

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

CRISTIANE MOREIRA VENTURA

**A PERFORMANCE DO ATOR-PERSONAGEM NA CINEMATOGRAFIA DE
NARRATIVA HÍBRIDA BRASILEIRA:
PROCESSOS CRIATIVOS, RITUALIDADES E TRANSFORMAÇÕES**

Goiânia
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Cristiane Moreira Ventura

3. Título do trabalho

A PERFORMANCE DO ATOR-PERSONAGEM NA CINEMATOGRAFIA DE NARRATIVA HÍBRIDA BRASILEIRA: PROCESSOS CRIATIVOS, RITUALIDADES E TRANSFORMAÇÕES

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Professora do Magistério Superior**, em 14/02/2023, às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiane Moreira Ventura, Discente**, em 23/02/2023, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3528303** e o código CRC **7F8F4C07**.

CRISTIANE MOREIRA VENTURA

**A PERFORMANCE DO ATOR-PERSONAGEM NA CINEMATOGRAFIA DE
NARRATIVA HÍBRIDA BRASILEIRA:**

PROCESSOS CRIATIVOS, RITUALIDADES E TRANSFORMAÇÕES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais Interdisciplinar, nível Doutorado, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais

Orientação: Prof.^a. Dr.^a Lara Lima Satler

Coorientação: Prof.^a. Dr.^a Manuela Penafria (UBI)

Goiânia

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ventura, Cristiane Moreira

A Performance do ator-personagem na cinematografia de
narrativa híbrida brasileira [manuscrito] : Processos criativos,
ritualidades e transformações / Cristiane Moreira Ventura. - 2023.
296 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Lara Lima Satler; co-orientadora Dra.
Manuela Penafria.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, , Programa
de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2023.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui lista de figuras.

1. performance no cinema. 2. ator-personagem. 3. produção
cinematográfica. 4. cinema híbrido. 5. eficácia ritual. I. Satler, Lara
Lima, orient. II. Título.

CDU 791



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 02 da sessão de Defesa de Tese de Cristiane Moreira Ventura, que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos quatorze dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e três a partir das oito horas e trinta minutos, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa da Tese intitulada "A performance do ator-personagem na cinematografia de narrativa híbrida: processo criativo e ritualidade". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Lara Lima Satler (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Geórgia Cynara Coelho da Souza (UEG e PPGPC/UFG), membro titular interno, Professora Doutora Jaqueline Vilas Boas Talga (UFG), membro titular externo, Professora Doutora Kelen Pessuto (NAPEDRA/USP), membro titular externo, Professor Doutor Eduardo Tulio Baggio (Unespar), membro titular externo, e da coorientadora, Professora Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria (Univ. Beira Interior/Portugal), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Lara Lima Satler (UFG), Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

A PERFORMANCE DO ATOR-PERSONAGEM NA CINEMATOGRAFIA DE NARRATIVA HÍBRIDA BRASILEIRA: PROCESSOS CRIATIVOS, RITUALIDADES E TRANSFORMAÇÕES



Documento assinado eletronicamente por **Lara Lima Satler, Professora do Magistério Superior**, em 14/02/2023, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuela Maria Fernandes Penafria, Usuário Externo**, em 14/02/2023, às 12:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kelen Pessuto, Usuário Externo**, em 14/02/2023, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Geórgia Cynara Coelho de Souza, Usuário Externo**, em 14/02/2023, às 12:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jaqueline Vilas Boas Talga, Professora do Magistério Superior**, em 15/02/2023, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3510805** e o código CRC **0B76F6D8**.

Dedicatória

À minha filha Mariana Ventura da Oliveira.
À Maria Luiza Fernandes do Carmo (in memoriam).
E às mães solas trabalhadoras do cinema.

AGRADECIMENTOS

Sou grata a meu *Ori* (a partícula de Deus que vive em mim) que guiou meus caminhos e decisões.

A meus avós maternos, também meus padrinhos, Joaquim da Silva Moreira e Maria Luiza Fernandes do Carmo, trabalhadores rurais, analfabetos, falecidos na década de 1990, que vislumbraram que a educação poderia prover um futuro melhor, principalmente minha avó, que sonhava em ter uma filha doutora, a quem, como neta e afilhada, dedico esta tese.

A meus avós paternos, José Cunha Ventura e Maria Cunha Ventura, também trabalhadores que acreditaram que os estudos poderiam prover melhores condições de vida para seus filhos e netos.

A meus pais, Fernando Ventura e Maria Sther Moreira, e à minha tia Maria Ventura, que me incentivaram nessa trajetória.

A todos meus professores, desde o primário até o doutorado, principalmente aqueles que me fizeram acreditar que seria possível estudar em uma universidade federal mesmo sendo uma aluna que estudou a vida toda em escola pública.

A minha orientadora, Lara Lima Satler, pelo cuidado e atenção dedicada ao meu processo de pesquisa, por sua escuta cuidadosa, compartilhando seu conhecimento e contribuindo para o aprimoramento desta pesquisa.

A minha co-orientadora, Manuela Penafria, que, mesmo à distância, se fez presente com suas valiosas contribuições.

Às pesquisadoras que participaram da Qualificação desta pesquisa: Kelen Pessuto, Georgia Cynara Santana, Jaqueline Vilas Boas Talga, trazendo contribuições e considerações importantes para o desenvolvimento da tese.

Ao Instituto Federal de Goiás (IFG), que me proporcionou um período de licença para a realização desta pesquisa. Ao Campus Cidade de Goiás, ao NPD-Goiás e aos meus colegas de Colegiado, do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual (IFG).

Aos entrevistados nesta pesquisa, que foram muito generosos em compartilhar suas experiências e histórias.

Às queridas vizinhas da Cambaúba: Alessandra Rodrigues, Karla Souza, Agnes Santos, Cris Alves, que participaram e acolheram a realização do filme que acompanha esta pesquisa. A todos envolvidos com a realização de Cambaúba, especialmente Laura

Freitas, Leandra Míriam, Marina Gonçalves, Gabriel Tavares, Guile Martins e Morena de Sá.

À fotógrafa e amiga Márcia Glória Costa, que realizou o *still* do filme, registrando o processo de realização que foi muito importante para esta pesquisa.

À Renata de Oliveira Ramos, pela amizade, escuta e conversas constantes sobre o assunto desta tese, contribuindo com seu ponto de vista.

À Silvana Marques pelo acompanhamento nesta travessia.

À Tatianne Vieira pela revisão atenta e pelas contribuições que foram fundamentais para finalização da tese.

Ao Elder Patrick Queiroz, pelo amor, companheirismo, parceria e pela paciência em ouvir muitas vezes o mesmo assunto.

A minha filha, Mariana Ventura, pelo amor, carinho e compreensão pelas possíveis ausências da mãe.

Ao Presidente Luís Inácio Lula da Silva, por trazer um ar de esperança ao final desta pesquisa, e por seus feitos no começo dos anos 2000, que me possibilitaram acreditar que a arte e a educação poderiam ser um horizonte e uma realidade.

RESUMO

Na última década (2011-2021), temos acompanhado a emergência de uma cinematografia brasileira, a qual se utiliza em sua estratégia de realização da performance do ator-personagem e suas histórias de vida na construção de uma narrativa híbrida, que oscila entre a ficção e o documentário. Muitos desses filmes são construídos a partir de personagens reais que performam situações que lhe são próprias ou próximas ao seu cotidiano, juntamente com situações ficcionais. Tais procedimentos tem se tornado recorrente no cinema brasileiro independente e pós-industrial. Quais as causas, impactos e possíveis consequências desse fenômeno? Observando a recorrência desse procedimento, temos a seguinte hipótese: a presença desses atores-personagens nos filmes provoca uma série de transformações, tanto nos atores-personagens, quanto nas estruturas narrativas, nos modos de produção cinematográfica e principalmente nas formas de realizar documentário. Como percurso metodológico, empreendemos uma historicização do cinema híbrido no contexto brasileiro, por meio de pesquisas bibliográficas, investigamos as relações entre a herança da representação do *outro* no documentário, tendo em vista o pensamento decolonial. Utilizamos a metodologia comparatista das constelações fílmicas para estabelecer aproximações no que diz respeito aos procedimentos de realização desses filmes, observando as afinidades e afetações dessa comunidade cinematográfica. E, para compreendermos as transformações que acontecem com o ator-personagem ao se iniciar no rito cinematográfico, realizamos entrevistas em profundidade com diretores, membros da equipe técnica e com os atores de seis filmes diferentes. Ainda, realizamos uma etnografia de um *set* de filmagem híbrido com a finalidade de examinar a práxis de todo processo criativo dessa forma de realização, a fim de compreender as necessidades, dificuldades e potencialidades desse cinema, que por meio da ética da invenção, da performance de si, projeta uma nova possibilidade de narrativa e de vida. Como resultado dessa pesquisa, esperamos provocar reflexões sobre o ensino da realização cinematográfica, como também na formulação de editais de fomento à produção audiovisual.

Palavras-chave: performance no cinema; ator-personagem; cinema híbrido; doc fic; narrativa híbrida; eficácia ritual; produção cinematográfica.

ABSTRACT

In the last decade (2011-2021), we have been following the emergence of a Brazilian cinematography, which uses in its strategy of performing the actor-character and his life stories in the construction of a hybrid narrative, which oscillates between fiction and the documentary. Many of these films are built from real characters who perform situations that are specific to them or close to their daily lives, together with fictional situations. Such procedures have become recurrent in Brazilian independent and post-industrial cinema. What are the causes, impacts and possible consequences of this phenomenon? Observing of this procedure, we have the following hypothesis: the presence of these actor-characters in the films provokes a series of transformations, both in the actor-characters and in the narrative structures, in the modes of cinematographic production and mainly in the ways of making documentary. As a methodological path, we undertook a historicization of hybrid cinema in the Brazilian context, through bibliographical research, we investigated the relationships between the inheritance of the representation of the other in documentary, in view of decolonial thinking. We use the comparative methodology of filmic constellations to establish approximations with regard to the procedures for making these films, observing the affinities and affectations of this cinematographic community. And, in order to understand the transformations that take place with the actor-character when starting in the cinematographic rite, we conducted in-depth interviews with directors, members of the technical team and with actors from six different films. Still, we carried out an ethnography of a hybrid film set in order to examine the praxis of the entire creative process of this form of realization, in order to understand the needs, difficulties and potential of this cinema, which through the ethics of invention, of performance of itself, it projects a new possibility of narrative and life. As a result of this research, we hope to provoke reflections on the teaching of filmmaking, as well as on the formulation of notices to promote audiovisual production.

Key-words: movie performance; actor-character; hybrid cinema; experimental documentary; film production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O casal Norberto e Dona Zezé, jovens	52
Figura 2 - O casal Norberto e Dona Zezé, jovens	52
Figura 3 - Dona Zezé grávida.....	52
Figura 4 - Seu Norberto em seu toca discos	52
Figura 5 - Os irmãos Renato e André Novais, crianças.	53
Figura 6 - Constelação 1 (2010).....	66
Figura 7 - Bruno e sua mãe em <i>Morro do Céu</i>	67
Figura 8 - Bruno em <i>Morro do Céu</i>,.....	67
Figura 9 - O cinegrafista Fábio, em <i>Avenida Brasília Formosa</i>	68
Figura 10 - A manicure Débora, em <i>Avenida Brasília Formosa</i>	68
Figura 11 - O pescador Pirambu, em <i>Avenida Brasília Formosa</i>	68
Figura 12 - Cauan, fã do Homem Aranha, em <i>Avenida Brasília Formosa</i>	68
Figura 13 - Murari Krishna, em <i>O céu sobre os ombros</i>	70
Figura 14 - Edjucu “Lwei” Moio, em <i>O céu sobre os ombros</i>	70
Figura 15 - Everlyn Barbin, em <i>O céu sobre os ombros</i>	70
Figura 16 - Constelação 2 (2014).....	72
Figura 17 - Casal Maria José e Norberto, em <i>Ela volta na quinta</i>	73
Figura 18 - Casal Maria José e Norberto, em <i>Ela volta na quinta</i>	74
Figura 19 - Renato Novais trabalhando, em <i>Ela volta na quinta</i>	74
Figura 20 - Norberto Novais trabalhando, em <i>Ela volta na quinta</i>	75
Figura 21 - Personagens Maquinho e Shokito, em <i>Branco Sai, Preto Fica</i>	75
Figura 22 - Personagem Shokito em <i>Branco Sai, Preto Fica</i>	75
Figura 23 - Juninho lendo a intimação, em <i>A vizinhança do Tigre</i>	77
Figura 24 - Carta da intimação mostrada no filme <i>A vizinhança do Tigre</i>	77
Figura 25 - Juninho mostra a marca de bala, em <i>A vizinhança do Tigre</i>	78
Figura 26 - Neguinho mostra uma cicatriz no peito , em <i>A vizinhança do Tigre</i>	78
Figura 27- Neguinho com a réplica de uma arma, em <i>A vizinhança do Tigre</i>	78
Figura 28 - Neguinho e Menor, em <i>A vizinhança do Tigre</i>	78
Figura 29 - Juninho trabalhando como servente de pedreiro, em <i>A vizinhança do Tigre</i> ..	79
Figura 30 - Carta de Brasília.....	79
Figura 31 - <i>Era uma vez Brasília</i>	83
Figura 32 - <i>Era uma vez Brasília</i>	83

Figura 33 - <i>Arábia</i>	83
Figura 34 - <i>Arábia</i>	83
Figura 35 - <i>Temporada</i>	83
Figura 36 - <i>Temporada</i>	84
Figura 37 - Terceira constelação (2016 a 2018).....	86
Figura 38 - Quarta constelação (2020).....	88
Figura 39 - Constelação de filmes realizado na casa do diretor e seus familiares.....	89
Figura 40 - Constelação de filmes realizados no território do diretor.....	90
Figura 41 - Constelação de filmes realizados pelo olhar do estranhamento	90
Figuras 42 e 43: O leque e a rede da performance	96
Figura 43 - Quarta constelação (2020).....	96
Figura 44 - Díade eficácia/ritual-entretenimento da performance.....	100
Figura 45 - Fluxograma da produção cinematográfica	104
Figura 46 - Imagens minhas no quintal e da rua da Cambaúba, julho de 2020.....	155
Figura 47 - Imagens da rua da Cambaúba, setembro de 2020.....	156
Figura 48 - Imagens de Leleca treinando capoeira em sua casa, set/2020	156
Figura 49 - Imagens de jornais de janeiro de 2002	158
Figura 50 - <i>Frame</i> de <i>Levada da Lapa</i> , Frei Marcos fala sobre sua visão.....	159
Figura 51 - <i>Frames</i> de <i>Levada da Lapa</i> de João Dorneles - Imagens de 2002	159
Figura 52 - Imagens do Rio Vermelho com sangue bovino.....	160
Figura 53 - Imagens da escultura que havia no quintal da casa de Chuluca	161
Figura 54 - <i>Print</i> do arquivo: Origens de Goiás, 1989	162
Figura 55 - Registro de um ritual acontecido em agosto de 2020.....	168
Figura 56 - Registros da primeira etapa de Cambaúba, Ago./ 2021	168
Figura 57 - Elaborando o cronograma de filmagem.....	174
Figura 58 - Registros da primeira diária da segunda fase de gravações de Cambaúba....	176
Figura 59 - Imagens da segunda diária, gravação da cena 7.....	177
Figura 60 - Desenhos dos figurinos feitos pela Cris Alves	177
Figura 61 - Gravações da sexta diária, cena 7.....	178
Figura 62 - Gravações da cena 1.....	179
Figura 63 - Gravações da cena 10	180
Figura 64 - Registro do ritual realizado para pedir licença às águas e aos ancestrais.....	183
Figura 65 - Registro do ritual realizado para pedir licença às águas e aos ancestrais.....	184
Figura 66 - Registro de Alessandra encontrando os objetos deixados pelo rio.....	185

Figura 67 - Registro da finalização ritual	185
Figura 68 - Gravações da cena 1, parte 2.....	186
Figura 69 - Gravações da cena 24D.....	186
Figura 70 - Gravações da cena 1B.	187
Figura 71 - Gravações da cena 5.....	188
Figura 72 - Gravações da cena 3B.....	188
Figura 73 - Gravações da cena 17	190
Figura 74 - Gravações da cena 19.....	190.
Figura 75 - Gravações da cena 3C.	191
Figura 76 - Gravações da cena 26.....	192
Figura 77 - Desenho realizado por Thor Teixeira.....	193
Figura 78 - Registro da pintura no muro.....	193
Figura 79 - Registro da reunião de preparação para a noturna.....	194
Figura 80 - Preparação do figurino da Oxum, Cris e Leandra costurando.....	194
Figura 81 - Wendel Ribeiro maquiando João Victor.....	195
Figura 82 - Gravações da cena 25.....	195
Figura 83 - Gravações da cena 27	196
Figura 84 - Registro dos personagens encantados antes de entrarem em cena.....	197
Figura 85 - Registro da gravação da cena 28.....	197
Figura 86 - Gravações da cena 30.....	198
Figura 87 - Registro do fim da noturna no amanhecer.....	198
Figura 88 - Gravações da cena 34	199
Figura 89 - Gravações da cena 18	199
Figura 90 - Gravações da cena 18	200
Figura 91 - Gravações da cena 11, no MuBan	200
Figura 92 - Gravações da cena 12.....	201
Figura 93 - Gravações da cena 13.....	202
Figura 94 - Gravações da cena 14.	202
Figura 95 - Gravações da cena 15	202
Figura 96 - Gravações da cena 33.....	203
Figura 97 - Gravações da cena 29	204
Figura 98 - Exibição de Cambaúba para os participantes do filme	205
Figura 99 - Cartaz do filme <i>Cambaúba</i>	206
Figura 100 - Debate sobre a experiência vivenciada na realização de <i>Cambaúba</i>	207

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
1 - A realização híbrida como tendência no cinema independente brasileiro na última década (2010-2020)	23
1.1 - Problematizações em torno da noção de filme híbrido	30
1.2 - O cinema de narrativa híbrida enquanto uma expressão do pensamento contemporâneo	33
1.3 Uma possível genealogia do híbrido	37
1.3.1 - A herança da representação do <i>outro</i> do documentário moderno na cinematografia híbrida contemporânea.....	46
1.3.2 -Fabulando entre amigos: O cinema da afetividade e o olhar que produz ficção ...	50
1.4 - A <i>mise en scène</i> e a performance do ator-personagem na cinematografia híbrida brasileira contemporânea	55
2 - Constelações de filmes que compõem o <i>corpus</i> da pesquisa: como e porque esses filmes se aproximam.....	60
2.1 - Constelando a década do híbrido.....	63
2.1.1 Desenhando a primeira constelação: 2010, o híbrido como novidade e invenção...	66
2.1.2 Segunda Constelação (2014): O esboço do método das narrativas híbridas	71
2.1.3 Terceira Constelação (2016 a 2018): Aprimoramento e consolidação de autorias...	80
2.1.4 Quarta Constelação (2019- 2020): Uma comunidade cinematográfica	87
3 - O processo ritual e a realização cinematográfica	95
3.1 - O processo ritual, performances e experiência	95
3.2 - O set de filmagem e suas ritualidades nos diferentes modos de produção	101
3.2.1 As ritualidades da realização cinematográfica no modelo industrial	102
3.2.2 As ritualidades da realização cinematográfica de baixo orçamento e independente	109
3.2.3 As ritualidades e processos da realização do documentário	110
3.3 - A realização híbrida: processos criativos e modos de produção	116
3.3.1 O processo de realização de <i>A Vizinhança do Tigre</i> (2014) e <i>Baronesa</i> (2017)....	117

3.3.2 O processo de realização em <i>Ela volta na quinta</i> (2014) e <i>Ontem havia coisas estranhas no céu</i> (2020)	125
3.3.3 - O processo de realização de <i>Branco sai, Preto fica</i> (2014) e <i>Mascarados</i> (2020).....	131
3.4 - A experiência de <i>communitas</i> e as transformações geradas no ritual liminoide	140
4 - Realizando o filme híbrido: reflexões sobre o processo criativo e executivo ...	148
4.1 - Do processo de criação: de onde as ideias e como elas se conectam	151
4.2 - Do roteiro ao primeiro corte (primeira versão) de <i>Cambaúba</i> e realização de <i>Bola da Vez</i>	166
4.3 - Refazendo <i>Cambaúba</i> com um pouco mais de recurso (segunda versão) e sua finalização	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
REFERÊNCIAS.....	218
LISTA DE ENTREVISTADOS	229
APÊNDICE A (Roteiro de perguntas para as entrevistas)	230
APÊNDICE B (Roteiro de <i>Cambaúba</i>, quatro versões)	231
APÊNDICE C (Letra da Música: <i>Cambaúba</i>, Um canto livre)	283
ANEXO 1 (Lenda da Carioca)	284
ANEXO 2 (Recepção da Crítica sobre <i>Cambaúba</i>	287

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa encontra seu lugar no interesse em dar continuidade às investigações em torno das fabulações de si no cinema e no audiovisual que tenho desenvolvido ao longo de meu percurso acadêmico. Tais questões têm me instigado pela sua complexidade, por seu caráter indisciplinado, por abrigar em si as escrituras filmicas factuais e ficcionais e pela liberdade que existe nos processos de produção e realização. Em minha monografia intitulada *Ficções do real: a poética do arquivo* e defendida em 2010, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), pesquisei o caráter ficcional e poético dos vídeos autorreferenciais do realizador mineiro Carlos Magno Rodrigues, investigando como a montagem dos arquivos pessoais aliados às imagens performativas e estetizantes constituía o processo de autoficção. Nesse mesmo período, realizei e participei da produção de curtas construídos pela performance de si. Em minha pesquisa de mestrado, *Topografia da memória: reminiscências poéticas em Diário de Sintra*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (POSLING/CEFET-MG¹), em 2014, investiguei a relação entre memória, espaço e arquivo no documentário autorreferencial de Paula Gaitán, *Diário de Cintra*, e como a diretora performa a ausência do marido e sua condição de viúva no filme. Na primeira década dos anos 2000, houve muita produção de filmes autorreferenciais e performativos, provocando certa saturação nessa forma de se fazer cinema². Assim, com o desgaste desse cinema em primeira pessoa, outra tendência parece despontar no horizonte do cinema independente brasileiro e o olhar dos cineastas volta-se novamente para o *outro* (sujeitos historicamente marginalizados), porém, de outro modo, construído com o *outro* e com

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais.

² A exemplo dessa saturação do cinema autorreferencial, no curta *Cinema Contemporâneo* (2019), Felipe André Silva inicia sua narrativa dizendo que atualmente o cinema em primeira pessoa tornou-se um lugar comum, sendo considerado, pela crítica cinematográfica, como uma forma já desgastada no cinema contemporâneo e que ele infelizmente só consegue expressar sua experiência traumática de abusos por essa forma que os críticos e estudiosos julgam ultrapassada. Assim, “*Cinema Contemporâneo* é a soma de dois incômodos de naturezas diferentes, mas que aqui são conjugados imediatamente pelo cineasta Felipe André Silva. O primeiro deles é com o documentário em primeira pessoa, tipo de abordagem que ganhou inúmeros adeptos no Brasil nos últimos anos. Apesar de alguns exemplares muito bons, há aqueles em que a lamúria e a autocomiseração ditam resultados nem sempre potentes, às vezes até ‘umbigocêntricos’ demais. O segundo é o diante de um passado silenciado, uma série de abusos (de várias ordens) que se transformam em marcas indeléveis à vítima” (Müller, 2020). Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/cinema-contemporaneo/>>. Acesso em 10 out 2021.

sua performatividade, em que suas subjetividades, memórias, vivências, corpos, vozes (modos de se expressar) são matérias para a construção da narrativa fílmica híbrida. Essa narrativa parte da vivência dos atores-personagens (entendido enquanto atores não profissionais e sujeitos sociais) e passa pela tessitura ficcional, produzindo experiências limítrofes nessa encruzilhada cinematográfica.

Em minha trajetória como realizadora, cinéfila e professora de cinema, tenho acompanhado as discussões surgidas em debates de festivais e críticas que problematizam as questões da representação do *outro* e da autorrepresentação. A partir desse interesse e envolvimento pelo tema da “performatividade do si” no cinema, vejo que muito avançou nas discussões e as investigações mais recentes buscam examinar o lugar instaurado pela indeterminação e indiscernibilidade e como ele abre uma potência que lhe é própria. Em um artigo publicado em 2013, *O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo*, Victor Guimarães já apontava que

O expressivo conjunto de filmes lançados nos últimos cinco anos cuja escritura se constrói nesse limiar nos faz acreditar que estamos diante de um momento histórico singular, em que o jogo de contaminações entre esses domínios constitui uma vertente poderosa, que produz uma virada decisiva em nosso cinema (GUIMARÃES, 2013, p. 69).

Passados alguns anos, acompanhamos um certo ápice da realização híbrida entre 2014 e 2017, com um conjunto de filmes premiados em vários festivais nesse período (examinaremos esse conjunto de filmes no segundo capítulo). Mais recentemente, em 2020, a realização híbrida parece ter encontrado uma forma comum ou uma tendência operativa comum, apresentando similaridades nos atos de invenção, orientados por pontos de vistas que apresentam similaridades. Nos dedicaremos a examinar o projeto de poética dessa cinematografia híbrida brasileira produzida na última década, entendido como um fenômeno cultural da contemporaneidade.

Assim, nossa pesquisa dedica-se a investigar a prática da realização cinematográfica de narrativa híbrida, compreendendo todo o processo criativo: roteirização, pré-produção, produção e pós-produção, enfatizando a fase da produção e a performance do ator-personagem³ no *set* de filmagem. Além de refletir sobre as seguintes questões: até que ponto essas realizações se valem do modo de produção que é próprio

³ Consideramos como ator-personagem, o sujeito empresta seus dados biográficos para a narrativa e performa um personagem que se aproxima de sua realidade social, podendo assumir sua própria identidade, e por ser um ator não-profissional, é comum que suas ações e diálogos sejam improvisados no instante da gravação. É uma atuação onde ator e personagem se fundem.

do cinema ficcional e do documental? Essas formas são conjugadas ou essa realização propõe um outro modo de produção?

Nossa hipótese é que a performance dos atores-personagens tem contribuído na transformação das narrativas no cinema brasileiro atual, mais especificamente o documentário, e no modo de produzir dentro do contexto do cinema pós-industrial e de baixo orçamento. Compreendemos que tais atuações associam-se aos processos das performances culturais e aos ritos de passagem e, nesse sentido, nossa pesquisa estabelece diálogo entre Cinema e Antropologia da Performance, configurando-se como uma pesquisa interdisciplinar que encontra lugar na Linha de Pesquisa “Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais”, do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás. O foco dessa linha de pesquisa é a performatividade social e digital, abarcando pesquisas fundamentadas em conhecimentos das artes, dentre elas o cinema, e cujos problemas de investigação ressaltem os aspectos relacionados à experiência contemporânea com a tecnologia. Além disso, ela permite uma práxis de investigação interdisciplinar em torno das práticas e processos de performances do cotidiano e dramas sociais, expressos de forma visual, literária, ritual ou cênica. Por entendermos que o *corpus* de nossa pesquisa contém essas performances do cotidiano e dramas sociais, acreditamos que o arcabouço teórico-metodológico que ancora o programa dessa linha de pesquisa permitirá elucidar questões numa perspectiva mais ampla sobre o fazer cinematográfico na contemporaneidade.

Por muito tempo, o fazer cinematográfico era visto com certo mistério e expressões como “a magia do cinema” remetiam-nos a um fascínio por esse universo que gera tanto encantamento. Nesse contexto, a realização cinematográfica, seja cinema de arte, seja da indústria cultural, esteve distante do cidadão comum, uma vez que essa arte figura-se como grandiosa tanto pelos custos envolvidos, quanto pela elaboração artística e técnica. Assim, entendemos o fazer cinematográfico enquanto lugar de privilégio e poder e o cinema enquanto instrumento agenciador de vozes e discursos, que muitas vezes foram silenciados por procedimentos de exclusão existentes na sociedade.

Na contemporaneidade, as câmeras digitais e *smartphones* “proliferaram-se”, o acesso à informação e à formação via internet tem se tornado uma possibilidade, bem como a criação de editais, fundos de cultura e leis de incentivo tem contribuído para reduzir as distâncias entre a sociedade e o cinema. Jacques Rancière (2012, p. 13) indaga-nos a respeito dessa possível redução dos afastamentos entre arte, vida e política: “Como reduzir a distância, como pensar a adequação entre o prazer que se tem com as sombras

projetadas numa tela, a inteligência de uma arte e a de uma visão de mundo?”. Seria possível uma fabricação desse artefato mágico (entendido também como aparelho ideológico) de um modo mais próximo ou mesmo elaborado por aqueles que tanto estiveram afastados? Vale ressaltar que nosso objetivo não é responder tais perguntas na tese de doutorado, mas elas ancoram nossa discussão central: a performance do ator-personagem, na narrativa híbrida, provocaria transformações no modo de fazer cinema? Se sim, quais seriam as transformações que ocorrem com o próprio ator-personagem no processo de realização? Outras perguntas que acompanham este questionamento principal seriam: a estrutura dos *sets* de filmagens seria análoga a um rito de passagem? É possível considerar que a comunidade⁴ envolvida no período de filmagens vivencia o esquema tripartido formulado por Genep (1978), o qual se divide em: segregação, período liminar e agregação? É possível compreendermos a realização cinematográfica e, mais especificamente o *set* de filmagem, enquanto ritual?

Muitos rituais, sejam religiosos ou sociais, possuem sua própria estrutura que é ordenada por um conjunto de gestos, palavras e formalidades imbuídos de valor simbólico para aquela comunidade. Austin (1990), ao desenvolver o conceito dos “atos de fala” demonstra a dimensão performativa da linguagem, uma vez que algumas expressões proferidas por alguém “autorizado” em determinado ritual teriam o poder de transformar, comandar, alterar um sujeito ou grupo de pessoas. Um exemplo é a cerimônia de casamento: quando o sacerdote diz “eu vos declaro marido e mulher”, ele está alterando o estado civil de duas pessoas solteiras para casadas. Nesse sentido, quando uma equipe está imersa em um *set* de filmagem e escutamos o diretor enunciar: “som, câmera: ação” e “corta!”, sabemos que tais dizeres iniciam e interrompem a “magia” do fazer cinematográfico. É nesse instante entre o “ação” e o “corta” que se manifesta a substância que se transformará na pós-produção, materializando assim a realidade fílmica a ser contemplada pelo espectador.

Apesar de muitos terem noção do que faz um diretor de cinema, não é comum vermos *sets* de filmagem acontecendo em meio ao mundo cotidiano, tornando as atividades e o acesso ao processo de realização fílmica um tanto restrito e misterioso. De acordo com Barnwell (2013, p. 9), “Quando as filmagens são realizadas em locação, fora do estúdio, uma multidão de curiosos logo aparece. O que os atrai? O que esperam ver?”.

⁴ Compreendida aqui enquanto *Communitas* de acordo com Victor Turner, seria “uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados” (NOLETO & ALVES, 2015, n.p.).

Para não sofrer interferências no processo de filmagem e evitar o atravessamento do real, só têm acesso aos *sets* as pessoas que integram a equipe, sendo esse “um espaço-tempo fechado e controlado, porém permeado de alusões e devires; hierárquico, mas que só é eficiente pela comunicação em rede; em que atuam pessoas com perfis altamente heterogêneos, mas que compartilham a ideia do filme” (PEREIRA, 2013, p. 11). Tal definição torna-se muito próxima à definição da performance ritual que, segundo Milton Singer (1959, p. xiii), seria “um espaço tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance”.

Seguindo essa lógica, poderíamos compreender que a realização cinematográfica possui uma ritualidade que lhe é própria. A feitura de um filme exige uma imersão durante períodos prolongados, geralmente a gravação de um longa-metragem (de médio orçamento)⁵ pode levar em torno de quarenta a sessenta dias (contando com os dias de folga). Há casos um pouco fora desse padrão, como o do diretor Luiz Fernando Carvalho que levou seu elenco e equipe para uma fazenda no interior de Minas Gerais, onde ficaram quatro meses imersos no cotidiano rural para rodar o filme *Lavoura Arcaica* (2001). Por outro lado, há *sets* em que o espaço-tempo não são tão controlados, em que “[os] personagens, sozinhos ou juntos, se [encarregam] da organização de suas intervenções e aparições em cena” (COMOLLI, 2008, p. 54), onde “a *mise-en-scène*⁶ é um fato compartilhado, uma relação” (COMOLLI, 2008, p. 60), o que poderíamos, nesse sentido, chamar de sócio-mise-en-scènes e automise-en-scènes, como propõe Comolli.

A esses *sets* em que as ações e falas não estavam previamente elaboradas, que por vezes estão abertos a interferências externas e nos quais o que se registra configura-se como acontecimento e/ou encontro, não podendo muitas vezes ser repetido e filmado de modo decupado (em diferentes planos), estaria relacionada a escritura fílmica documental. Porém, há filmes que produzem indiscernibilidades e incertezas, geram uma desobediência dos “gêneros”, cujos *sets* de filmagem encontram-se na encruzilhada do fazer documental e o ficcional, e tecem uma narrativa que se vale de dados biográficos de seus personagens e seus territórios, juntamente com situações ficcionais, desde ficções

⁵ No Brasil, filmes de baixo orçamento são aqueles em torno de R\$ 1,5 milhão a 2 milhões; filmes de médio orçamento, entre R\$ 5 a 6 milhões, e alto orçamento acima dos R\$ 7 milhões.

⁶ “De modo um tanto literal, *mise en scène* indica um movimento de colocação em cena no qual estão envolvidos alguns agentes e objetos cuja importância é sempre relativa ao estilo adotado por um diretor de cinema” (OLIVEIRA, 2019, p. 185).

mais próximas às suas realidades cotidianas até as mais fantasiosas como ser abduzido por uma nave.

A cinematografia examinada em nossa pesquisa tem como protagonistas “corpos que importam” (BUTLER, 2020); corpos aos quais, por muito tempo, lhes fora negado o espaço de uma representação ética e digna; corpos que, muitas vezes, são representados em contextos marginalizados, enfatizando as mazelas e os preconceitos que sofrem na sociedade e que atualmente reivindicam uma (re)apresentação de seus corpos e subjetividades. Nesse sentido, reconhecemos o cinema como lugar de privilégio, tanto no fazer, como no que é representado, porém, também é mecanismo capaz de restaurar o imaginário simbólico das identidades não-hegemônicas. Compreendemos a importância desse poder simbólico pelas vias da representatividade, porém, não temos uma visão romântica ou idealizada de que esse poder simbólico resolveria as mazelas mais profundas advindas com o traumático processo de colonização, com o fascismo e racismo, nem que todas as luzes do espetáculo colocariam fim à obscuridade do mundo, retomando Comolli (2008). O que vislumbramos é que, por meio dos lampejos de estética vaga-lume, em contraponto à luz excessiva dos espetáculos, possamos contemplar um porvir.

Interessa-nos, nesta pesquisa, a inventividade narrativa advinda das performances dos atores-personagens e como estes transformam-se a si mesmos e também transformam o modo de se produzir o filme, atualizando e trazendo novas práticas ao processo de realização cinematográfica (entendida enquanto performance cultural). Essa inventividade narrativa, que desloca esses personagens para além de seus dramas sociais, tem se tornado recorrente no cinema brasileiro independente na última década, destacando-se em festivais de cinema de grande visibilidade, como o de Brasília e a Mostra Tiradentes. Fazem parte desta cinematografia: *Morro do Céu* (2009), de Gustavo Spolidoro; *Céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges; *Avenida Brasília formosa* (2010), de Gabriel Mascaro; *A cidade é uma só* (2011) e *Branco sai. Preto fica* (2014), de Adirley Queiroz; *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira; *Era o hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffê; *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans; *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes; *Corpo Delito* (2017), de Pedro Rocha; *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi; *Vermelha* (2019), de Getúlio Ribeiro; *Mascarados* (2020), de Marcela Borela e Henrique Borela; *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020), de Bruno Risas.

Essa constelação de filmes esboça uma nova possibilidade do fazer cinematográfico, que rompe com os procedimentos padrões do mercado cinematográfico

e audiovisual, inovando o *modus operandi* e abalando a ritualidade do *set* de filmagem. Assim, iniciamos a tese, abordando o contexto em que a realização cinematográfica de narrativa híbrida ganha força, examinando quais seriam os motivos que propiciaram ou mobilizaram essa forma de realização. No capítulo “A realização híbrida como tendência no cinema independente brasileiro na última década”, buscamos traçar uma breve genealogia do que consideramos cinema de narrativa híbrida no contexto brasileiro, investigando as relações entre a herança da representação do *outro* no documentário, com vistas no pensamento decolonial, em conjunção com os avanços da tecnologia digital e a implantação de políticas públicas para o fomento do cinema e do audiovisual.

No capítulo “Constelação de filmes que compõem o corpus da pesquisa: como e porque esses filmes se aproximam”, organizamos o conjunto dos filmes eleitos para nossa pesquisa, utilizando o método comparatista das constelações fílmicas para estabelecer ligações, aproximações e distanciamento no que diz respeito aos procedimentos de realização. Com o objetivo de historicizar essa cinematografia híbrida contemporânea, propomos quatro constelações diferentes, como uma espécie de fotografia daqueles momentos: 2010-2011 como marco que inaugura a tendência da realização híbrida; 2014 como momento de invenções e bifurcações; 2017-2018 como momento de consolidação ou consagração do híbrido, consolidando um projeto de poética com estruturas operacionais próprias, e 2019-2020 como o período das repetições de “fórmulas” e um possível declínio do híbrido.

Na sequência, no capítulo “O processo ritual e a realização cinematográfica” abordamos o método de realização dos cineastas, compreendendo os procedimentos adotados e como estes esboçam uma ritualidade, fazendo assim uma analogia ao processo ritual. Por meio de entrevistas e arquivos do processo de produção cinematográfica, vislumbraremos as transformações que acontecem com o ator-personagem ao se iniciar no rito cinematográfico. Pretendemos ainda compreender as diferenças, aproximações e distanciamentos em relação aos *sets* de filmagem do cinema ficcional tradicional.

No capítulo “Realizando o filme híbrido: reflexões sobre o processo criativo e executivo”, trabalharemos com a etnografia de dois *sets* de filmagem: um curta-metragem ficcional intitulado *Bola da Vez* (2022), com direção de Elder Patrick, e um longa-metragem híbrido intitulado *Cambaúba* (2023)⁷, com direção minha, Cris Ventura, ambos realizado na cidade de Goiás.

⁷ Lançado na 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, cuja temática era Cinema Mutirão, na Mostra Olhos Livres. A recepção da crítica encontra-se no Anexo 2.

Por entendermos que a pesquisa abriga um conjunto de vozes, desde as orientações, considerações da qualificação, autores e entrevistados, optei pelo uso da primeira pessoa do plural (nós), em grande parte do trabalho. No entanto, em algumas partes, utilizo a primeira pessoa para tratar dos aspectos mais empíricos desta pesquisa.

É importante ressaltar que o processo desta pesquisa de doutorado foi atravessado pela pandemia, longa quarentena e isolamento social, o que afetou algumas atividades, como as entrevistas, que seriam feitas presencialmente e foram realizadas via *Google Meet*. Nesse contexto, as entrevistas sofreram algumas interrupções e travamentos por conta da oscilação do sinal (a internet onde moro é a rádio, o que prejudicou um pouco a qualidade das gravações). Além disso, as gravações dos filmes que eu poderia acompanhar e fazer a etnografia foram suspensas no primeiro ano da pandemia e, no segundo ano, aconteceram com uma série de restrições e adequações. Houve também a redução na produção cinematográfica no período desta pesquisa, proveniente dos cortes de subsídios e do descaso com a cultura e com o cinema, por parte do governo federal, nos últimos anos. Além dessas questões que afetaram parte prática da pesquisa, a própria vivência do momento atual tem afetado na concentração, no foco das leituras e escrita, pois a casa passa a abrigar todas as atividades que eram realizadas fora dela. Há poucos momentos de silêncio (criança em casa, crianças dos vizinhos em casa) e muitas interrupções. Também houve muita saudade, muita vontade de estar junto, de abraçar, de ver menos telas. Ainda destacamos que o contexto político como um dos elementos que atravessou esta pesquisa, uma vez que todos os realizadores entrevistados demonstraram preocupação com o futuro do cinema brasileiro e com a cultura do país, havendo uma falta de perspectiva neste cenário de “guerra cultural”. Apesar de tudo resistimos e voltamos a esperar por uma reconstrução.

Capítulo 1 - A realização híbrida como tendência no cinema independente brasileiro na última década (2010-2020)

Andréia Sousa⁸, manicure que mora na periferia de Belo Horizonte (MG), constrói sua casa no bairro Baronesa para fugir da guerra do tráfico. Juninho⁹, servente de pedreiro e morador do bairro Nacional (Contagem - MG), deixa uma carta para sua mãe dizendo que está saindo de casa em busca de algo melhor. Perpera Suruí¹⁰, ex-pajé dos povos Paiter Suruí (RO/MT), tornou-se evangélico e precisa reassumir seu papel de mediador entre o mundo espiritual e sua comunidade para curar e salvar a velha matriarca que está hospitalizada por conta de uma picada de cobra. Ihjãc Krahô¹¹, um jovem indígena Krahô, foge de aldeia Pedra Branca para a cidade de Itacajá-TO por medo de se tornar pajé, e seu mentor espiritual, personificado numa arara, o persegue, reivindicando que se cumpra seu destino. Dimas Cravalaças¹², morador da Ceilândia (DF) e viajante do tempo, vem do futuro para coletar provas da culpa do Estado brasileiro nas atrocidades cometidas contra a população negra e periférica. Maristela¹³ caminha às margens do rio Pajeú (Fortaleza-CE) e vê uma espécie de assombração monstruosa saindo do rio, o que a leva a se preocupar com o estado do Pajeú e sua história.

Essas são algumas das premissas dos filmes que vêm ganhando destaque e prêmios em festivais de cinema no Brasil e no exterior nesta última década. Tais fabulações fílmicas muitas vezes são protagonizadas por atores-personagens, que performam tanto ações próximas ao seu cotidiano, quanto situações fantasiosas, dramáticas, insólitas, etc. Por possuírem registros de lugares reais, com pessoas reais performando ações corriqueiras ou extraordinárias, essas obras são classificadas como híbridas. Porém, essa classificação parece variar de festival para festival. Em alguns, um filme é classificado como documentário, já em outros, este mesmo filme aparece como ficção, havendo ainda a possibilidade de ser classificado como *híbrido*. No site da distribuidora de alguns desses filmes, a Vitrine Filmes, a classificação aparece como

⁸ Protagonista do filme *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes.

⁹ Personagem do filme *A vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa.

¹⁰ Protagonista de *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi.

¹¹ Protagonista do filme *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messoria e João Salaviza.

¹² Personagem de *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós.

¹³ Protagonista de *Pajeú* (2020), de Pedro Diógenes.

documentário/drama. É comum utilizar a classificação dos gêneros cinematográficos para as narrativas ficcionais, mas será que essa classificação dos filmes como documentários de gêneros é a mais adequada? O desejo e a intenção de realização do diretor partem de uma asserção sobre o mundo histórico ou de uma intriga ficcional que mobilize emoções? Ou o desejo de realização dessas obras parte dessa conjunção? Será que o termo híbrido poderia abarcar todas essas obras? Quais questões éticas esse tipo de realização mobiliza e como elas podem afetar o ator-personagem?

Nos dedicaremos a responder a essas perguntas, tendo em vista o processo de realização de uma constelação de filmes de longa-metragem lançados aproximadamente entre 2010 e 2020, que seguem os seguintes critérios: a presença de atores-personagens na construção da narrativa cinematográfica; filmagens em locações reais; a narrativa do filme servindo-se da história de vida dos personagens (mesmo que parcialmente); cenas em que há a indexação do real, partindo de documentos, imagens de arquivo, registros de acontecimentos ou eventos reais; cenas de improvisos e dispositivos ficcionais. A respeito da presença de atores profissionais, esclarecemos que ela é eventual.

Estabelecidos esses parâmetros, encontramos os seguintes filmes e suas sinopses:

1 – *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, duração: 72 minutos

Sinopse: *O céu sobre os ombros* é um filme que rompe as barreiras entre documentário e ficção ao retratar o cotidiano de três personagens de classe média de Belo Horizonte: Evelyn, Lwei e Murari – pessoas comuns, anônimas, que vivem suas atividades cotidianas e, ao mesmo tempo, têm contextos existenciais dignos de uma “história inventada”. Nessa mistura de ficção e realidade, transpiram as aspirações dos personagens que vivenciam o dia a dia de uma cidade caótica em que o ar, a rotina e a própria existência parecem ser densos a ponto de pesar sobre os ombros. Seus desejos e seus modos se cruzam, se interpenetram e criam uma rede de perguntas e respostas (VITRINE FILMES¹⁴).

2 – *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, duração 85 minutos

Sinopse: O cinegrafista e garçom Fábio mora no Recife, onde registra com uma câmera os eventos que se passam no bairro de Brasília Teimosa. Um dia, ele é contratado pela manicure Débora para fazer um videobook de candidatura para o Big Brother Brasil. O filme costura as diferentes aspirações profissionais destas duas pessoas, usando a avenida como pano de fundo (VITRINE FILMES¹⁵).

¹⁴ Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/o-ceu-sobre-os-ombros/>. Acesso em: 10 out 2021.

¹⁵ Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/avenida-brasilia-formosa/>. Acesso em: 10 out 2021.

3 – *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins, duração 90 minutos

Sinopse: No sertão mineiro, onde o tempo parece andar ao ritmo do rio, duas senhoras acompanham o girar do redemoinho. Bastú acaba de perder o marido Feliciano e é na liberdade dos sonhos e nas novidades trazidas pelos netos que ela faz sua própria transformação. Maria carrega em seu tambor a alegria e a força de seu povo. Seu batuque ecoa os sons de outros lugares. Neste universo onde a tradição é surpreendida pela novidade e a realidade pela invenção, pequenos movimentos podem fantasiar o correr da vida (VITRINE FILMES¹⁶).

4 – *A cidade é uma só* (2012), de Adirley Queirós, duração 79 minutos

Sinopse: Reflexão sobre os 50 anos de Brasília, tendo como foco a discussão sobre o processo permanente de exclusão territorial e social que uma parcela considerável da população do Distrito Federal e do Entorno sofre, e de como essas pessoas restabelecem a ordem social através do cotidiano. O ponto de partida dessa reflexão é a chamada Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que, em 1971, removeu os barracos que ocupavam os arredores da então jovem Brasília. Tendo a Ceilândia como referência histórica, os personagens do filme vivem e presenciam as mudanças da cidade (VITRINE FILMES¹⁷).

5 – *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira, duração 108 minutos

Sinopse: “Alguém partiu, alguém ficou.” Ela Volta na Quinta conta a história de Maria José e Norberto, casal que vive há 35 anos juntos, na cidade de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais. Bastante desgastado pelo tempo, o relacionamento dos dois se encontra em crise. Maria José, mesmo com problemas de saúde, resolve fazer uma viagem para Aparecida do Norte, como forma de pensar se o divórcio é mesmo a solução. Norberto por sua vez fica e é confrontado dentro do seu relacionamento extraconjugal. A relação de Maria José e Norberto afeta a vida de seus filhos, Renato e André. Enquanto Renato pensa em casar e ter filhos com sua esposa, André só pensa em sair de casa e morar com sua namorada. O filme segue a linha dos curtas-metragens *Fantasma* e *Pouco Mais de um Mês*, dirigidos por André Novais Oliveira, onde a direção é centrada em planos simples e nos diálogos naturalistas que surgem do cotidiano dos personagens, que se baseiam em pessoas reais (VITRINE FILMES¹⁸).

6 – *Branco sai. Preto fica* (2014), de Adirley Queiroz, duração 93 minutos

Sinopse: Tiros em um baile de *black music* em Brasília ferem dois homens, que ficam marcados para sempre. Um terceiro vem do futuro para investigar o acontecido e provar que a culpa é da sociedade repressiva (VITRINE FILMES¹⁹).

¹⁶ Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/girimunho/>. Acesso em: 10 out 2021.

¹⁷ Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/a-cidade-e-uma-so/>. Acesso em: 10 out 2021.

¹⁸ Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/ela-volta-na-quinta/>. Acesso em: 10 out 2021.

¹⁹ Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/branco-sai-preto-fica/>. Acesso em: 10 out 2021.

7 – *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, duração 95 minutos

Sinopse: Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, periferia de Contagem. Divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança, cada um deles terá de encontrar modos de superar as dificuldades e domar o tigre que carregam dentro das veias (EMBAÚBA FILMES²⁰).

8 – *Era o hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, duração 109 minutos

Sinopse: Esse filme conta a inusitada trajetória de um grupo de refugiados que divide com os sem-teto uma ocupação no centro de São Paulo. Na tensão diária pela ameaça de despejo, revelam-se pequenos dramas, alegrias e diferentes visões de mundo dos ocupantes (AURORA FILMES²¹).

9 – *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, duração 73 minutos

Sinopse: Andreia quer se mudar. Leid espera pelo marido preso. Vizinhas em um bairro na periferia de Belo Horizonte, elas tentam se desviar dos perigos de uma guerra do tráfico e evitar as tragédias trazidas junto com a chuva (VITRINE FILMES²²).

10 – *Corpo Delito* (2017), de Pedro Rocha, duração 74 minutos

Sinopse: Ivan, 30, acaba de sair da cadeia depois de oito anos preso. Ele agora está de volta à sua casa, de volta ao convívio de sua esposa e de sua filha de seis anos, que ele mal conhece. É uma chance de retomar a vida. No entanto, Ivan está no regime semiaberto. Uma tornozeleira eletrônica o proíbe de fazer qualquer trajeto que não seja de casa para o trabalho, do trabalho para casa. À noite, ele não pode sair. O tédio se desfaz apenas na presença de Neto. Ivan se reconhece no amigo mais novo. Ele ainda é atraído pelas festas e pelas aventuras da cidade, mas agora ele é vigiado dia e noite pelo GPS da polícia (VITRINE FILMES²³).

11 – *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, duração 100 minutos

Sinopse: Em 1959, o agente intergaláctico WA4 é preso e lançado no espaço. Recebe uma missão: vir para a Terra e matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília. Porém, sua nave perde-se no tempo e aterrissa em 2016 em Ceilândia (MUBI²⁴).

12 – *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi, duração 81 minutos

Sinopse: Perpera viveu na floresta sem contato com os brancos até os 20 anos de idade. Era um pajé poderoso. Após o contato do povo Paiter

²⁰ Sinopse disponível no site da Embaúba Filmes: <https://embaubafilmes.com.br/locadora/a-vizinhanca-do-tigre/>. Acesso em: 10 out 2021.

²¹ Sinopse disponível no site da Aurora Filmes: <https://www.aurorafilmes.com.br/era-o-hotel-cambridge>. Acesso em: 10 out 2021.

²² Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/baronesa/>. Acesso em: 10 out 2021.

²³ Sinopse disponível no site da Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/corpo-delito/>. Acesso em: 10 out 2021.

²⁴ Sinopse disponível no site da plataforma MUBI <https://mubi.com/pt/films/era-uma-vez-brasil>. Acesso em: 10 out 2021.

Suruí com o homem branco, em 1969, ele foi acusado pelo pastor evangélico de ter parte com o Diabo e constrangido a se tornar um porteiro da igreja Evangélica, renunciando aos seus poderes de pajé. Reduzido a zelador da igreja, ele vive com medo do escuro porque os espíritos da floresta estão furiosos com ele. Mas quando alguém da aldeia vê a morte de perto, seus poderes de falar com os espíritos ainda podem ser valiosos (GULLANE²⁵).

13 – *Currais* (2018), de David Aguiar e Sabina Colares, duração 90 minutos

Sinopse: Depois de passar anos estudando a respeito dos campos de concentração cearenses que foram responsáveis pelo flagelo de milhares de pessoas após a seca de 1932, Rômulo (Rômulo Braga) embarca em uma jornada pelos sertões em busca de respostas sobre alguns mistérios que permanecem no passado. Entre documentário e ficção, o filme viaja por fotos, documentos e relatos reais (ADORO CINEMA²⁶).

14 – *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messor e João Salaviza, duração 114 minutos

Sinopse: Ihjãc é um jovem da etnia Krahô, que mora na aldeia Pedra Branca, em Tocantins. Após a morte do pai, ele se recusa a tornar-se xamã e foge para a cidade. Longe de seu povo e da própria cultura, Ihjãc enfrenta as dificuldades de ser um indígena no Brasil contemporâneo (EMBAÚBA FILMES²⁷).

15 – *Vermelha* (2019), de Getúlio Ribeiro, duração 78 minutos

Sinopse: Quando descobrem que uma antiga árvore foi atingida por um raio, dois rapazes viajam até a área rural na intenção de tentar extrair sua raiz. Enquanto isso, logo perto, dois amigos reformam o telhado da casa de um deles, mas passam a ser ameaçados constantemente pelo fabricante de materiais de construção devido a dívidas atrasadas (ADORO CINEMA²⁸).

16 – *Um filme de verão* (2019), de Jo Serfaty, duração 96 minutos

Sinopse: Durante o verão, Karol, Junior, Ronaldo e Caio estão no último mês das aulas em uma escola pública, no Rio de Janeiro. Quando as férias chegam, a temperatura alcança 40 graus. Imersos nos fios emaranhados que cobrem o céu da favela e os súbitos apagões, os quatro jovens enfrentam as incertezas do processo de amadurecimento e se reinventam diante da crise da cidade (DOC LISBOA, 2019²⁹).

17 – *Mascarados* (2020), de Marcela Borela e Henrique Borela, duração 66 minutos

²⁵ Sinopse disponível no site da Gullane: <https://www.gullane.com.br/projetos/ex-paje/>. Acesso em: 10 out 2021.

²⁶ Sinopse disponível no site Adoro Cinema: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-270731/>. Acesso em: 10 out 2021.

²⁷ Sinopse disponível no site da Embaúba Filmes: <https://embaubafilmes.com.br/locadora/chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos/>. Acesso em: 10 out 2021.

²⁸ Sinopse disponível no site Adoro Cinema: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-271029/>. Acesso em: 10 out 2021.

²⁹ Sinopse disponível no site do Festival Doc Lisboa; <https://www.doclisboa.org/2019/filmes/sun-inside/>. Acesso em: 10 out 2021.

Sinopse: Inconformados com a decisão judicial que obriga os mascarados da Festa do Divino a saírem com um número de identificação, um grupo deles tenta invadir a prefeitura da cidade. Quatro jovens, trabalhadores de uma pedreira, lidam de maneiras diferentes com a iminência da festa e a exploração do trabalho. No filme, a revolta é o espaço exterior à ação e os personagens definem-se em relação aos acontecimentos (VERTENTES DO CINEMA, 2020)³⁰.

18 – *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020), de Bruno Risas, duração 110 minutos

Sinopse: Meu pai ficou desempregado. A família toda precisou voltar à velha casa na Bresser, um pequeno bairro de São Paulo. Minha mãe procura saídas mas não sabe o que fazer. Minha irmã conseguiu um emprego, mas paga pouco. Minha avó está ficando demente. As cachorras latem. Eles ficam o dia todo em casa, brigam muito. Enquanto isso eu os filmo. Um estranho objeto no céu abduz minha mãe. Nossa vida continua como se nada tivesse acontecido. Certo dia, ela volta e nos diz: não há nada interessante lá fora. (VITRINE FILMES³¹)

19 – *Mães de Derick* (2020), Dê Klem, duração 77 minutos

Sinopse: Thammy é mãe de Dereck. Bruna, Chiva e Ana também. Ao som da trilha sonora do grupo Taiobas o documentário acompanha essa família que constrói com as próprias mãos seu lugar no mundo (HAVER FILMES³²).

20 – *Pajeú* (2020), Pedro Diógenes, duração 74 minutos

Sinopse: Maristela está sendo atormentada por um sonho constante: uma criatura emergindo das águas do Riacho Pajeú. A estranheza e insistência do pesadelo começam a atrapalhar o sono e o cotidiano de Maristela que, procurando uma solução para seu problema, inicia uma pesquisa sobre o Riacho, sua história e seu desaparecimento. Os pesadelos não param. Sonho e realidade se misturam. Pessoas próximas a Maristela começam a desaparecer, assim como o Pajeú desapareceu. A angústia dela aumenta junto com o medo de também sumir (EMBAÚBA FILMES³³).

Percorrendo rápida e superficialmente esses filmes e suas sinopses (ou premissas), percebemos a presença de dramas sociais de personagens marcados pela diferença (ou contra-hegemônicos), como: jovens periféricos, indígenas, trabalhadores braçais, ex-detentos, refugiados, sem teto, mulheres periféricas, lésbicas, travestis, donas de casa, mães solas. Podemos perceber também a demarcação territorial onde se passam essas narrativas, seja a periferia de um grande centro urbano, seja uma aldeia indígena, seja o

³⁰Sinopse disponível no site de crítica Vertentes do Cinema: <https://vertentesdocinema.com/mascarados/>. Acesso em: 10 out 2021.

³¹Sinopse disponível no site da distribuidora Vitrine Filmes <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/ontem-havia-coisas-estranhas-no-ceu/>. Acesso em: 10 out 2021.

³²Sinopse disponível no site da Haver Filmes: <http://www.haverfilmes.com.br/maesdoderick/>. Acesso em: 10 out 2021.

³³Sinopse disponível no site da distribuidora Embaúba Filmes: <https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/pajeu/>. Acesso em: 10 out 2021.

sertão brasileiro ou uma pequena cidade do interior do Brasil. A presença desses personagens nesses filmes marca um novo olhar sobre as problemáticas e conflitos sociais tão retratados no documentário brasileiro nas últimas décadas. Os diretores não apresentam os personagens numa perspectiva da vítima, mas de forma potente, sendo fabulados como heróis que têm o poder de viajar pelo tempo com uma nave, de produzir uma bomba sonora poderosa, de usar a tecnologia para viver e realizar sua vingança, de construir sua casa e buscar uma vida melhor, recriando sua narrativa e criando também novas possibilidades em suas próprias vidas.

Como mencionado, há sites, críticas, festivais e catálogos que utilizam o termo *híbrido* para classificar filmes em que há a coexistência de uma atitude documental juntamente com situações ficcionais. Mesmo não sendo um termo que tenha adesão unânime, é facilmente compreendido quando empregado em textos críticos ou mesmo em classificações. No entanto, ao considerarmos tais filmes como *híbridos*, faz-se necessário levantarmos algumas indagações e uma breve discussão em torno do que consideramos como “cinema de narrativa híbrida”, uma vez que o termo, em alguns contextos, pode gerar incômodos e controvérsias, podendo ser interpretado como algo “impuro”, como se houvesse “pura” ficção e “puro” documentário (relacionado à ideia de vínculo com a realidade), e sabemos que isso não existe na prática. Já no meio acadêmico, notamos o tabu em utilizar o termo *híbrido*, sendo comum pesquisadores, ao examinar filmes com esse caráter, optar por expressões mais sofisticadas como “poética da instabilidade”, “experiência da incerteza”, “matéria indiferenciada”. Os termos adjetivados como indeterminação e indiscernibilidade, que geralmente acompanham as análises fílmicas, sob o ponto de vista da recepção, denotam um tom enigmático em torno desse modo de produção fílmica. Ao considerarmos que o nosso ponto de vista é da produção e reivindicando uma ética da terminologia, assumiremos o termo *híbrido* sem constrangimentos, levando em consideração que o termo é resultado de uma cisão criada pela indústria cinematográfica que estabeleceu os parâmetros e os modos da realização ficcional e documental e padronizou os modos de produção, buscando maior economia na produção para a obtenção de maior lucro, retorno financeiro. Afinal, arriscar-se nos modos de produção e na linguagem é um risco que a indústria cinematográfica prefere não correr, tendo em vista os possíveis prejuízos.

Essas etiquetas parecem reduzir a complexidade do assunto, porém, é por elas que a discussão deve começar e não se encerrar. Entendemos que tais “etiquetas” não são estanques, mas continuamente ressignificadas e reinterpretadas ao longo do tempo e

talvez o termo “filme híbrido” hoje seja compreendido de modo diferente de dez anos atrás. É o que pretendemos discutir para iniciarmos esta pesquisa.

1.1 Problematizações em torno da noção de filme híbrido

Pensar e estabelecer o que seria um filme híbrido tem sido ponto de discussão e polêmica nos meios cinematográfico e acadêmico. Já ouvi de um colega que “não existe filme híbrido, todos os filmes são ficções”, retomando o pensamento de Aumont de que “todo filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1999, p. 70). Se partirmos dessas afirmações, por que no curso de Cinema havia disciplinas relacionadas à elaboração de projetos e de realização de filmes de documentário e de ficção? Por que ainda muitos editais de fomento à produção cinematográfica possuem diferenças na estrutura de um projeto, inclusive, muitas vezes, havendo uma discrepância orçamentária, em que os recursos para ficção são maiores do que os destinados ao documentário? Por que o registro de obras na Agência Nacional do Cinema (ANCINE) só possui duas categorias: documentário e ficção? Por que haveria diferenças no modo de elaborar, criar e executar filmes de ficção e de documentário? Por que existem tantos festivais de documentário?

Compreendo que o ponto de vista da vertente desconstrucionista, que entende a linguagem como ambígua, fragmentada e instável, atravessada por ideologias, em que parece impossível delimitar o gênero de um filme, por exemplo, e, nesse sentido, todos os filmes seriam híbridos. Essa chave de leitura está relacionada à experiência espectral, embasada em alguns conceitos da psicanálise lacaniana, em que há uma “tendência regressiva do espectador em não reconhecer a imagem como referente, fundindo o ‘irreal’ e o ‘ausente’ na ordem privilegiada do imaginário”³⁴ (SOBCHACK,

³⁴ É importante entender que essa “capacidade de transformar em presença aquilo que está ausente” (CODATO, 2015, p. 286) ou a imagem enquanto ausência presentificada é uma noção construída sobre o modo como o espectador percebe o filme ficcional. Esse gesto proporciona prazer ao espectador que encontraria nesse distanciamento seguro que ele toma em relação à realidade na experiência fílmica. Talvez o filme híbrido busque de algum modo a restauração desse desejo, desse prazer aparentemente perdido na imagem documental, pois a quarta parede, tradicionalmente, não existiria no documentário. Conforme Metz, “o cinema é absolutamente erótico, uma vez que tudo nele acontece para o outro, para o espectador. Ele aciona, de modo bastante particular, as chamadas paixões perceptivas: o desejo de ver e de ouvir (METZ, 1980). Em termos gerais, o processo de sutura vem permitir ao olhar do espectador encontrar o gozo na imagem cinematográfica, assim como faz a criança na primeira infância, ao mirar seu reflexo no espelho, segundo Lacan” (CODATO, 2015, p. 286). O documentário observacional traria de alguma maneira esse gozo. Essas questões mereceriam um estudo mais aprofundado, mas pontuamos aqui de forma generalizada e breve.

1999, p. 241, tradução nossa)³⁵. Vivian Sobchack pontua que o modelo teórico dominante é altamente problemático para a investigação da estrutura de identificação do filme não-ficcional e, ancorada na fenomenologia de identificação filmica de Meunier (1969), propõe a existência de uma variedade de modos espectatoriais que co-constituem o objeto cinematográfico, sendo uma alternativa ao modelo psicanalítico que postula uma estrutura única e totalizante de identificação da imagem cinematográfica, em que qualquer tipo de representação seria essencialmente fantasmática por natureza. Fundamentado na fenomenologia existencial da percepção corporificada de Merleau-Ponty, Meunier observa três modos de consciência do espectador e seus correspondentes filmicos, que são: a do filme-caseiro (filme de família, em francês *film-souvenir*), a do filme de ficção e ainda a forma intermediária que seria a do filme documentário. Em um espectro de identificação filmica em que, partindo da extremidade menos intensa estaria o filme caseiro, no qual os dados objetivos da imagem são atualizados pelo espectador ao ver algum familiar, amigo ou lugar conhecido naquele registro, ou seja, essa imagem é atravessada pelo referente existente no nosso mundo real, na outra extremidade estaria o filme de ficção, mais intenso e no qual o que é visto e percebido é tido como “irreal” ou “imaginário” ao invés de “ausente” ou “em outro lugar”, não sendo necessário evocar seu referente no mundo empírico. Já a experiência de assistir a um filme documentário estaria no intermédio entre assistir um filme-caseiro e um filme ficcional, visto que ela envolve não apenas nosso conhecimento sobre o mundo real, mas também a nossa falta parcial dele, o qual consideramos como existente apesar da nossa falta de conhecimento pessoal sobre aquele tema ou pessoa.

Em suma, a fenomenologia da identificação cinematográfica de Meunier demonstra que quanto mais dependentes somos da tela para o conhecimento específico do que vemos na experiência filmica, menos provável que vejamos além dos limites da tela e voltemos ao nosso mundo real. Meunier sugere que quanto mais a atenção do espectador está focada na tela, ao invés de vermos o objeto através da tela, mais a matéria deste objeto cessa a ser generalizada e mais ela passa a ser considerada em sua especificidade, isto é, o objeto em si mesmo e não naquilo que ela evoca (SOBCHACK, 1999, p. 244, tradução nossa)³⁶.

³⁵ “Assuming the spectator's regressive ‘misrecognition’ of image for referent, and conflating the ‘irreal’ and the ‘absent’ in the privileged order of the Imaginary (SOBCHACK, 1999, p. 241).

³⁶ “In sum, Meunier's phenomenology of cinematic identification demonstrates that the more dependent we are on the screen for specific knowledge of what we see in the film experience, the less likely we are to see beyond the screen's boundaries and back into our own life-world_ Indeed, Meunier suggests that the more the viewer's attention is focused on-rather than through-the screen object, the more the matter of this object

Nesse sentido, a fenomenologia da identificação cinematográfica torna-se pertinente no embasamento epistemológico de nossa pesquisa³⁷, uma vez que ela restaura a "carga do real" à experiência cinematográfica. Assim, entenderemos que o espectador, em sua experiência cinematográfica, compreende que nem todas as imagens são tomadas como imaginárias ou fantasmáticas, sendo ele um “agente ativo na constituição do que conta como memória, ficção ou documento” (SOBCHACK, 1999, p. 253, tradução nossa)³⁸. Essas distinções do estatuto da imagem cinematográfica fazem-se necessárias para o entendimento dos filmes e processos filmicos que estamos considerando como híbridos.

Há autores que identificam a existência do filme híbrido, embora não desenvolvam o assunto, como Roger Odin (2012), em *Filme documentário, leitura documentarizante*, no qual defende que “existem também filmes híbridos, na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (ex. *Lettres de Somalie* de F. Mitterand)” (ODIN, 2012, p. 27). Já Arlindo Machado, em *Novos territórios do documentário*, compreende o filme híbrido como um subgênero do documentário, definindo-o da seguinte forma:

é documentário até certo ponto, mas muitas vezes, sem que nos demos conta, já caímos no domínio da fabulação. Ou vice-versa. Ele fica a meio caminho entre o documento e a imaginação. Pois, a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro. (...) Na verdade, o documentário puro nem é desejável, pois seria algo insípido, incolor e inodoro, além de inútil (MACHADO, 2011, p. 11).

Para além dessa discussão, aliada ao processo de recepção, é importante sinalizarmos já de início que o ponto de vista de nossa pesquisa é o da prática, é de quem realiza e produz os filmes. Assim, ao assumirmos o ponto de vista da produção, partiremos das definições estabelecidas pela ANCINE na Instrução Normativa nº 125, de 16 de junho de 2015, que regulamenta a elaboração, a apresentação e o acompanhamento

ceases to be generalized and the more it becomes considered in its specificity that is, in itself rather than for what it evokes” (SOBCHACK, 1999, p. 244).

³⁷ Outro autor que aborda a existência da distinção entre a recepção da ficção e da não-ficção, relacionada à *postura espectral*, é Noël Carroll (2005), que trabalha com a noção de que o documentário está ligado a uma *asserção pressuposta* resultante da intenção assertiva do cineasta.

³⁸ “It affirms what we know in experience: that not all images are taken up as imaginary or phantasmatic and that the spectator is an active agent in constituting what counts as memory, fiction, or document” (SOBCHACK, 1999, p. 253).

de projetos de obras audiovisuais brasileiras de produção independente. Essa instrução explica, em linhas gerais, o que seria documentário, ficção e ensaio experimental:

XXII. obra audiovisual do tipo documentário: Obra audiovisual sem roteiro pré-concebido, produzida a partir de estratégias de abordagem à realidade, ou Obra audiovisual produzida a partir de roteiro pré-concebido cuja trama/montagem seja organizada de forma discursiva por voz over, texto escrito ou depoimentos de personagens reais.

XXIII. obra audiovisual do tipo ficção: Obra audiovisual produzida a partir de roteiro pré-concebido cuja trama/montagem seja organizada de forma narrativa.

XXIV. obra audiovisual do tipo ensaio experimental: obra audiovisual produzida de diversas formas que possua como intenção a exploração dos limites e possibilidades da linguagem audiovisual. (ANCINE, 2015, grifo nosso.)

Compreendemos que essa definição apresenta o documentário em uma dimensão discursiva criada a partir de personagens reais e a ficção em uma dimensão narrativa estruturada por roteiro, mas não explicita se os personagens desta podem ou não ser reais. Em uma leitura simplista, poderíamos indagar se uma narrativa com personagens reais ou um documentário estruturado de modo narrativo, tornaria a obra audiovisual em uma ficção. Se essa questão fosse tão facilmente reduzida à resposta: “sim, seria uma ficção”, não teríamos como desenvolver as complexidades do *corpus* desta tese. Comprendemos que o cinema enquanto uma prática social e que está em constante atualização não se reduz apenas a seguir critérios estabelecidos por normativas e manuais de realização, mas pode ser considerado enquanto expressão de seu tempo.

1.2 O cinema de narrativa híbrida enquanto uma expressão do pensamento contemporâneo

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 sociocultural em que estão inseridos, partilhando sua visão de mundo e os elementos sociais que os cercam. Assim, as imagens cinematográficas como resultado de uma ação humana têm 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. Ressaltamos que o interesse pelas representações do *outro*³⁹ sempre foi uma tônica ao longo da história do cinema e que a ideia do cinema como máquina de registrar imagens do cotidiano, visto seu potencial de arquivo, o qual imprime uma objetividade na representação de uma realidade, proporcionou o desenvolvimento de práticas de realização aliadas às convenções científicas.

Dessa maneira, antropólogos (da primeira metade do séc. XX) encontraram no cinema um instrumento capaz de representar a cultura de uma determinada comunidade, surgindo, então, os filmes etnográficos. No entanto, ao construir tais representações, esse tipo de filme transformava os sujeitos em atores sociais, em objeto de amostragem de uma tese. Nesse sentido, o discurso hegemônico encontrou na máquina-cinema um mecanismo de dominação ideológica, gerando tensões e conflitos de ordem ética em torno das representações, pois, sob a chancela da ciência, estudiosos estariam “autorizados” a representar o *outro*. Muitas vezes, essas representações interculturais foram construídas por uma perspectiva colonialista, refletindo discursivamente as práticas de subordinação e dominação colonial. Segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 270), os grupos historicamente marginalizados não tinham o controle sobre sua própria representação, sendo excluídos desse processo de construção da representação e, por muitas vezes, apresentados de modo estereotipado.

No final da década de 1960, a liberação sexual, o fortalecimento dos movimentos feministas e antirracistas dos negros estadunidenses e do Reino Unido, aliados a movimentos de contracultura, impulsionaram a emergência de questões éticas e estéticas em torno das representações de determinados grupos nas artes e na comunicação. Nessa perspectiva, as transformações culturais impactaram nas formas de produzir, criar e pensar cinema, causando uma constante renovação no fazer cinematográfico. Nesse período, cineastas progressistas (ou semiprogressistas) e cinemanovistas, fundamentados numa corrente revolucionária e imantados por uma aura de “aplicadores dos direitos humanos”⁴⁰, utilizaram os meios cinematográficos e audiovisuais como instrumento

³⁹ O termo *outro* refere-se aos sujeitos historicamente marginalizados da sociedade.

⁴⁰ A expressão “aplicador de Direitos Humanos” foi utilizada por Denise Ferreira (2020) em seu artigo “Ler a arte como confronto”. A autora discute sobre o que seria uma obra de arte anticolonial a partir do trabalho *Sobre a violência*, de Yasmine Edi Sabbagh e sua performance na EVA International, da Bienal da Irlanda, em 2013, na qual se recusou a representar a figura do palestino refugiado do ponto de vista humanitário da ONU e da OLP. Para a autora, uma obra de arte anticolonial deve questionar as formas de representação, visto que é “inconcebível que pessoas livres (autodeterminadas) ou coletivos aceitem ser representadas por alguém ou por alguma outra pessoa além do que eles ou elas próprias” (FERREIRA, 2020, p. 293). Dessa forma, defende que é preciso transformar a obra em um confronto, em recusa da representação do outro enquanto objeto, enquanto vítima.

agenciador de vozes e discursos daqueles que foram silenciados por procedimentos de exclusão existentes na sociedade, trazendo em tom de denúncia social as mazelas sofridas pelas minorias. Glauber Rocha, em seu texto-manifesto “Estética da fome”, explana sobre o cinema novo e seu posicionamento estético-político:

Cinema novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (...) A definição é esta e por esta definição o *cinema novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do *cinema industrial* é com a mentira e com a exploração (ROCHA, 2004, p. 66-67).

Rocha aponta a posição “marginal” desse cinema, porém, até que ponto essa estética da fome e da violência não se cristalizou no imaginário em torno do cinema brasileiro, dentro e fora do país? Rocha comenta que, naquele momento, o cinema novo havia chegado a 22 festivais internacionais, o que demonstra que, mesmo estando à margem da indústria cinematográfica, esse cinema militante encontrou visibilidade no meio artístico e notoriedade entre a crítica e a academia. Seria mesmo esse cinema marginalizado?

Mais adiante, inicia-se certa recusa ao modelo representativo, uma vez que

nesse contexto, muitos grupos oprimidos usaram o “realismo progressista” para desmascarar e combater as representações hegemônicas, contrapondo aos discursos retificadores da sociedade patriarcal e do colonialismo uma visão de si mesmos e de sua realidade da perspectiva “de dentro” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 264, grifo dos autores).

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, no qual percebemos o esforço em romper com o método representativo. No filme, tem-se o personagem Deutrudes, apresentado como lavador de carros e realizando filmagens para o próprio filme. Em suas gravações, o personagem e seus amigos estão em um momento de lazer: Deutrudes decide filmar a praia e não suas condições de vida, suas dificuldades sociais. Esse gesto sinaliza a questão posta neste trabalho: por que filmar e retratar o *outro* apenas na sua condição/realidade social, enfocando seus conflitos e dramas sociais, deixando de lado suas subjetividades?

Jean-Louis Comolli (2008, p. 100) observa que “desde sempre as representações estão em luta umas contra as outras. Estas lutas nos sistemas de representação são *a própria forma* das lutas sociais e políticas”, ou seja, uma representação pode ser poderosa e/ou desastrosa, visto seu potencial de tornar visíveis ou sensíveis as diferenças entre quem filma e quem se deixa filmar. Essa problemática em torno da representação já foi amplamente debatida em diferentes áreas das ciências humanas e segundo o antropólogo Tim Ingold (2016, p. 406)

Muito desse debate ficou conhecido através da noção de “crise da representação”. Levantaram-se questões razoáveis acerca de quem tem o direito de descrever, com base em que uma descrição pode ser considerada mais verdadeira ou autorizada que outra; (...) e como o processo de escrita poderia se tornar mais colaborativo”.

Assim, o fazer antropológico e cinematográfico passou (e passa) por um processo de revisão em torno da construção da escrita e da imagem do *outro*. Como fazê-lo de modo mais ético?

Na contemporaneidade, o contexto da multiplicação pós-moderna das lutas sociais e identitárias, atrelado às mídias sociais e ao avanço tecnológico dos equipamentos de captação de imagem e som e de finalização, possibilitaram transformações em torno da representação e da autorrepresentação. Assim, na atualidade, os sujeitos e grupos contra-hegemônicos, muitas das vezes, empreendem narrativas e fabulações descentradas de seus dramas sociais, deixando de ocupar a condição de atores sociais de filmes documentários, reivindicando o direito à ficção e a uma narrativa contada não pela perspectiva elitista e exploratória dos corpos, exigindo uma produção simbólica para a construção de um imaginário enquanto sujeitos potentes e não mais marginalizados e vitimados. Assim reivindica a artista não-binária e performer Jota Mombaça, por uma libertação das narrativas de opressão e das ficções de poder:

Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e de formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando os modos do poder através do tempo (MOMBAÇA, 2021, p. 67-68).

A perspectiva decolonial rompe com essas classificações fixas e binárias, logo, um filme pode ser ficção e documentário, há uma coexistência de gêneros habitando o mesmo corpo fílmico. Os filmes híbridos transgridem os parâmetros da colonialidade e

transitam nas encruzilhadas, instaurando práticas e entendimentos de um fazer cinematográfico em trânsito. Podemos compreender a realização de tais filmes como uma “prática das encruzilhadas”:

A prática das encruzilhadas como um ato descolonial não mira a subversão, a mera troca de posições, mas sim a transgressão. Assim, responde eticamente a todos os envolvidos nessa trama, os envolve, os “emacumba” (encanta), os cruza e os lança a outros caminhos enquanto possibilidades para o tratamento da tragédia chamada colonialismo (RUFINO, 2019, p. 75).

Assim, acreditamos que o método de realização dos filmes híbridos está alinhado a este pensamento, e que boa parte dos realizadores dos filmes que investigamos nesta pesquisa, de algum modo, esforçam-se para corresponder a essas reivindicações, empreendendo narrativas cinematográficas numa perspectiva decolonial. É no processo de realização desses filmes que nos dedicaremos no próximo capítulo, examinando se essas realizações trazem efetivamente práticas anticoloniais ou apenas se valem desse discurso, criando uma aura eticamente desejável.

1.3 Uma possível genealogia do híbrido

Em uma abordagem genealógica, percebemos que a compreensão em torno do filme híbrido transforma-se ao longo do tempo e, ao voltarmos para o nascimento do cinema, entendemos que ele “nasce” híbrido. As filmagens da saída dos operários da fábrica, consideradas como as primeiras imagens feitas pelo cinematógrafo, foram filmadas três vezes⁴¹, evidenciam tanto a origem do documentário como da ficção. É o que defende Guimarães: “Se o primeiro *La sortie des usines Lumière* (1895) fundava o gesto documental, a refilmagem do mesmo evento – praticamente idêntico, mas com o dado fundamental da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados – principia a atitude ficcional” (GUIMARÃES, 2013, p. 62). Na segunda e na terceira saída, os operários encenam um gesto cotidiano, performam a si mesmos, não transformando-se em personagens fictícios.

No “primeiro cinema”, eram comuns as encenações nos filmes de ficção e nos chamados filmes de “atualidades”. De acordo com Flávia Cesarino Costa (2005), “As encenações faziam parte tanto das ficções, como das atualidades reconstituídas, o que

⁴¹ As três versões estão disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=d5CuvsECs6Y>>. Acesso: 03 jan 2023.

indica que o estatuto do que se considerava *ficção* ou *documentário* não era o mesmo de hoje”, estando essas categorias pouco definidas e não havendo as “rígidas dicotomias que alimentam posicionamentos simplistas sobre primeiro cinema” (COSTA, 2005, p. 195). Nesse sentido, nosso entendimento do que seria um documentário, uma ficção ou um filme híbrido pode se alterar com o passar do tempo e do contexto em que é visto. Essas classificações não são estanques e não são inerentes ao seu processo de origem (de criação dessas imagens em movimento), mas sim fruto de nosso olhar sobre elas.

À medida em que o cinema conquista uma linguagem narrativa que lhe é própria, abandona a necessidade de uma “voz” (texto, letreiros) que narra a ação. Conforme Fernão Ramos defende, “Através de procedimentos como *montagem paralela*, planos *ponto-de-vista*, estrutura de *campo/contracampo*, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências.” (RAMOS, 2008, p. 25, grifo do autor). Assim, com a linguagem cinematográfica estruturada, o cinema ficcional desenvolveu-se em seus procedimentos técnicos e estéticos, até se tornar uma indústria que consolidou e sistematizou seu modo de produção. Esse modo de produção, com suas convenções e ritualidades, tornou-se um modelo que possui seus departamentos e funções a serem executadas de maneira que gerem resultados previamente arquitetados e esperados. Vale ressaltar que a indústria cinematográfica ao consolidar-se com a produção de filmes ficcionais, atendia a desejos inconscientes do público. Segundo Nichols (1991, p. 4),

[O filme ficcional] opera onde o id vive. O documentário, por outro lado, atende a questões sociais das quais estamos conscientes. Ele opera onde vivem o ego e o superego atentos à realidade. A ficção abriga ecos de sonhos e devaneios, compartilhando estruturas de fantasia com eles, enquanto o documentário imita os cânones do argumento expositivo. (tradução nossa)⁴²

Assim, a indústria hollywoodiana passou a desenvolver narrativas ficcionais ancoradas em estruturas arquetípicas, com temas e conflitos relacionados à família, ao heroísmo, entre outros, a fim de construir um imaginário estadunidense, com seu *american way of life* protagonizados pelos astros de seu *star system*.

⁴² "Fiction attends to unconscious desires and latent meanings. It operates where the id lives. Documentary, on the other hand, attends to social issues of which we are consciously aware. It operates where the reality-attentive ego and superego live. Fiction harbors echoes of dreams and daydreams, sharing structures of fantasy with them, whereas documentary mimics the canons of expository argument." (NICHOLS, 1991, P.4)

Paralelo a esse desenvolvimento do cinema ficcional clássico e seu *star system*, o documentário também encontrou convenções comuns, ancoradas em uma voz *over* que enuncia o mundo que retrata, construindo o que se convencionou chamar de documentário clássico (1930/1940). Nos anos 1960, com o desenvolvimento tecnológico, tornou-se possível a gravação do som direto nas câmeras. Muitos documentários até então não tinham a gravação do som direto, e isso permitiu o “aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos” (RAMOS, 2008, p. 23). O modo de fazer documentário diversifica-se, então, em decorrência de questões técnicas e éticas, gerando diferentes estilísticas. Bill Nichols, em *Introdução ao documentário*, identifica seis modos de realização, categorizados como subgêneros, sendo eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos foram agrupados conforme traços característicos observados em vários grupos de cineastas e filmes (NICHOLS, 2012, p. 135).

Nesse horizonte dos modos de realização, poderíamos considerar o híbrido como um subgênero do documentário? Arlindo Machado discute sobre a dificuldade em abrigar a diversidade estilística no grande “guarda-chuvas” que consideramos como documentário. Segundo ele, o que uniria esses filmes não seria algo que lhes é intrínseco, mas a sua negativa: “documentário é não-ficção (não por acaso, os povos de língua inglesa chamam os documentários de *nonfiction films*)” (MACHADO, 2011, p. 6). O autor afirma que o mesmo acontece com a categoria “experimental”:

Até os anos 1960, só existiam no cinema as categorias “documentário” e “ficção”. Mas como começaram a aparecer trabalhos que não podiam, sob nenhuma hipótese, ser classificados em qualquer dessas duas categorias, surgiu então uma terceira categoria: o experimental, que também se definia por negação, ou seja, experimental é tudo o que não pode ser enquadrado nem como ficção, nem como documentário. Mas recentemente começou-se a falar (e até produzir eventos relacionados) em “documentários experimentais”, ou seja, estamos agora diante de um conceito de documentário que representa uma dupla negação: a negação da ficção e a negação do próprio documentário. (MACHADO, 2011, p. 7, grifo do autor)

Chancelar filmes a partir de uma negação traz a ideia de oposição, assim podemos compreender o cinema ficcional como um marco referencial, em que os demais gêneros orbitam esse centro de força, conferindo, a ele, uma posição privilegiada. Esse pressuposto poderia ser embasado na noção de que o cinema ficcional teria uma

linguagem cinematográfica mais sofisticada, exigindo que o diretor domine elementos específicos da linguagem cinematográfica, uma vez que há certos parâmetros técnicos que, quando aplicados, podem afetar o público, despertando sentimentos e emoções, como: medo, tensão, tristeza, alegria, admiração, identificação, repulsa, etc. Muitas vezes, esses procedimentos tornam-se previsíveis, o que leva à renovação estilística de um determinado gênero ficcional⁴³. Já no cinema documentário, esses parâmetros técnicos são menos rígidos, há espaço maior para a experimentação. O documentarista João Moreira Salles comenta, a respeito desse aspecto da experimentação, que

É muito arriscado fazer ficção experimental porque é muito caro e os filmes precisam ser rentáveis. O documentário é diferente: seu papel é mudar as formas de narração. Tudo o que acontece como novidade no cinema de ficção quase sempre foi visto antes no documentário (SALLES, 2018, n.p).

Essa observação de Salles está contextualizada no cinema industrial. No cinema independente, as ficções experimentais existem há muito tempo, porém, sua circulação e público acabam ficando restritos ao circuito dos festivais.

Retomando o texto de Arlindo Machado, o autor observa e aborda os novos subgêneros do documentário, sendo eles: documentário híbrido, falso documentário, metadocumentário, documentário sonoro, animação documental, documentário *machinima*. Diferente dos seis subgêneros tratados por Nichols (2012), os quais se diferenciam pelo modo como os documentaristas retratam e relacionam-se com o mundo histórico, os novos subgêneros levantados por Machado diferem-se pelos recursos tecnológicos e por subverterem a linguagem do documentário, juntamente com a ideia de realidade (ou o pacto com o factual).

O documentário enquanto um “tratamento criativo da atualidade”, segundo Grierson (1942), necessita de diferentes estratégias de realização que são constantemente atualizadas, rompendo com os padrões e com as sedimentações de formas de fazer que passam a ser aceitas e se tornam tendência. Logo, quando um modo de fazer torna-se tendência, muito em breve, ele entrará em “declínio” pela saturação de obras que surgem com aquele mesmo caráter. Acreditamos que o filme híbrido, que se tornou tendência na segunda metade da década passada, está atualmente em expansão e poderá, em pouco tempo, ser visto como um “lugar-comum” (se é que ainda não se tornou).

⁴³ Diferente do documentário, que tem subgêneros, como apontado anteriormente, a diversidade do cinema ficcional não é categorizada em subgêneros, mas em gêneros ou filmes de gênero, como: terror, drama, policial, comédia, ficção científica, etc. Cada um desses gêneros também transforma-se ao longo tempo, gerando subgêneros ou diferentes tipos.

Existem diversos livros e artigos que se debruçam sobre a natureza do documentário, seus territórios, bem como sobre seus “vetores de deslocamento” (TEIXEIRA, 2007) e suas linhas de fuga. O documentário contemporâneo e seu caráter camaleônico despertou muito interesse por parte dos pesquisadores e percebemos que, a partir dos anos 2000, o número de pesquisas e publicações tem se intensificado no Brasil. Dentre elas destacamos: *Espelho partido: tradição e transformação do documentário* (2004), de Silvio Da-Rin; *O documentário no Brasil: tradição e transformação* (2004), de Francisco Elinaldo Teixeira; *O cinema do real* (2005), organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki; *Sobre fazer documentários* (2007), organizado pelo Itaú Cultural; *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (2008), de Fernão Pessoa Ramos; *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008), de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita; *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje* (2010), organizado por Cezar Migliorin; *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo* (2019), de Mariana Baltar; e mais recentemente *Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade* (2020), de Piero Sbragia. Estes dois últimos estudos já apontam essa tendência de hibridização do documentário brasileiro contemporâneo ou do documentário com desejo de ficção.

Ainda em relação a obras que no campo de estudos sobre fazer documentário, há importantes traduções publicadas no Brasil. Dentre elas, destacamos: *Ver e Poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*, de Jean-Louis Comolli (2008), *Direção de Documentário*, de Michael Rabiger (2011), e *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*, de Patricio Guzmán (2017). Esses autores, a partir de suas vastas experiências com o cinema documentário e os estudos sobre o tema, escreveram importantes reflexões que envolvem o processo de realização. Entre autores brasileiros que tratam das estratégias de realização e trabalham de modo mais didático, no ensino da prática, há poucas obras que se dedicam ao processo de criação e realização do documentário. Dentre as referências bibliográficas, encontramos a obra *Como fazer documentário: conceito, linguagem e prática de produção*, de Luiz Carlos Lucena (2012), e *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção*, de Sérgio Puccini (2012). Fernão Ramos, no prefácio da obra de Puccini, destaca a falta de valorização da pesquisa sobre a prática no Brasil, o que a torna uma obra importante dentro desse contexto da escassez de livros que se dedicam a tal estudo. Ainda no prefácio, Ramos aponta que: “Ao passar com agilidade por transgêneros e experimentalismos, sobra para o autor um campo de trabalho com foco no que interessa: o próprio documentário” (RAMOS, 2012,

p. 11), ou seja, o estudo dedica-se a comunicar os processos e procedimentos próprios e comuns ao gênero. Ancorado na noção de que um documentário parte de uma asserção sobre um determinado fato, as estratégias a serem adotadas estão a serviço de uma sustentação discursiva, pois “antes de recorrer a um discurso narrativo, o documentário recorre a uma exposição retórica, para sustentar um argumento que pode ou não se valer de estratégias narrativas em sua condução” (PUCCINI, 2012, p. 24).

Para trabalhar e exemplificar a escrita de um projeto de documentário, Puccini vale-se de três modelos de proposta: o primeiro, de Alan Rosenthal (1996); o segundo, de Michael Rabiger (1998); e o terceiro, o edital Doc.Tv (2006). Os três modelos, de algum modo, reproduzem a noção de que o documentário parte de uma hipótese, de uma pesquisa, de uma tentativa de explicar algum fato, fenômeno ou conflito. Assim, a proposta (ou projeto) de documentário deverá descrever as estratégias de abordagem e as formas criativas para tratar de determinado assunto, construindo argumentos por imagem e som sobre aquele assunto, e, por meio das filmagens, buscar uma espécie de confirmação ou não da hipótese inicial, o que pode ser notado nos modelos que sinalizam ou sugerem a realização de entrevistas ou depoimentos. Assim,

Estratégias de abordagem, estrutura e estilo. Qual(is) a(s) maneiras mais adequadas para abordar o assunto? Qual(is) o(s) pontos de vista contemplados no filme? Haverá conflito entre os depoimentos? Como o filme será estruturado, quais serão as principais sequências e como elas estarão alinhadas? Qual o estilo do tratamento de som e imagem? (ROSENTHAL apud PUCCINI, 2012, p. 27_ grifo nosso)

Entrevistas. Lista descritivas dos entrevistados (RABIGER apud PUCCINI, 2012, p. 28).

Eleição e justificativa para a(s) estratégias de abordagem - 15 linhas para cada estratégia de abordagem (como o documentarista se relacionará com cada objeto eleito? Exemplos: modalidades de entrevista; modalidades de relação da câmera com os personagens reais; reconstituição ficcional utilizando personagens reais; construção de paisagens sonoras e/ou imagens abstratas; introdução proposital de ruídos sonoros e/ou visuais; modalidades de locução sobre imagem; formas de tratamento dos materiais de arquivo sonoros e/ou visuais etc. Justificativa de cada abordagem descrita) (Doc.Tv apud PUCCINI, 2012, p. 29_ grifo nosso).

Na primeira década dos anos 2000, esses modelos de proposta de documentário estavam mais em voga. Esperava-se que o documentarista empregasse diferentes estratégias de abordagem em seu filme, trazendo um aspecto mais dinâmico, construindo blocos com diferentes pontos de vista. Assim convencionou-se a realização de entrevistas e depoimentos que traziam para os filmes um caráter mais jornalístico e menos

cinematográfico. É importante ressaltar que, naquele momento, os canais de televisão eram o destino dos documentários, desse modo, a ideia de blocos caberia entre os intervalos comerciais. Porém, com o crescente aumento de festivais de documentário e de festivais que passaram a valorizar mais esse gênero, convencionou-se, de certo modo, a evitar as entrevistas:

No célebre ensaio “A entrevista”, publicado na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (2003), o crítico Jean Claude Bernardet lamentava o fato de que, após um momento bastante produtivo, que surgia a partir das possibilidades técnicas e dramáticas abertas pelo cinema direto, o procedimento da entrevista se generalizara de tal forma no cinema brasileiro, que terminou por se tornar um cacoete, ou “o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo”. (GUIMARÃES, 2013, p. 67).

A entrevista foi um recurso largamente utilizado por grande parte dos documentaristas no Brasil e no exterior. Um dos documentaristas mais conhecidos e estudados no Brasil, Eduardo Coutinho, construiu grande parte de seus filmes por meio das entrevistas, das conversas, do encontro com o outro e tornou-se uma grande referência para muitos realizadores. Com o declínio das entrevistas, enquanto recurso central da prática documentária, alguns questionamentos surgem: “seria possível, de fato, a identificação de novos títulos capazes de reabilitar a entrevista enquanto instrumento apto *a reativar a potência dos encontros* na tomada direta e de simultaneamente acionar uma chave emancipada de leitura por parte do espectador?” (RODRIGUES, 2018, p. 79, grifo do autor). O uso do dispositivo no documentário, naquele momento, parece ter sido uma “solução” para que os sujeitos falassem diante das câmeras não apenas por meio das entrevistas. Destacamos os seguintes filmes que utilizaram o dispositivo como a principal estratégia de realização: *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães; *O prisioneiro da grade de ferro* (2004), de Paulo Sacramento; *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; *Doméstica* (2012), de Marcelo Pedroso; *Gente Bonita* (2016), de Leon Sampaio. Nesses documentários, as imagens são realizadas pelos próprios personagens, que filmam o contexto em que estão inseridos, seja uma casa que habitará por 24 horas, seja sua condição carcerária, suas férias num transatlântico, a doméstica que trabalha em sua casa ou uma noite em um camarote vip.

Nesse mesmo momento, também houve uma crescente realização de documentários autorreferenciais, em que os realizadores se colocam diante das câmeras registrando suas vivências, expondo e performando seus conflitos ou buscando alguma

solução para eles. Como no filme *33* (2001), de Kiko Goifman, no qual o diretor busca encontrar seus pais biológicos em 33 dias, antes do seu aniversário de 33 anos, ou em *Um passaporte húngaro* (2001), a diretora Sandra Kogut, no qual ela busca conhecer a história e o passado de seus avós. Já em *Diário de Sintra* (2007), a diretora Paula Gaitán retorna à cidade de Sintra em busca das memórias dos últimos meses de vida de seu falecido marido, o cineasta Glauber Rocha. Flávia Castro, em *Diário de uma busca* (2011), realiza algumas viagens tentando reconstruir os passos de seu pai, o jornalista Celso Castro, militante de esquerda, encontrado morto, em outubro de 1984. Temos também a diretora Petra Costa em *Elena* (2012), no qual revisita os passos de sua irmã que pouco conheceu e que se suicidou, tentando compreender suas dores, em uma busca por superar essa perda e esse trauma. Em *Os dias com ele* (2013), Maria Clara Escobar vai ao encontro de seu pai, Carlos Henrique Escobar, interrogando-o sobre seu passado, sua formação política e a experiência da tortura.

Observamos que houve muitas produções de documentários autorreferenciais entre 2001 e 2013 (aproximadamente). Essa forma de realização, de algum modo, tornou-se saturada, dando espaço a um novo

regime de visibilidade em voga na contemporaneidade, caracterizado pela valorização da dimensão performática dos indivíduos frente à simples representação, pelo entrelaçamento de expedientes da ficção e do documentário (vida e cena se conjugam, promovendo camadas de indiscernibilidade) (RODRIGUES, 2018, p. 79).

Assim compreendemos que o regime do representativo perde força na primeira década dos anos 2000 e, a partir de 2010, o regime do performático ganha força nas realizações documentárias, seja por meio da autoperformance do(a) diretor(a), seja pela performance dos atores-personagens em seus dramas sociais.

Continuando nossa abordagem genealógica sobre o cinema híbrido contemporâneo brasileiro, poderíamos apontar que uma das referências responsáveis estaria nos filmes *No Quarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa, e em *La Libertad* (2001), de Lisandro Alonso, conforme observa o crítico Felipe Furtado:

Poucos filmes foram mais influentes nos últimos 15 anos quanto *No Quarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa. Ao lado de *La Libertad* (2001), de Lisandro Alonso, são filmes que serviram como ponto de partida para boa parte do cinema híbrido com preferência pela autoficção que passou a dominar cada vez mais certo universo de festivais (inclusive aqui no Brasil) (FURTADO, 2018, n.p.).

O cinema de Pedro Costa recebeu uma retrospectiva no Brasil, em 2010, em uma mostra que circulou em importantes espaços cinematográficos, promovendo debates e publicações sobre sua forma de realização. Acreditamos que essa difusão da obra do cineasta português entre a comunidade cinematográfica brasileira tenha influenciado de algum modo a emergência dessa produção híbrida. O cinema de Costa influenciou por exemplo a realização de *A vizinhança do Tigre* (2014) de Affonso Uchoa que, em entrevista para nossa pesquisa, revelou essa referência na realização do filme:

Figura inescapável é Pedro Costa, claro! Pedro Costa por tudo que ele empreendeu. Por toda a revelação que ele trouxe de que um outro cinema era possível. De que fazer cinema em um outro registro e no regime não industrial era possível. Então Pedro Costa ofereceu um vislumbre de ideia, de que esse incômodo tem uma forma de ser resolvida. Esse incômodo com a estrutura do cinema, com equipe, com a estrutura social de uma montagem de uma equipe, com as histórias já preconcebidas, com os mesmos protagonistas, com seu foco social já predeterminado. Esse cinema que [coloca] os negros e os pobres para serem carregador de peso ou para ficar fora do plano. Esse cinema que conta as histórias dos ricos, bonitos, brancos, etc e tal. Esse cinema que é feito com muito dinheiro, com um regime pouco luxuoso, que exclui as realidades das pessoas que não são ricas ou que tem mais grana para poder fazer cinema. Esse cinema é possível de ser mudado para um cinema outro. Um cinema barato, um cinema de convivência, um cinema feito fora da indústria. Um cinema feito como se faz poesia, como se faz pintura, o cinema do dia-a-dia, da vida. Que é vivido mais do que realizado. Cinema feito com pouca gente. Cinema feito com pouco recurso, mas com outro tipo de potência. Outro tipo de possibilidade. Isso veio muito do Pedro Costa, sem dúvida alguma (UCHOA, 2021 informação verbal).

O diretor pontua ainda que essa forma de se fazer cinema, fora do regime industrial, é uma marca do cinema contemporâneo e que o cinema do começo dos anos 2000 foi “um momento muito tocado pela guinada fora de Hollywood de Gus Van Sant, que é um dos grandes cineastas com esse modo de produção industrial” (UCHOA, 2021 informação verbal). Affonso Uchoa aponta ainda importantes referências para entender que outro cinema era possível, como os filmes dos filipinos Brillante Mendoza e Lav Diaz ou o cinema latino-americano de Víctor Gaviria e Ospina. Outra referência para a realização de *A vizinhança do tigre* (2014) foi o filme *The cool world* (1963), de Shirley Clarke.

Um aspecto importante nesse cinema híbrido contemporâneo é sua relação com o lugar, com determinado território, podendo o cineasta possuir vínculo ou não com aquele

território. É o exemplo de Adirley Queiroz, que filma a Ceilândia (DF), de André Novais Oliveira (Filmes de Plástico), que filma o bairro Amazonas, e de Affonso Uchoa, que filma o bairro Nacional. Esses cineastas vivem (ou viveram) por longa data nesses territórios e filmaram personagens desses lugares, havendo um vínculo afetivo com esse espaço, essas pessoas, esses personagens reais, o qual forma uma comunidade, conforme observa Daniel Ribeiro Duarte:

acreditamos que o cinema é uma presença modificadora, e até mesmo criadora de comunidade: ainda que estas pessoas já vivessem nos mesmos bairros ou já tivessem conexões entre si, o cinema é um motivador de encontros, um ativador de laços. Mesmo nos casos em que já houvesse os encontros, a câmera de filmar é sem dúvida uma presença interpelativa (DUARTE, 2018, p. 9).

Assim, podemos compreender a existência de uma micro comunidade, criada pela instauração do *set* de filmagem, entre as pessoas envolvidas tecnicamente com o filme e as que se deixam filmar naquele território específico. Temos também uma comunidade mais macro, que seria a comunidade cinematográfica, composta por todos os realizadores, técnicos e atores-personagens que transitarão, trabalharão e atuarão um no filme do outro. Trabalharemos mais adiante com essa dimensão comunitária gerada também pela circulação de técnicos e atores nas diferentes realizações cinematográficas, mapeando a participação deles nas diferentes equipes técnicas dos filmes eleitos para esta pesquisa.

1.3.1 - A herança da representação do *outro* do documentário moderno na cinematografia híbrida contemporânea

Os atores-personagens que protagonizam as narrativas dos filmes escolhidos para esta pesquisa são, em sua quase totalidade, sujeitos contra-hegemônicos. Nesse sentido, poderíamos observar que esse interesse dos cineastas pelos sujeitos historicamente marginalizados seria como uma herança, compondo o imaginário do universo cinematográfico brasileiro. Fernão Ramos, em *Nova História do Cinema Brasileiro*, destaca a presença da temática da cultura popular como um dos traços distintivos do cinema brasileiro:

Ideário muito presente para a geração cinemanovista, tem retração nos anos 1980 dentro do contexto pós-modernista. O popular e suas formas compõem uma imagem recorrente do cinema brasileiro, envolvendo principalmente personagens afrodescendentes ou nordestinos, em

tramas que figuram o imaginário das religiões populares, a geografia das favelas ou comunidades, o sertão ou os subúrbios das grandes metrópoles (...) A figuração atual do popular como representação cinematográfica foi introduzida, em seus contornos gerais, nos anos 1960 pelo Cinema Novo (...) Sofre modificações de forma, mas não de raiz, nas décadas seguintes. O Cinema de Retomada tem preocupação em reciclar esse imaginário buscando estabelecer veredas com o cinema brasileiro que lhe antecedeu (RAMOS, 2018, p. 429-30, grifo nosso).

Nesse sentido, ao fazermos um breve retrospecto do documentário moderno sob o prisma da presença do *outro*, do ator-social, constatamos que, entre as décadas de 1960 e 1980, houve uma quantidade expressiva de documentários brasileiros que se prestavam a 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, grifo das autoras). 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. No entanto, esses filmes não são 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). Ao levarmos em consideração os altos custos dos equipamentos naquele momento, entendemos que a maioria dos cineastas ocupava um lugar de privilégio, sendo pertencentes à classe média ou mais abastados. Entretanto, o documentário desse período era entendido como um instrumento de poder discursivo capaz de gerar engajamento para o combate às desigualdades.

O Brasil, durante esse 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, o processo de industrialização, a falta de qualificação da mão de obra e as péssimas condições de moradia. Essas 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. Generalizando, poderíamos dizer que os cineastas desse período acreditavam expressar as sensibilidades de um determinado grupo pelo prisma da “representação” ao tomar o sujeito como objeto⁴⁴, como uma amostragem de uma tese sociológica. Essa problemática

⁴⁴ Conforme a filosofia levinasiana, o *outro*, situado em uma relação ética, permanece como *outro*, e não é reduzido a um objeto de puro conhecimento. Quando um cineasta filma, aborda, entrevista o *outro*, seria

estético-ideológica é apontada por Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo* (1985), ao examinar as formas empregadas na realização dos documentários deste período, observando o uso das vozes em *Viramundo* (1965) e em outros filmes. Conforme a análise do autor, no filme é possível notar a existência de dois tipos de vozes: 1. a *voz da experiência*, que se refere à voz dos entrevistados. De acordo com Bernardet (1985, p. 16), a “prosódia dos entrevistados e seus sotaques são diversos [...]. Os entrevistados falam do que conhecem: sua vida, os motivos que os levaram a deixar o Norte e a procurar trabalho em São Paulo, as condições de vida e o emprego na construção civil ou na indústria”; 2. a *voz do saber*, que se refere à voz do locutor. Trata-se de “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 se enquadram na norma culta” (BERNARDET, 1985, p. 16). É possível identificar que esses recursos de realização, ao utilizar o individual (no caso, alguns sujeitos de *Viramundo*) para criar a generalização de uma coletividade, transforma o sujeito em objeto. Nesse sentido, *Viramundo* (bem como *Aruanda*, *Maioria Absoluta*, *Subterrâneos do futebol*, entre outros filmes com estrutura semelhante) parece estar a serviço de um pensamento científico, sociológico.

Esses documentários parecem querer explicar uma série de problemas sociais a partir da dialética particular/geral. Compreendemos neles 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. Produzir um filme não é algo simples e barato. Entendemos que tais representações são um tanto problemáticas, pois limitam e reduzem os sujeitos retratados a uma condição social estabelecida pelo *dono da voz*⁴⁵ ou a *voz do saber*. Segundo Milton Ohata:

Muitos dos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído (OHATA, 2013, p. 19).

mais ético deixar evidente o caráter assimétrico dessa relação de poder entre quem filma e quem é filmado, “assegurando a singularidade e unicidade da subjetividade do sujeito” (RIBEIRO, 2015, p. 13).

⁴⁵ Termo relacionado à voz *over* e também à “voz de Deus” no documentário clássico.

A herança dos documentários com essa abordagem de denúncia social, de algum modo, perdura no imaginário do cinema brasileiro, tanto no documentário quanto na ficção, embora nas décadas de 1970 e 1980 tenha existido uma certa recusa ao representativo.

Eduardo Coutinho, em 1984, lança *Cabra marcado para morrer*, considerado pelo crítico Jean Claude Bernardet como um “divisor de águas” no documentário brasileiro, uma vez que o filme, influenciado pelo *cinema verdade* francês e pelo *cinema direto* americano, apresentava novas formas de se fazer documentários. O Brasil, nessa época, passava pelo processo de redemocratização e o documentário era muito associado aos movimentos sociais. Nesse período, denominado “tempos de vídeo” (1984-1999), foram produzidos documentários quase exclusivamente em vídeo, como *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991), *Boca de lixo* (1992), de Eduardo Coutinho, que 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” (MESQUITA, 2007). As obras realizadas nesse contexto refletem o cenário propício às produções cinematográficas e audiovisuais amparadas pelas leis de incentivo à cultura e os editais de fomento à produção de documentário, como *DOCTV*, *Revelando Brasis*, somados à criação de mais festivais de cinema documentário, atrelados aos avanços e ao barateamento dos equipamentos de captação de imagem digital e som.

Conforme apontamos anteriormente, o uso *dispositivo*⁴⁶ pareceu ser uma “solução”, uma forma mais inventiva na construção da representação do *outro*, mesmo que esse outro não seja o sujeito socialmente marginalizado, podendo até ser pessoas mais abastadas, como as que retratam a classe média em *Pacífic* (2009), de Marcelo Pedroso, e *Gente Bonita* (2016), de Leon Sampaio.

Já nesta última década, podemos perceber que a presença do *outro* no cinema brasileiro independente e autoral dá-se por via da performance de si, da fabulação de si e de seu cotidiano. Esse hibridismo entre documental e ficcional, essa opção por filmar o cotidiano e por vezes 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. Cléber Eduardo, ao examinar essa produção do cinema contemporâneo afirma

⁴⁶ 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).

que a “renovação passou a ser a palavra-chave no segmento mais independente e mais autoral, viabilizada pelos barateamentos de outros custos e por modos alternativos de produção” (EDUARDO, 2018, p. 568).

Lançado em 2013, o curta-metragem *Um pouco mais de um mês*, de André Novais Oliveira, retrata o início do namoro entre o diretor e Élide. Um ano depois, Oliveira lança o longa *Ela volta na quinta*, no qual ele ficcionaliza uma crise na relação de um casal de idosos, protagonizado por seus pais, e como essa crise afeta a rotina dos filhos (André e Renato). “O cinema da afetividade e da economia encontra nesse pequeno e comovente filme, talvez, uma de suas mais autênticas expressões, como uma representação das relações familiares sem estereótipos e negatividade” (EDUARDO, 2018, p. 592). Em 2014, Adirley Queirós lança *Branco sai, Preto fica*, que opera entre a construção de uma trama ficcional, juntamente com a estratégia do cinema documental. Na construção ficcional, acompanhamos 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), em que Shokito e Marquim, sobreviventes de uma 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 as narrações de como fora aquele dia do incidente que levou à amputação da perna de 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 _grifo da autora).

1.3.2 - Fabulando entre amigos: O cinema da afetividade e o olhar que produz ficção

Poderíamos compreender que parte do que estamos considerando como híbrido vem de uma herança do documentário que era pautado na representação do *outro*, dialogando com questões estético-ideológicas colocadas pelo Cinema Novo. No entanto, podemos também notar que há uma herança por parte do “cinema de invenção”, do cinema experimental, do fazer cinema a partir de improvisos e fabulações com os amigos, equipe, familiares.

Há cineastas, que entrevistamos e que não se identificam com o hibridismo, que negam um vínculo com uma atitude mais documental em seus filmes e que suas obras são

ficções de pouco orçamento, como observa o produtor da Filme de Plástico, Thiago Macedo:

A circunstância desse pensamento do hibridismo em relação aos filmes da Filmes de Plástico é algo que nós não compartilhamos muito não. Eu acho assim: esse início, os primeiros curtas, esse caminho de chamar as pessoas que estão ao redor para atuarem e tal, isso, em parte, veio por influência do que estava acontecendo no cinema nessa época. Tanto é que a Filmes de Plástico eles chamavam de coletivo, tudo era Coletivo, era Teia, era Alumbramento. [E] a gente via esses filmes também, a gente via Alumbramento. A gente ficou amigo do pessoal do Alumbramento. Era natural ter uma inspiração sobre essa ideia de fazer esses filmes, “essas ações entre amigos”. E os meninos, não eram da Filmes de Plástico [ainda], mas eles fizeram aquele filme *Estado de Sítio*, que era claramente uma alusão alumbramentista do *Estrada para Ythaca*. (...) Então eu acho assim: tem uma coisa muito do caminho de onde talvez surgiu esse interesse de trabalhar com as pessoas próximas, eu acho que vinha um pouco por parte das inspirações, e em outra parte do que era possível mesmo. Quem pode atuar no seu filme? Seu amigo. Quem pode atuar nesse seu curta que não tem dinheiro? Era muito mais circunstancial do que qualquer outro ponto. É natural que o André vá fazer o Fantasma, ele tem uma mini-dv pra filmar o filme, ele vai chamar quem? Gabriel e Maurílio pra atuarem. Não sei se em outras circunstâncias ele tivesse interesse em chamar dois atores diferentes. Só que naquela circunstância ele sabia que Gabriel e o Maurílio iriam render, sabe? E acho que isso foi abrindo esse caminho pra essa observação de poder chegar e chamar os pais, e colocar no filme e ver se eles conseguiam render perante a câmera (MACEDO, 2021, informação verbal).

De acordo com o produtor, esse gesto de filmar entre amigos e familiares, associado à falta de recurso, seria um fator que aproximaria suas produções à “realidade”, tendo um aspecto menos industrial, menos mercadológico. Isso se aproxima da lógica do hibridismo, mas para eles, da Filmes de Plástico, suas produções são ficções e nenhum dos filmes que produziram poderia ser considerado como híbridos. Thiago Macedo ainda destaca que a produção do longa *Ela volta na quinta* (2014) possuía roteiro, houve ensaios, ordem do dia, decupagem e o que traria um pouco desse caráter documental é o modo como a câmera observa as ações. No filme, há planos longos de ações corriqueiras que se desenrolam diante da câmera fixa como, por exemplo, a sequência em que os irmãos Renato e André Novais conversam e assistem a vídeos cômicos no *YouTube*. Na entrevista com o diretor André Novais Oliveira, ele comenta que essa cena tinha uma sugestão de diálogo, mas não era muito fechado, havia improvisos de falas. Cenas como

essa conferem um *efeito de real*⁴⁷ à obra e, ao contrário das narrativas ficcionais, em que geralmente os personagens desenvolvem-se, transformam-se no decorrer da narrativa, a narrativa híbrida, no geral, não foca nesse desenvolvimento dos protagonistas. É o que esclarece André Novais Oliveira: “nos últimos filmes que dirigi não tinha muita construção de personagens, pois eles se assemelhavam ao que eram na vida real” (OLIVEIRA, 2021, p. 26).

Outro elemento que traz essa ilusão referencial seria o uso de arquivos familiares. Fotos antigas da família são apresentadas na primeira sequência do filme, conforme podemos observar nas imagens a seguir:

Figura 1 e 2 – O casal Norberto e Dona Zezé, jovens



Fonte: Frames extraídos do filme *Ela volta na quinta* (2014) de André Novais Oliveira.

Figura 3 – Dona Zezé grávida



Figura 4 – Seu Norberto em seu toca-discos



Fonte: Frames extraídos do filme *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira.

Figura 5 – Os irmãos Renato e André Novais, crianças

⁴⁷ O efeito de real seria uma ilusão referencial, que aparece como uma forma particular de imaginário, seria a própria estrutura narrativa. Segundo Roland Barthes, “a ‘representação’ pura e simples do ‘real’, o relato nu ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido, essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao ‘concreto’ [...]. Semioticamente, o ‘pormenor concreto’ é constituído pela colusão (combinação) direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade a própria estrutura narrativa” (BARTHES, 2004, p. 189).



Fonte: Frame extraído do filme *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira.

Nessas imagens, vemos fotos do casal Norberto e Zezé ainda jovens e dos atores-personagens Renato e André quando crianças. Esse modo de realização, esse “cinema da afetividade e da economia” (EDUARDO, 2018, p. 592), que envolve a atuação de amigos e familiares, traz fabulações próximas ao universo cotidiano, inspirou as realizações *Vermelha* (2019), de Getúlio Ribeiro, que ganhou a Mostra Aurora⁴⁸ naquele ano, e *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020), Bruno Risas, que participou da mesma mostra no ano seguinte. Esses filmes que se servem da “estética do improvisado” e de um olhar que produz ficção, combinam controle e descontrole das ações, falas e imagens geradas no momento de gravação, instauram uma narrativa livre e inventiva e instituem uma poética política por darem liberdade, autonomia e espaço para que esses corpos atuem de modo mais à vontade. Sobre esse aspecto da improvisação, Renato Novais, em entrevista comenta que

boa parte dos diálogos foram improvisados, no roteiro tinha intenção ali, aquela parte que está eu e meu irmão no quarto, vendo vídeos, vendo clipe e tal, o diálogo a gente desenvolveu ali mesmo, na hora da cena. Mas o que a gente precisava falar no momento, meu irmão já tinha acenado já. Que era a questão dos meus pais brigando, então a gente inseriu isso aí e colocou um tanto de coisa (NOVAIS, 2021, informação verbal).

Renato ainda observa alguns assuntos que surgem diante da câmera, comuns daquele momento da vida, como o fato de querer se casar, mas não ter filhos, entre outros, havendo uma aproximação ao que se fala atrás das câmeras, o que, de algum modo, aproxima a vida “real” do universo cinematográfico apresentado no filme. O ator-personagem ainda pontua que o fato de a equipe ser reduzida foi um grande trunfo da produção, pois deixava sua família mais confortável e que a forma como André conduziu

⁴⁸ Trata-se de uma mostra de caráter competitivo que integra a *Mostra de Cinema de Tiradentes*, considerada uma “plataforma de invenção do cinema brasileiro” e é dedicada a exibir trabalhos de realizadores independentes com até três longa-metragens no currículo e que, de alguma forma, mostrem novos caminhos ou formas de expressão através do audiovisual.

a direção não deixava os atores inseguros sobre suas atuações. Essa forma de conduzir a realização cinematográfica lembra-nos as produções de John Cassavetes. Para o cineasta e ensaísta Rogério Sganzerla, o cinema de Cassavetes diferenciou o cinema moderno e o tradicional, entendendo esse cinema como “aquele que emana dos personagens enquanto nestes personagens provêm do enredo. A matéria-prima do cinema é o ator” (SGANZERLA, 2001, p. 61). Sganzerla aponta duas tendências no fazer cinematográfico, sendo elas: o *cinema da alma* e o *cinema do corpo*. Os *cineastas da alma* tratam de conflitos interiores e que, por meio dos movimentos das câmeras e personagens, buscam exteriorizar os conflitos da alma humana. Sganzerla é crítico desse cinema, considerando-o pretensioso por querer desvendar os males da alma com idealizações estereis:

A busca frenética de revelações interiores pode levar ao tratamento servil do corpo, não componente real, mas instrumento de uma alma romanesca, provavelmente falsa, em geral imposta pelo dialogador. Também não se pode deixar de considerar racionalistas tais cineastas; as películas especulam, explicam e calculam os dramas e perturbações das pessoas (SGANZERLA, 2010-a, p.7).

Já os *cineastas do corpo* valorizam as estruturas orgânicas dos personagens e das coisas, trata-se de “um cinema sensorial, de um cinema físico”, buscam uma “apreensão direta dos corpos em conflito” (SGANZERLA, 2010-a, p. 78). Desse modo, os conflitos dos personagens ocorrem no exterior de si, dão-se na superfície de seus corpos, não há uma pretensão em captar uma profundidade expressiva.

Os filmes que compõem a constelação fílmica desenhada em nossa pesquisa, no geral, não possuem um roteiro estruturado, convencional, com curvas dramáticas e desenvolvimento de personagens. A narrativa cinematográfica emana da performatividade, do improviso de atores-personagens, e do jogo fabular proposto pelos diretores. Veremos a seguir como a direção elabora, com esses corpos, a *mise en scène*⁴⁹ do filme híbrido.

⁴⁹ A *mise-en-scène* do cinema envolve elementos como: enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço, os quais são comuns aos filmes ficcionais e documentais.

1.4 - A *mise en scène* e a performance do ator-personagem na cinematografia híbrida brasileira contemporânea

Os primeiros filmes de caráter ficcional herdaram uma *mise en scène* vinda do palco, em que os enquadramentos eram fixos e via-se o corpo todo do ator, era quase um teatro filmado, além de que os primeiros atores do início do cinema também eram oriundos do teatro. O cinema mudo, por exemplo, no qual os atores eram privados de fala, “está quase sempre associado ... [aos] gestos [que] impressionam pela incongruência, pelo exagero e pelo artifício. É impossível não pensar na pantomima, essa arte teatral menor, baseada na capacidade expressiva (não verbal) do corpo” (AUMONT, 2008, p. 25-26). Com o surgimento do cinema sonoro, muito dessa atuação teve que ser alterada, tornando-se mais naturalista.

À medida que o cinema foi se construindo enquanto linguagem, a elaboração da *mise-en-scène* foi se transformando também. Entre as décadas de 1930 e 1940, quando o cinema já havia se tornado sonoro e colorido e Hollywood encontrava-se em sua “Era de Ouro”, consolidando-se em sua linguagem e expandindo sua indústria por meio do *studio system* e do *star system*, ainda era possível perceber a herança teatral em suas *mise-en-scènes*. Conforme Aumont, essa “concepção de *mise-en-scène* [poderia ser entendida] como cálculo, como '*mise-en-place*', como construção de ritmo pela montagem, como marcação de elementos significantes pelo enquadramento” (AUMONT, 1992/93, p. 229). Assim, as gravações, em sua maioria, eram realizadas em grandes estúdios, onde a cenografia e a iluminação objetivavam destacar mais os atores e suas expressões. À medida em que o cinema dedica-se a elaborar uma estética mais realista, a atuação dos atores distancia-se um pouco da atuação teatral. Assim,

a representação dos atores, em vez de ser apreciada pela sua gestualidade, tornou-se cada vez mais “interior”, e o bom ator é agora aquele que faz menos gesto ... é aquele que é capaz de sugerir que não é um ator: que não representa uma personagem, mas que é uma personagem (AUMONT, 2008, p. 72).

Desse modo, a formação do ator de cinema passa a diferenciar-se da formação do ator de teatro, além de que muitos diretores preferirão trabalhar com não-atores, como o cineasta Robert Bresson, que defendia o uso de atores não-profissionais.

A participação de atores não-profissionais nos filmes é recorrente ao longo da história do cinema, sendo mais comum nas vanguardas europeias e utilizada por diretores que buscam um aspecto mais realista para o filme. O Neorrealismo italiano, movimento surgido nos anos 1940, retrata, em muitos filmes, histórias da classe trabalhadora em que cidadãos comuns foram filmados com pouquíssimos recursos, mostrando as dificuldades econômicas e sociais na Itália pós Segunda Guerra Mundial. Esse movimento foi uma das bases do Cinema Moderno, sua estrutura e forma trouxeram outras possibilidades para a realização cinematográfica, que até então estava bastante vinculada aos estúdios e atores famosos. Assim, o neorrealismo tornou-se o cinema moderno ao tirá-lo dos estúdios e levá-lo às ruas, ao trabalhar com personagens reais e filmar atores não-profissionais. É o caso também da *nouvelle vague* que surge na França no final da década de 1950, que abordava temas de cunho social, filmando muitas vezes em locações reais e com poucos recursos, realizando planos longos e usando a profundidade de campo.

De acordo com Comolli (2008), é pelas formas documentárias que a ficção renova-se e, nesse sentido, podemos entender que o antropólogo-cineasta Jean Rouch também revolucionou o fazer cinematográfico ao realizar suas experimentações com a etnografia imagética. A “antropologia compartilhada” de Rouch fez surgir, de modo intuitivo, os filmes que alguns críticos denominaram “etnoficção”, diferentes da etnoficção realizada por Robert Flaherty na década de 1920, pois “a verdade encenada [em Rouch] engendra um ‘devir-outro’ a centrar um ‘perspectivismo’ fundado num faz-de-conta. Faz-se de conta, portanto, que o cinema é verdade, que o real é ficção, que o branco é negro, que o negro é branco, que ‘eu é outro’” (ALTMANN, 2010, p. 235). Os filmes híbridos de Rouch eram realizados sem roteiro prévio, baseados na improvisação de uma experiência única. A cena ou acontecimento deveria ser encarada como evento singular, sem repetição, revelando por meio de filmagem aspectos difíceis de ser acessados pelos instrumentos habitualmente utilizados para estudo antropológico.

Considerando que a realização híbrida vale-se de procedimentos tanto ficcionais, quanto documentais, entendemos que a atuação do ator-personagem aproxima-se mais de uma performance do que de uma atuação convencional, executada pelo ator profissional. Geralmente, o ator profissional, ao executar sua atuação, age “como se fosse” aquele personagem, uma técnica do teatro naturalista desenvolvida por Constantin Stanislavski, isto é, para chegar à construção de personagem, há toda uma elaboração com recursos internos e externos ao ator, havendo, em muitas produções, a figura do preparador de elenco:

Ao interpretar ou ceder o seu corpo a um determinado papel, o ator teatral procura compor ou *reapresentar* o que supõe estar implícito ou explícito no texto de uma peça, e quase sempre segue as orientações bem-marcadas do diretor. Há inúmeras escolas e todo um conjunto de técnicas interpretativas para facilitar esse trabalho de corpo do ator na composição da personagem. No caso da *performance*, tem-se uma passagem tênue da “representação” para a “atuação”, porque o *performer* não encarna um tipo de personagem exterior a si mesmo. Não se anula e prol de um outro “ser” fictício; é sempre ele, em pessoa, que está atuando (BEZERRA, 2014, p. 53, grifos do autor).

Nesse sentido, a realização híbrida aproxima-se do modo de produção documentária, em que a equipe registra as ações ali performadas como uma espécie de acontecimento, resultando em planos longos. Assim consideramos que o personagem do cinema híbrido performa, uma vez que como esclarece Cohen, “o processo de criação do performer caracteriza-se muito mais por uma ‘extrojeção’ (tirar coisas, figuras de si mesmo) do que por uma ‘introjeção’ (receber a personagem)” (COHEN, 2002, p. 105 apud BEZERRA, 2014, p. 53-54). Nas entrevistas realizadas, em nossa pesquisa, com os diretores e atores, constatamos a ausência do preparador de elenco, havendo, em alguns casos ensaios e muitas conversas sobre o processo de construção da cena.

O cineasta Adirley Queirós, geralmente não trabalha com atores profissionais, mas personagens que performam cenas e situações que lhes são próximas ao seu papel ou localização social. Queirós, em uma entrevista, descreve os procedimentos adotados na realização de *A cidade é uma só?* (2011)

Não, não tem essa de decupagem... a *mise-en-scène* é justamente a possibilidade de interpretação desses personagens... O que a gente propõe é assim: a partir deste momento, você é fulano. Internaliza fulano. Pesquisa fulano. Você é fulano a partir deste momento pra mim. Então o que você faz, como você faz, como você reage com a câmera, ou como você reage com as situações que a direção e a equipe propõem é outra coisa. Eu dava pra eles os motes e eles reagiam. A agonia surgia nesse sentido. A gente propunha situações, a gente cercava as situações, mas não tinha texto pra eles falarem (QUEIRÓS, 2012, informação verbal).⁵⁰

Assim, Dilmar Durães, morador da Ceilândia, que trabalha como faxineiro em uma universidade de Cinema no Plano Piloto⁵¹, ao se tornar o personagem Dildu (nome

⁵⁰ Entrevista realizada pelo site Multipolt, disponível em: <<https://bityli.com/QMxunJ>>. Acesso em 20 dez 2020.

⁵¹ Segundo informações do Vermelho. Disponível em: <<https://bityli.com/a4QAPX>>. Acesso em 20 dez 2020.

composto pelas iniciais de seu nome Dil e Du), em *A cidade é uma só?*, estaria empregando em sua performance gestos, ações e falas próximas e/ou do próprio ator Dilmar. Entendemos que Dilmar fabula e ficcionaliza o personagem que se candidata a vereador, pelo partido ficcional Partido da Correria Nacional (PCN), cujo *jingle* da campanha remete-nos ao universo da “quebrada”, em um estilo entre o *rap* e o *funk*. A potência dessa *mise en perf* ou *performise*⁵² abriga-se exatamente por estar nesse entrelugar, entre o “real” e o fabulado.

Esse procedimento adotado por Adirley Queirós evidencia que a performance do ator-personagem torna-se parte da elaboração da narrativa fílmica, tendo o ator-personagem uma parcela na autoria da *mise en scène*. Assim,

emerge um novo tipo de personagem, cuja principal característica é certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida. A palavra captada de maneira direta adquire um status único e propulsor na proposta estética do filme, e se apresenta de diferentes maneiras em monólogos, diálogos e discussões coletivas. No fluxo contínuo de crítica e autocritica, ação e rejeição, os participantes dessa experiência fílmica deixam transparecer o que Comolli (1969, p. 49) chama de “coeficiente de irrealidade”, conferindo ao documentário certa aura de ficção (BEZERRA, 2015, p. 301).

Essa busca por uma performance mais autêntica foi um dos motivos da escolha do ator Aristides de Sousa (Juninho) para viver o personagem Cristiano de *Arábia*. Em entrevista para o canal do *Youtube*, CineVitor, os diretores Affonso Uchôa e João Dumans, este fala sobre a atuação de Aristides, comentando que a construção do personagem ficcional e o roteiro foi pensando no ator-personagem e suas vivências:

quando eu e Affonso escrevemos o roteiro, a gente estava com o Juninho na cabeça mesmo. A gente sabia, e pra quem tá dirigindo, isso é muito importante, de você ter uma referência física ali, a pessoa, imaginar as situações com aquela pessoa vivendo, mais do que isso, de ter confiança de que a pessoa que vai viver aquilo ali, vai viver com verdade. E como é um filme que tem muitos trabalhos, muitas ações que envolvem uma técnica de trabalho, uma força, um jeito de estar ali presente e tal, são trabalhos pesados, não são simples. O Juninho tem isso naturalmente no corpo dele. Ele é alguém que fez esses trabalhos, que sabe fazer, que sabe chegar ali, *e faz de uma maneira que não vai parecer fake, que não vai parecer inventada*. (DUMANS, 2017, informação verbal, grifo nosso)⁵³

⁵² Neologismo criado por Patrice Pavis (2013) para explicar a forma híbrida de uma *mise-en-scène* performática (ou de uma performance encenada).

⁵³ A entrevista encontra-se no canal Cine Vitor. Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=qWWSIXCndSY>>. Acesso em 20 dez 2020.

A cinematografia híbrida brasileira contemporânea é marcada pela *sócio-mise-en-scène* e pela *automise-en-scène*, construídas a partir do *ator cotidiano*⁵⁴ ou ator-personagem, que performa situações que lhe são próprias ou próximas, encena ações típicas de seu cotidiano. Desse modo, estaríamos nos aproximando do que Rancière pontua ao afirmar que “a eficácia política das formas da arte deve ser construída pela política em seus próprios cenários” (RANCIÈRE, 2012, p. 24). Nesse sentido, ao não trazer mais um ator profissional para fazer o papel de um personagem contra-hegemônico e sim um sujeito autorizado por seu “lugar de fala”, estaríamos borrando as distâncias do cinema e aproximando vida, política e arte, ou seja, segundo Rancière propõe, estaríamos fazendo “um cinema que participa do combate pela emancipação” (RANCIÈRE, 2012, p. 24).

Ao considerarmos a presença dos atores-personagens e suas performances, como elemento comum nos diferentes filmes que compõe esta pesquisa, é possível vislumbramos uma poética-política que reinventa ou reposiciona esses sujeitos no mundo (real e/ou ficcional).

Se em alguns filmes contemporâneos preserva-se uma política da performance, é porque, neles, a continuidade do vivido mantêm-se paradoxal descontinuidade: eles participam, intervêm, derivam das vidas dos personagens que o habitam, mas por meio da ficção produzem uma transfiguração - leve ou extrema- destas vidas. De todo modo, nem a dimensão documental nem a ficcional se impõe absolutamente de fora uma à outra: os resultados mais ou menos contidos, mais ou menos contundentes, nascem propriamente de uma relação de imanência: ficção que imana do real e o real que se produz como ficção. (BRASIL, 2014, p. 142, grifo nosso)

Independente da classificação que o filme receba: ficção, documentário ou híbrido, a performance do ator-personagem instaura um lugar outro, que está entre o documentar e o ficcionar. Assim, tanto o fazer cinematográfico, quanto o ver encontram-se em cruzo.

⁵⁴ Rafael Conde em *O ator e a câmera* (2019) diferencia os atores nas seguintes categorias: *ator cotidiano*, sendo aquele que atua “em seu próprio drama”, apreendido na espontaneidade de sua própria paisagem ou experiência” (p. 208); *o ator extracotidiano* “é aquele que traz para o *set* um conhecimento técnico moldado pela prática da atuação como ofício instituído” (p. 210); *ator desconstruído* seria aquele que realiza suas atuações com as técnicas extracotidianas, traz características do ator cotidiano, “fazendo uso de uma técnica consciente ou de ações estudadas” (p. 212); já o *ator social* seria o “personagem construído pelo filme na pessoa cotidiana” (p. 214). O autor ainda pontua que o termo *ator social* é utilizado por Bill Nichols para tratar das pessoas reais abordadas em um documentário. Tal termo também é empregado por Erving Goffman (1959) em *A representação do eu na vida cotidiana* para tratar das performances que desempenhamos socialmente. Em um estudo posterior trataremos melhor de tais questões.

Capítulo 2 – Constelações de filmes que compõem o *corpus* da pesquisa: como e por que esses filmes se aproximam

No capítulo anterior, contextualizamos a cinematografia de narrativa híbrida produzida no Brasil na última década e listamos vinte⁵⁵ filmes de longa-metragem que possuem algumas aproximações no que se refere à forma de realização e à escolha por personagens contra-hegemônicos e por suas narrativas atravessadas por ações cotidianas. Neste capítulo, organizamos o conjunto dos filmes eleitos para nossa pesquisa, utilizando o método comparatista das constelações filmicas para estabelecer ligações, aproximações e distanciamentos no que diz respeito à criação e aos procedimentos de realização.

Segundo Mariana Souto (2019), as constelações filmicas emergem de uma concepção relacional e “se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecido” (SOUTO, 2019, p. 9). Nesse sentido, a perspectiva que vislumbra as constelações apresentadas aqui parte do olhar de uma pessoa de dentro⁵⁶ que se coloca de forma distanciada para chegar a uma possível totalidade capaz de produzir chaves de leitura sobre os modos de se fazer cinema dessa comunidade cinematográfica. Ao colocarmos esses filmes em um conjunto com o intuito de estabelecer uma relação de proximidade, sabemos que há também muitas distâncias e distinções entre eles. Assim, apesar de nosso foco ser seus pontos em comum, eventualmente pontuaremos suas particularidades e divergências.

Em um primeiro momento, essas constelações nos auxiliarão no processo de historicização dessa cinematografia híbrida contemporânea, em que compreendemos quatro momentos diferentes ao longo da última década: 2010-2011, período considerado como marco que inaugura a tendência da realização híbrida; 2014, como momento de invenções e bifurcações; 2017-2018, período de consolidação ou consagração do híbrido; 2019-2020, quando se localizam repetições de “fórmulas” e um possível declínio do híbrido.

⁵⁵ Sabemos que este número é maior e que se fôssemos considerar também os curtas-metragens e os filmes realizados anteriores a 2010, teríamos um vasto número de produções com esse caráter.

⁵⁶ Considero como olhar de dentro por também ser realizadora (desde 2007) e ter acompanhado a recepção de parte desses filmes em festivais, assim como ter acompanhado os debates e discussões em torno dessas realizações na última década.

Posteriormente, observaremos os possíveis agrupamentos relacionados aos atores-personagens, ao território filmado e a relação destes com os diretores dos filmes. Há filmes nos quais: os atores-personagens são amigos e familiares do(a) diretor(a); os atores são pessoas da comunidade (bairro, território) do(a) diretora; ou não há uma relação previamente estabelecida (ou estreita) entre o(a) diretor(a) e os atores e sua comunidade. Há também outras aproximações em relação aos recursos financeiros da obra e formas de organização da realização. Para estabelecer essas conexões e agrupamentos, nos basearemos nas entrevistas com os diretores, atores e membros da equipe, além de dados disponibilizados sobre os filmes. Em nosso processo de entrevistas⁵⁷, trabalhamos individualmente com membros das equipes de 6 filmes, sendo eles:

1. *A vizinhança do Tigre* – entrevistamos o diretor Affonso Uchoa, o técnico de som Warlei Rodrigues (Desali) e o ator Wederson Patrício (Neguinho);
2. *Branco sai, Preto fica* – entrevistamos o diretor Adirley Queirós, a diretora de arte Denise Vieira e o ator-personagem Marquim do Tropa;
3. *Ela volta na quinta* – entrevistamos o diretor André Novais Oliveira, o produtor Thiago Macedo e o ator Renato Novais (irmão do diretor);
4. *Baronesa* – entrevistamos a diretora Juliana Antunes, a técnica de som Marcela Santos e a atriz-personagem Andréia Pereira de Sousa;
5. *Ontem havia coisas estranhas no céu* – entrevistamos o diretor Bruno Risas e a atriz Viviane Machado (mãe do diretor);
6. *Mascarados* – entrevistamos os diretores do filme Henrique Borela e Marcela Borela e a produtora Luana Otto.

As entrevistas foram realizadas por webconferência, entre fevereiro e junho de 2021, sendo gravadas e transcritas. Inicialmente tínhamos a intenção de fazer as entrevistas pessoalmente, com uma boa captação de imagem e som, porém, no contexto da pandemia não foi possível. Desse modo, as entrevistas foram atravessadas, em alguns momentos, por alguns problemas técnicos, como falha ou baixa conexão, o que ocasionava travamento em algumas falas, dificultando um pouco o diálogo, além de interrupções de diversas ordens. Todavia, obtivemos um material satisfatório às necessidades de nossa investigação.

⁵⁷ O roteiro das entrevistas encontra-se no Apêndice A.

Para fazer as entrevistas em profundidade⁵⁸, foi elaborado previamente um roteiro semiestruturado⁵⁹ e distinto para cada categoria entrevistada: diretor (a), membro da equipe técnica e ator-personagem. Por meio das entrevistas, buscamos compreender certos comportamentos comuns que são adotados por essa comunidade cinematográfica nos *sets* de filmagens. Mesmo não tendo acompanhado de perto por não ter feito pesquisa de campo destes *sets* com o intuito de observar os procedimentos adotados, as perguntas foram direcionadas nesse sentido. Com os dados e as informações colhidas nas entrevistas, empreendemos a identificação de padrões e a busca por detalhes em torno dos procedimentos adotados na realização cinematográfica. A duração média das entrevistas foi de uma hora e meia, tendo algumas durado quase três horas e outras, menos de uma hora.

Além dessas entrevistas, utilizamos outras disponíveis no *YouTube*, em periódicos acadêmicos, sites especializados em cinema e livros, nos quais os diretores narram sobre seu processo de realização. É o caso das obras *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada* (2021), de André Novais Oliveira, e o *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (2017), de Carla Caffé. Recorremos também a críticas e debates em festivais e mostras de cinema para compreendermos como os “espectadores especializados” percebem esses filmes. Assim, ao conjugarmos as diferentes técnicas metodológicas, nosso objetivo é compreender primeiramente as relações estabelecidas entre as obras escolhidas para esta pesquisa, no momento próximo ao seu lançamento, compreendendo como uma pode ter influenciado a outra. Também, é nosso objetivo verificar como o envolvimento dos diferentes participantes das equipes técnicas estabelece uma comunidade cinematográfica, constituindo uma poética-política do fazer cinema que lhes são próprias. Em um segundo momento, nossa proposta é formar constelações entre os filmes que tenham mais pontos em comum, seja pelos aspectos que produzem uma consonância um com o outro, seja pelos poucos recursos orçamentários, pela temática social, pela relação do diretor com o território que filma e seus personagens. Nesse sentido, podemos enxergar as constelações como um procedimento poético e alquímico, em que os filmes são tidos

⁵⁸ Conforme Jorge Duarte (2005, p. 62), a entrevista individual em profundidade é uma “técnica qualitativa que explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências de informantes para analisá-las e apresentá-las de forma estruturada. (...) Esse tipo de entrevista procura intensidade nas respostas”.

⁵⁹ Os roteiros das entrevistas e a carta de aprovação do comitê de ética encontram-se disponíveis no apêndice desta tese.

como substâncias que, só quando aproximadas, saberemos como se comportarão: uns se fundem, outros se repelem como água e óleo; uns explodem ao contato, outros mudam de estado físico. E há ainda os que não reagem. São objetos vivos, dotados de desejos, ideias, algo a dizer e autonomia no mundo. Assim, tão importante quanto a relação dos pesquisadores com os objetos é a relação dos objetos entre si (SOUTO, 2019, p. 2).

Mesmo que alguns cineastas neguem o caráter híbrido de seus filmes, defendendo que seus filmes são obras de ficção, nos pautaremos não apenas no discurso do cineasta, mas nos filmes em si, levando em consideração seus processos de realização, balizados pelos modelos de produção discutidos no capítulo anterior.

2.1 - Constelando a década do híbrido

Nossas constelações são como fotografias de diferentes instantes da cinematografia híbrida realizada, no Brasil, nesta última década. Partiremos do ano de 2010, quando o filme *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, foi o vencedor do 43º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. À época vários veículos de comunicação e críticas destacavam o caráter híbrido dessa realização, configurando-se como um diferencial ou uma inovação nos modos de se fazer documentário. No mesmo período, foram lançados dois filmes que se aproximam dessa estratégia filmica por apresentar personagens reais capturados por um olhar ficcionalizante, que são: *Morro do céu* (2009), de Gustavo Spolidoro, e *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro.

Ainda em 2010, temos o filme *Estrada para Ythaca*, de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, ganhador da Mostra Aurora, na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes, e que orbitava esse contexto dos festivais de cinema independente, exercendo influência e conexões com outros realizadores. Nesse filme, os próprios diretores e seus amigos são os atores, tratando-se de um cinema afetivo, produzido sem orçamento, de forma coletiva e com revezamento das funções técnicas entre eles. Nesse mesmo ano e nessa mostra, o realizador André Novais Oliveira estava com seu curta *Fantasmas* (2010), que também fora realizado de modo semelhante, contando com a participação dos amigos Maurílio Martins e Gabriel Martins. Retomando a fala do produtor da Filmes de Plástico, Thiago Macedo, destacada no capítulo anterior, ele comenta sobre a referência ao Coletivo Alumbramento e a realização de *Estado de Sítio* (2011), que também tinha, como modo de realização, a atuação dos próprios diretores e o revezamento deles nas funções técnicas.

Para além da referência, naquele momento a qualidade das imagens das câmeras digitais passava por aprimoramentos, o que aproximava da realização feita em vídeo, ou seja, próxima à qualidade fotográfica da película. Esclarecemos que, mesmo gravados em digital, ainda era comum, em 2010, a finalização dos filmes em película, algo bastante oneroso. Na primeira década dos anos 2000, no Brasil, a qualidade da imagem das câmeras de vídeo ainda era de baixa resolução. As câmeras DV e MiniDV, que gravavam em fitas, eram muito utilizadas por realizadores independentes, havendo, porém, uma distância da imagem cinematográfica. Assim, esses realizadores geralmente produziam curtas-metragens em vídeo, os quais tinham circulação um pouco restrita, sendo em sua maioria exibidos em festivais de curtas-metragens. Nesse contexto, fazer vídeo era diferente de fazer cinema, o vídeo ocupava esse lugar da experimentação, lugar menor dentro dos festivais de cinema de maior porte.

Havia o desejo dessa geração em fazer cinema e que esse fazer fosse mais acessível. No período de 2008 a 2012, a *Canon* provocou uma revolução para os realizadores independentes. Em 2008, lançou a *Canon EOS 5D Mark II* que grava vídeos em *Full HD* (1920 x 1080) e, em 2012, lançou sua versão aprimorada, a *Canon EOS 5D Mark III*, tornando possível gravar em *Full Frame* (5760 x 3840). A câmera também possuía um sensor de 35mm com lentes intercambiáveis e seu valor, se comparado a uma câmera de cinema profissional, como uma *RED* ou uma *Arri*, é bem mais acessível⁶⁰. Se num período anterior, os meios técnicos para a produção cinematográfica concentravam-se na mão de poucas produtoras ou locadoras de equipamentos, a partir da segunda década dos anos 2000, torna-se mais possível a posse do equipamento e a produção de narrativas mais experimentais ou mais próximas do cotidiano. Outros fatores importantes para a emergência desse cinema foi a criação de políticas públicas que democratizaram recursos para realizadores de diferentes localidades do país e de diferentes realidades econômicas. Houve também a ampliação do processo formativo em cinema, seja com a oferta de cursos livres, cursos regulares (como a ampliação de graduação em Cinema), seja por workshops, oficinas e debates promovidos em mostras e festivais.

⁶⁰ Se compararmos o valor de uma *Arri Alexa Mini*, que só o corpo da câmera custa hoje R\$ 90.000,00, ao valor de uma *Canon 5D Mark IV* ou uma *Black Magic Mini Ursa*, cujo corpo gira em torno de R\$ 30.000,00, percebemos a diferença de um terço do valor. Ainda há outras câmeras também muito boas, como a Sony Alpha 7 III, que custa R\$ 15.000,00, sendo ainda mais acessível. Entendemos que essa noção de acessível não é a realidade para a maioria dos brasileiros que atualmente tem uma renda média de R\$ 995,00, segundo os dados da Fundação Getúlio Vargas. Assim, como fazer um investimento em um equipamento caro com uma renda baixa?

Desse modo, compreendemos que a qualidade do digital a preços mais “acessíveis”, juntamente com ampliação do processo formativo e aliado às políticas públicas de fomento, proporcionou a possibilidade de se fazer filmes de longa-metragem com poucos recursos, realizado de modo coletivo e colaborativo, produzido entre amigos que se revezam nas funções técnicas. Cezar Migliorin, no ensaio *Por um cinema pós-industrial - Notas para um debate*, publicado na Revista Cinética, considera esse modo de produção como pós-industrial, tendo em vista que esses filmes “refletem novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial” (MIGLIORIN, 2011). O autor ainda destaca que esse cinema “não é nem amador nem um passo para a industrialização” (MIGLIORIN, 2011) e que, por possuir outra engenharia de produção, estabelece também outras formas de distribuição.

Se o cinema industrial contabiliza seu sucesso comercial pelo número de espectadores nas diversas salas de cinema de shopping, o cinema pós-industrial encontra seu espaço no circuito de festivais, cineclubes, mostras e em distribuidoras alternativas. Atualmente há distribuidoras e plataformas de *streaming* especializadas em filmes que não se enquadram no *mainstream*, como MUBI, Arte Play, Belas Artes à la carte, Embaúba Play, Supo Mungam Plus, entre outras. Nestes últimos anos, com o contexto da pandemia, em que as salas de cinema estiveram fechadas, houve um grande aumento tanto no consumo de filmes e séries por essas plataformas, como na criação de novas plataformas⁶¹. Nesse sentido, é notável que o cinema pós-industrial, encontra seu mercado e seu público, sem necessariamente se opor ao cinema industrial, visto que até nas grandes plataformas, como Netflix e Prime, há filmes fora desse padrão comercial.

Ainda é necessário enfatizar que esse cinema também produz valor simbólico, pois muitas vezes, os filmes do circuito alternativo promovem e provocam discussões e reflexões em torno das problemáticas sociais da contemporaneidade e sobre a forma como foi produzido, como é o caso de nossa pesquisa.

Quando um cinema pós-industrial ocupa o espaço que vem ocupando, também na universidade precisamos nos reinventar dando atenção às formas como os cineastas estão trabalhando hoje. De certa maneira, cinema e pesquisa se tornaram coisas contíguas. A Mostra de Tiradentes é um exemplo: pesquisadores, críticos e cineastas ocupam um mesmo espaço e frequentemente passam de uma função a outra. Parece ser um desafio hoje da universidade a invenção de meios para dar conta, pedagógica e politicamente, dessa forma de fazer cinema para qual não

⁶¹ Há diversas matérias que abordam esse crescimento das plataformas de streaming, como essa do Correio Braziliense, disponível em: <https://bityli.com/s0wj4A>. Acesso em 20 set. 2021.

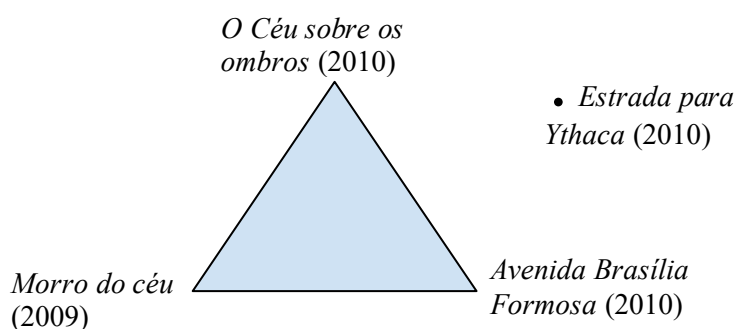
estamos preparados ainda e que vem transformando o cinema como um todo, das formas de produção até as escrituras filmicas (MIGLIORIN, 2011).

Assim, entendemos que esses filmes indisciplinados geram conhecimento e questões pertinentes e relacionados à prática cinematográfica. Ao renovarem os modos de produção, torna-se necessário que a academia, o Estado e seus órgãos reguladores, responsáveis pela construção de políticas públicas, acompanhem de algum modo esse movimento, promovendo também renovações necessárias em editais, registros de obras e linhas de estudos em torno dessa *poíeses*. Esclarecemos que o termo cinema pós-industrial compreende não apenas o modo de produção dos filmes que consideramos como híbrido, mas também estende-se a filmes de gênero, como terror e ficção científica, a documentários, ficções, experimentais, etc.

2.1.1 - Desenhando a primeira constelação: 2010, o híbrido como novidade e inovação

O ano de 2010 poderia ser considerado como um marco⁶² na produção do cinema de narrativa híbrida, realizado em uma lógica pós-industrial e que circula em diversos festivais de cinema de arte no Brasil e no exterior. Ao imaginarmos um desenho que ilustrasse esse momento, propomos a representação visual de um triângulo, acompanhado por mais dois pontos de forças que se destacaram neste primeiro momento, conforme a figura abaixo:

Figura 6 – Constelação 1 (2010)



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

⁶² Compreendemos que anteriormente foram realizados filmes de narrativa híbrida no Brasil, porém, elegemos 2010 como marco pelo fato de que, a partir deste momento e contexto, haverá desdobramentos e provocará uma tendência que marcará a década.

A conexão entre os filmes *Morro do Céu* (2009), realizado no Rio Grande do Sul, *O céu sobre os ombros* (2010), realizado em Minas Gerais, e *Avenida Brasília Formosa* (2010), em Pernambuco, é possível pela proximidade de suas formas de realização: captados de forma documental e organizados como um filme de ficção, construindo uma dramaturgia com pequenas curvas dramáticas. Em *Morro do céu* (2009), de Gustavo Spolidoro, acompanhamos como que um rito de passagem do jovem Bruno Storti para a vida adulta, vivenciando o estágio limiar e suas incertezas:

No momento em que o filme começa, Bruno não deu conta ainda de sair do Ensino Fundamental. Uma de suas angústias é este exame, além da indefinição profissional – ele flerta com a mecânica, mas não está seguro disso – e amorosa. Uma certa garota na vizinha cidade de Cotiporã é objeto de seu desejo. E o celular, como aconteceria com qualquer garoto das maiores cidades do mundo, torna-se a caixa de ressonância de sucessivas mensagens e ligações enviadas mas nem sempre respondidas. Um Carnaval próximo é o "deadline" desta situação (GLOBO, 2011)⁶³.

O diretor filma o cotidiano de Bruno não com fins etnográficos, como faz o antropólogo-cineasta Jean Rouch. As filmagens poderiam até ser interpretadas como uma amostragem dos conflitos vivenciados pelos jovens, partindo de um microuniverso para se compreender o macro, porém, há uma apropriação daquela realidade pelos mecanismos da construção ficcional. Os fios dessa trama narrativa, tecidos no momento da montagem, produzem efeito ficcionalizante. Nesse sentido, vemos o ator-personagem como um personagem que protagoniza uma narrativa desenvolvida por meio de seus pequenos conflitos, como o interesse e o encontro com a garota da cidade vizinha.

Figura 7: Bruno e sua mãe em *Morro do Céu*



Figura 8: Bruno em *Morro do Céu*



Fonte: Frames extraídos do filme *Morro do Céu* (2009) de Gustavo Spolidoro

⁶³ Documentário 'Morro do Céu' mostra juventude rural no RS, In: Gl Pop & Arte. Disponível em: < <https://bityli.com/qn4NII>>. Acesso em 4 out. 2021.

O mesmo efeito acontece com *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, em que acompanhamos quatro personagens que habitam o bairro Brasília Teimosa, em Recife: Fábio, garçom e cinegrafista, quem registra importantes eventos no bairro e tem, em seu acervo, imagens da visita do presidente Lula às palafitas; Débora, manicure que contrata Fábio para fazer um *videobook* e tentar uma vaga no *Big Brother*; Cauan, fã do Homem Aranha e que teve seu aniversário filmado pelo Fábio; e o pescador Pirambu, morador de um conjunto residencial construído pelo governo para abrigar a população que morava nas antigas palafitas do bairro e que deram lugar à construção da Avenida Brasília Formosa.

Figura 9: O cinegrafista Fábio



Figura 10: A manicure Débora



Figura 11: O pescador Pirambu



Figura 12: Cauan, fã do Homem Aranha



Fonte: Frames extraídos do filme *Avenida Brasília Formosa* (2010) de Gabriel Mascaro

Ambos os filmes foram financiados por meio do edital DOC TV (provavelmente o DOC TV IV, lançado em 2008)⁶⁴. Naquele contexto, fazer documentários que não se valessem de entrevistas seria um diferencial, uma vez que essa estratégia estava bastante desgastada.⁶⁵ Gabriel Mascaro, em sua realização anterior, *Um lugar ao sol* (2009), utilizou a entrevista com moradores de coberturas de prédios de luxo como principal abordagem em seu documentário, o que foi elemento de crítica ao filme. Assim, podemos entender que a feitura desses filmes levou em consideração esses parâmetros e também

⁶⁴ O edital do DOC TV IV destinava o valor de R\$ 110.000,00 para cada projeto selecionado naquela edição.

⁶⁵ No Brasil, o documentarista Eduardo Coutinho, passou a ser grande referência a partir de seus documentários construídos por meio das entrevistas.

foi de encontro com as formas de realização que estavam sendo bem recebidas em grandes festivais de cinema no exterior.

Sérgio Borges, em entrevista⁶⁶ dada ao Itaú Cultural, em 2013, declara que o cineasta Pedro Costa foi uma referência que contribuiu com a produção de *O céu sobre os ombros* (2010)⁶⁷. Segundo Sérgio, ao assistir à retrospectiva do cineasta português no Festival Forum.Doc de 2006, ficou impressionado com a duração dos planos e “como o cineasta se apropriava de uma realidade, mas utilizando elementos de linguagem para construir uma coisa que era para além daquilo que eu tava acostumado com o documentário” (BORGES, 2013). O realizador mineiro ainda fala da influência da geração anterior, de pessoas que eram mais ligadas ao vídeo e à videoarte, como Éder Santos, Cao Guimarães, Chico de Paula e Eduardo de Jesus. De acordo com Borges, nessa época havia uma aposta no hibridismo de linguagem (música, texto, imagem), tendo sido muito influenciado por essa estética e pelos trabalhos de Cao Guimarães, que dialoga muito com as artes plásticas, e por seu modo de produção, que faz imagens pelo mundo e depois cria um discurso com essas imagens, sendo algo mais próximo à mão.

Assim, Sérgio Borges vê-se como parte dessa geração que “tem um caminho que parte da videoarte, passa pelo documentário e chega ao cinema com desejo de ficcionalização, com desejo de experimentação mais profunda com os elementos da linguagem cinematográfica” (IDEM), sendo sua realização não parte de uma fabulação escrita para que as pessoas atuem, mas filmagens que vão de encontro com o real e, a partir desses materiais, ele cria narrativas. Seu filme *O céu sobre os ombros* (2010) é a coroação dessa experiência, desse “método de colher histórias da realidade e a partir dessas histórias, montar narrativas e de preferência sendo encenadas por pessoas que foram aquelas que me cederam as narrativas” (IDEM). Podemos ver o resultado desse processo ao longo da narrativa desse filme, que acompanha o cotidiano de três personagens: Everlyn Barbin (mulher trans, prostituta e também 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 deles não se cruzam e

⁶⁶ Encontros de Cinema: Entrevista Sérgio Borges. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oI_-q_oWbdU>. Acesso em 4 out. 2021.

⁶⁷ O orçamento desse filme foi de R\$ 150.000,00 e contou com uma equipe de sete pessoas. Conforme dados informados pela *Folha de São Paulo* e disponíveis em: <<https://bitly.com/WhOxTe>>. Acesso em 4 out. 2021.

não há um elemento que os una na narrativa, assim acompanhamos os personagens em uma montagem paralela, como em um filme de narrativa *multiplot*.

Figura 13: Murari Krishna



Figura 14: Edjucu “Lwei” Moio



Figura 15: Everlyn Barbin



Fonte: Frames extraídos do filme *O céu sobre os ombros* (2010) de Sérgio Borges.

Os personagens dos três filmes destacados são pessoas comuns, não realizam grandes feitos, não passam por transformações como os personagens dos filmes ficcionais e não são retratados como heróis, vilões ou vítimas, em um arco dramático com pontos de virada, tensionamento narrativo, clímax ou um desfecho catártico. As narrativas constituem-se pelo viés observacional, herdado do cinema direto, assim, é por meio das imagens do cotidiano que revelam seus desejos, medos e imaginário. No entanto, esses filmes não são necessariamente classificados como documentários diretos, ou observacionais:

esses filmes descobrem [...] formas renovadas de dramaturgia: na construção ficcional que parte dos roteiros vividos, na respiração trazida pela presença dos atores ocasionais, na atenção ao fluxo e à temporalidade intensa das vidas (diferença crucial em relação ao auge do cinema moderno), há um esforço de reconstruir o drama sob novas vestes. (...) há um interesse em explorar possibilidades de dramaturgia ficcional mais próximas de certa frequência da vida comum, entre a rarefação do drama (que, no entanto, continua a ser drama) e a potência dos gestos mínimos que se materializam a cada plano. (...) o cotidiano reaparece transfigurado pelo gesto dramático, que decide encontrar um traço romanesco ali onde menos se espera, nessas performances

ordinárias que se realizam entre a casa e a rua (GUIMARÃES, 2013, p.70-71)

Nesse sentido, percebe-se que há uma carga política nessa forma de realização, sendo, conforme observa Victor Guimarães, um gesto de resistência à voracidade do espetáculo, fazendo com que “o cinema tenha de se embrenhar na espessura do mundo para encontrar uma outra ficção possível” (GUIMARÃES, 2013, p.70-71), além de retratar esses sujeitos comuns com a mesma “dignidade própria dos mundos ficcionais” (GUIMARÃES, 2013, p.70-71). Esse cinema torna-se uma arma frente às invisibilidades dos sujeitos comuns, dos trabalhadores, dos sujeitos subalternos e marginalizados, perante o sistema das grandes produções e da espetacularização da vida. Dessa forma, acreditamos que a gestualidade e a performatividade criadas a partir do cotidiano geram outras tramas, outras conexões, diferentes das narrativas do cinema de indústria, o qual, em sua maioria, privilegia mais os aspectos narrativos do que a produção de uma presença mais dilatada dos corpos.

Os filmes que compõem essa primeira constelação tiveram boa recepção e marcaram a produção do cinema brasileiro de contexto pós-industrial no ano de 2010, tendo boa circulação em festivais, sendo premiados ou destacados por críticos e veículos de comunicação. Entendemos que essa boa recepção influenciará a realização de filmes com esse caráter.

2.1.2 - Segunda Constelação (2014): o esboço do método das narrativas híbridas

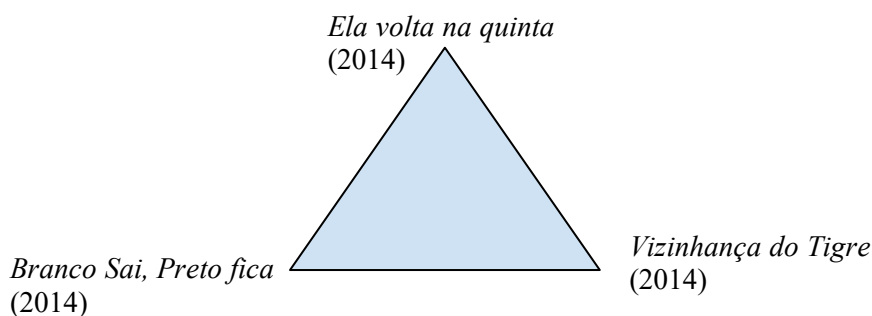
A partir da boa repercussão e recepção dos filmes de caráter híbrido, tanto pelos festivais, quanto pela crítica, podemos perceber que essa estratégia de realização ganha força nos anos seguintes. Naquele momento, o cenário político-econômico estava mais propício ao desenvolvimento de todo o setor audiovisual, destinando mais recursos para a produção e distribuição. Esse desenvolvimento foi proporcionado por leis, como a 12.485, também conhecida como Lei da TV paga, que entrou em vigor em setembro de 2011. Essa lei define uma nova dinâmica para a produção e difusão de conteúdos audiovisuais produzidos no Brasil, pois obriga a exibição de, no mínimo, 3h30min de conteúdos brasileiros, por semana, no horário nobre dos canais de espaço qualificado.

Esses conteúdos devem ser realizados por produtoras independentes⁶⁸, gerando incentivos para muitas produtoras, como também a criação de novas produtoras.

No período de 2012 a 2017, foram criadas mais de 4 mil produtoras audiovisuais no Brasil, de acordo com Kátia Santos de Moraes (2020). A partir de 2013, as Chamadas Públicas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), passou a prever a descentralização dos recursos para produtoras independentes sediadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, reservando uma cota de 30% para produtoras destas regiões. Essas ações possibilitaram o aprimoramento técnico e da linguagem tanto do cinema industrial, comercial, quanto das produtoras independentes recém-criadas na época.

A segunda constelação analisada também é constituída por uma triangulação e o que nos leva a colocar as produções em relação, além de terem sido lançadas no mesmo ano (2014), é o que chamamos de gesto fundador: um caminho autoral por parte desses realizadores que será desenvolvido em suas obras posteriores, sendo inspiração também para outros realizadores. Esse aspecto torna essa constelação a principal em nossa pesquisa. Outro elemento que as aproxima é por terem sido realizadas a partir de um território que lhes são próprios ou próximos. Os três filmes também tiveram grande repercussão e boa recepção em festivais e pela crítica, são eles: *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queiroz, *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira, e *A vizinhança do tigre* (2014) Affonso Uchoa.

Figura 16: Constelação 2 (2014)



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

⁶⁸ “São classificados como produtos audiovisuais brasileiros independentes aqueles produzidos por produtoras que não possuem associação ou vínculo, seja ele direto ou indireto, com empresas de radiodifusão de sons e imagens nem com empresas de comunicação eletrônica por assinatura, que objetive conferir a elas direito de veto comercial ou qualquer interferência comercial sobre os conteúdos produzidos ou ainda que a impeça de comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos. Além disso, a empresa brasileira precisa ter somente brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 anos na gestão das suas atividades e na responsabilidade editorial sobre os conteúdos produzidos e a maioria do capital votante deve estar sob a titularidade de brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 anos, sendo certo que a mencionada maioria do capital votante deve ser superior a 70%” (ANCINE, 2015).

Ainda em relação aos aspectos que aproximam essas três obras, podemos destacar a maior presença da ficção nessas narrativas filmicas. Há uma construção ficcional mais evidente nesses três filmes. Em *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira, existe um roteiro ficcional estruturado em torno da crise do casamento de Dona Zezé e Norberto, que são os próprios pais do diretor.

Figura 17 e 18: Casal Maria José e Norberto



Fonte: Frames extraídos de *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira.

No site da Vitrine Filmes, distribuidora do longa, encontramos a seguinte descrição da obra:

(...) O filme segue a linha dos curtas-metragens *Fantasma* e *Pouco Mais de um Mês*, dirigidos por André Novais Oliveira, onde a direção é centrada em planos simples e nos diálogos naturalistas que surgem do cotidiano dos personagens, que se baseiam em pessoas reais⁶⁹ (VITRINE FILMES)

Mesmo que o filme tenha essa premissa ficcional, relacionada a traição e crise do casamento de Seu Norberto e Dona Zezé, e que existam cenas marcadamente ficcionais, como a que Maria José cai na rua, desmaia e em seguida é resgatada pelo SAMU, há várias outras cenas que revelam uma atitude documental, como a cena em que Renato e Norberto Novais aparecem trabalhando ou quando Renato viaja com sua namorada. A forma como se filma, com planos longos e simples, promove uma “leitura documentarizante”. Conforme Roger Odin (2012), haveria diferentes níveis de funcionamento da leitura documentarizante, sendo definida como “uma leitura capaz de tratar todo filme como documento” (ODIN, 2012, p. 13). Em um desses níveis tratados por Odin, haveria um no qual “o leitor pode tomar o realizador do filme como Enunciador real” (ODIN, 2012, p. 20). Essa leitura torna-se possível tendo em vista que o próprio diretor, André Novais Oliveira e sua família são os personagens do filme, mesmo havendo

⁶⁹ Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/ela-volta-na-quinta/>. Acessado em 04 out. 2021.

uma narrativa ficcional, uma performance por parte dos personagens, há momentos em que torna difícil descolar-se dos aspectos documentais do filme.

Em entrevista para nossa pesquisa, André Novais Oliveira relata que as cenas em que seu pai trabalha não eram em seu emprego atual, mas em outro, antigo. O pai havia comentado sobre uma situação semelhante que acontece no filme, o incidente com a geladeira. Esse incidente é ficcionalizado e mostra a cena em que Norberto, atende uma cliente em sua casa, ela solicita o reparo de sua geladeira e, quando o carregador e Norberto levam a geladeira para o veículo, ela cai no chão e estraga mais ainda. De acordo com Renato Novais, a cena em que ele sobe na chaminé de uma fábrica é ficcional, porém, refere-se a um trabalho de quando era técnico em Meio Ambiente; hoje ele atua como professor de Geografia. A cena da conversa com seu irmão, no quarto, na qual assistem vídeos, os diálogos são improvisados, mas havia a indicação sobre o assunto, a crise de casamento dos pais.

Figura 19: Renato Novais trabalhando



Figura 20: Norberto Novais trabalhando



Fonte: *Frames* extraídos de *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira.

Em *Branco sai, Preto fica* (2014), a construção ficcional desenvolve-se a partir da missão intergaláctica de Dimas Cravalaças e sua viagem no tempo para fazer justiça à população negra e periférica. No filme, o diretor constrói o aspecto documental por meio da memória do Quarentão, um baile *black* que acontecia nos anos de 1980, na Ceilândia (DF). Na narrativa construída por Adirley, os personagens Shokito, que tem uma perna mecânica, e Marquim, cadeirante, são retratados como sobreviventes de uma operação repressora e violenta. Os personagens relatam a ação policial ocorrida no baile, em 1986, em que os policiais chegam dando a ordem: “Branco sai, preto fica”. Em algumas cenas vemos as fotos do baile e como foi aquele dia do incidente que levou à amputação da perna de Shokito e deixou Marquim do Tropeiro na cadeira de rodas. Porém, essa não é a causa real da deficiência física dos personagens. Adirley Queirós, em entrevista para nossa pesquisa, diz que “O Shokito é o mais ator de todos, aquela história

da perna mecânica dele não tem nada a ver com que tá no filme. Shokito perdeu a perna jogando futebol. Ele jogava comigo futebol” (QUEIRÓS, 2021, informação verbal).

Figura 21: Personagens Marquim e Shokito

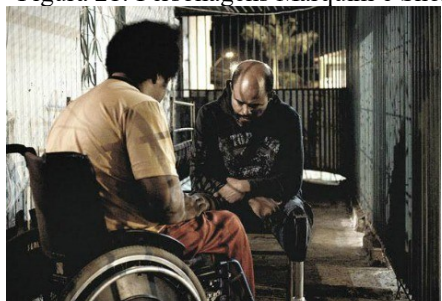


Figura 22: Personagem Shokito



Fonte: Frames extraídos de *Branco sai, Preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

Sobre esse aspecto realista, em que os corpos dos personagens, suas identidades e memórias emprestam-se para a narrativa fílmica, o diretor comenta que

essas pessoas obviamente trazem o universo delas, como não? O Marquim é um cadeirante, o que é muito marcante. O Marquim é rapper, o que é muito marcante. Isso não sou eu que inventei. “Marquim, agora você vai ser o cadeirante, ou um rapper”. Isso não fui eu que inventei. Mas o Marquim que está nos meus filmes, não é o Marquim que eu conheço da cerveja ou da vida real. Não tem nada a ver com isso. O Dilmar também não tem nada a ver com isso. (...) Eu acho que assim, inconscientemente, a gente chegou numa atuação, que a gente não sabia o que era aquilo. A gente chegou nesse lugar da atuação. Ou nesse lugar da fabulação. Ou na crença da interpretação, que parece uma realidade (QUEIRÓS, 2021, informação verbal).

O diretor afirma que várias gravações foram feitas durante um ano para chegar ao resultado de *Branco sai, Preto fica* (2014), ou seja, várias tentativas, várias formas de gravar aqueles personagens, desde “botar uma câmera no estúdio e pedir pra eles me contar uma história, ‘me conta a sua história real ou a que você acha que é real’” (QUEIRÓS, 2021, informação verbal). Adirley não elabora previamente um roteiro, o filme surge como fruto de um processo, de uma série de gravações realizadas de diferentes formas, como o registro de uma performance. O diretor chega a gravar um *take* de 40 minutos, por exemplo, em que o ator-personagem improvisa um texto que pode possuir um fundo biográfico e, ao mesmo tempo, carregue elementos fictícios fabulados pelo diretor, conforme declara Queirós:

Eu deixava o tempo fluir pra isso também. Os personagens então tinham a clareza, porque a gente conversava muito de como que a gente queria que esse personagem [fosse], qual o ideal desse personagem. O mundo

dele vem pra cena, como o meu mundo vem pra cena. [...] Os personagens, obviamente, na minha leitura, tem muito deles é claro, tem muito de mim, e tem muito daquilo que nós dois, os dois polos acreditaram que era o cinema. Como uma dialética. Tem esse conflito que gera outro lugar. E isso é o processo do filme que vai dizer (QUEIRÓS, 2021, informação verbal).

Esse modo de realização é muito próximo da prática do Cinema Direto, em que as filmagens seriam um acúmulo “de acontecimentos filmados, [...] de imagens flutuantes, sem referencial, desprovidas de toda significação consistente, abertas a todos os destinos” (COMOLLI, 2010, p. 316). Muito material é filmado ao longo de todo processo de produção, podendo resultar em vários filmes diferentes, conforme pontua Queirós, ou seja, o diretor registra a performance do ator-personagem até que surja algo que transborde a ideia da asserção/premissa do filme, como o registro de um jogo aberto ao inesperado, ao espontâneo.

Adirley Queirós lança mão dessas estratégias de abordagem do documentário para tratar do racismo e da violência policial institucionalizada pelo Estado, lembrando que o filme não deixa claro se o acontecimento narrado pelos personagens é verídico, uma vez que não há provas, nem registro da ação. Diante disso, vemos o Dimas Cravalaças, detetive que vem do futuro, especificamente do ano 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 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, para finalizar, vemos em *Branco Sai, Preto Fica* uma cartela, onde está escrito “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, assinada, com local (Ceilândia) e data (Jan/14).

Em *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, os aspectos do documentário parecem sobressair em relação ao trato ficcional existente na narrativa. O filme acompanha o cotidiano de jovens que residem no bairro Nacional, em Contagem-MG e “que precisam domar o tigre que mora dentro deles”. São eles: Juninho (Aristides de Souza), Eldo (Eldo Rodrigues, “In Memoriam”), Adilson (Adilson Cordeiro), Menor (Maurício Chagas) e Neguinho (Wederson Patrício).

Realizado ao longo de quatro anos e filmado com recursos próprios, o diretor que também morava no bairro decide “fazer um filme sobre a distância vencida pelo cinema”

(UCHOA, 2014)⁷⁰. Affonso Uchoa conta que mesmo morando no mesmo bairro, sentia uma distância por estar inserido na universidade. Fazer o curso de Comunicação Social na UFMG, era uma realidade distante dos jovens da periferia, da população negra, de alunos que sempre estudaram em escola pública. Segundo o diretor, em uma turma de 100 alunos, dois eram da periferia, a maioria dos alunos eram oriundos da classe média branca, residente da região centro-sul de Belo Horizonte, e estudantes de colégios particulares.

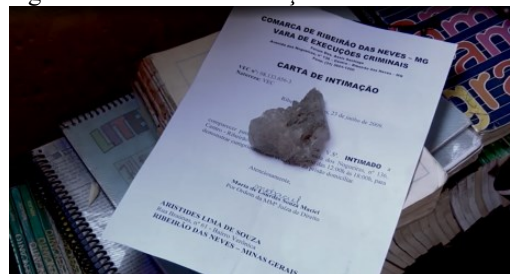
Por estar inserido nessa espécie de ilha, uma vez que a universidade coloca-se distante dessa população, ele deveria se afastar daquela realidade periférica e frequentar os lugares elitizados, como cinemas, centros culturais, teatro, entre outros. Assim, por estar no meio acadêmico, pode acessar os bens culturais que boa parte da população periférica não alcança ou não se sente bem-vinda. O longa *A vizinhança do tigre* (2014) inaugura uma trajetória cinematográfica do diretor Affonso Uchoa, sendo um cinema mais próximo da vida das pessoas da periferia, gesto que se repete *Arábia* (2017), codirigido com João Dumans, e no média-metragem *Sete anos em maio* (2019).

Em *A vizinhança do tigre*, a narrativa é tecida por meio dos encontros entre jovens que vivem no Bairro Nacional, o que nos possibilita acompanhar suas micro trajetórias dentro de suas casas e nas ruas do bairro. Em um desses movimentos, acompanhamos Juninho que, de algum modo, conduz a narrativa levando para ela a carga dramática. Juninho recebe uma intimação. Ele trabalha como servente de pedreiro, tem uma dívida e já foi preso. Sua mãe, preocupada com a vida que o filho leva, faz orações, benze o copo de água para o filho beber. Juninho pinta as unhas da mãe e promete melhorar de vida. Ao final do filme, ele deixa uma carta à mãe, dizendo que está partindo do bairro em busca de algo melhor.

Figura 23: Juninho lendo a intimação



Figura 24: Carta da intimação mostrada no filme



Fonte: Frames extraídos do filme *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa.

⁷⁰ Fala do diretor trazida na crítica publicada no Vertentes do Cinema, disponível em: <https://vertentesdocinema.com/critica-vizinhanca-do-tigre/>. Acesso em: 4 out. 2021.

Outro personagem muito presente no filme é Neguinho, um adolescente brincalhão que, junto com seu amigo Menor, fazem muita “zueira”, como passar corretivo na cabeça, fazer paródias de músicas, entre outras. As cenas entre Neguinho e Menor são mais performáticas, nota-se que há certos improvisos e situações que surgem no momento da gravação e nos chama atenção a cena em que vão pegar mexerica e fazem uma “guerrinha” com as frutas. Outras cenas que se destacam são quando os dois personagens brincam com uma réplica de arma e quando parecem disputar quem é o mais “vida louca”, quem tem o corpo mais marcado por cicatrizes. No diálogo de Juninho e Neguinho, percebemos essa disputa: “Tenho uma bala alojada aqui” e aponta para a perna, ao que Neguinho responde: “você só tomou isso aí?”, e mostra sua cicatriz no tórax: “A minha é mais doida”.

Figura 25: Juninho mostra a marca de bala



Figura 26: Neguinho mostra uma cicatriz no peito



Figura 27: Neguinho com a réplica de uma arma



Figura 28: Neguinho e Menor



Fonte: Frames extraídos do filme *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa.

Os corpos dos personagens carregam as marcas que comunicam suas vivências, suas experiências de vida traumáticas, assim como os personagens de *Branco sai, Preto fica* (2014). Essas memórias trazidas no corpo dão ao filme uma carga documental. Outras cenas que apresentam mais esse aspecto documental é da obra em que Juninho trabalha como servente de pedreiro:

Figura 29: Juninho trabalhando como servente de pedreiro



Fonte: Frame extraídos do filme *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa.

Os três diretores entrevistados e que compõem essa segunda constelação são oriundos de regiões periféricas e, por meio do acesso aos estudos, à universidade, puderam se inserir no campo do cinema. Os personagens que protagonizam as narrativas fílmicas também são pessoas da periferia.

Outro ponto importante a ser destacado é que no ano de 2014 houve a premiação do Festival de Brasília, quando os seis concorrentes da Mostra Competitiva optaram por repartir em seis partes iguais o prêmio único de 250 mil reais, oferecido ao vencedor. O filme ganhador daquele ano foi *Branco sai, Preto fica* que, além do prêmio de melhor filme, recebeu os prêmios de melhor ator, para Antônio Marcos S. Araújo (Marquim do Tropa), melhor direção de arte, entre outros. Na premiação, o produtor Thiago Macedo (Filmes de Plástico) leu um manifesto⁷¹, redigido e assinado pelos realizadores e integrantes das equipes dos filmes, conforme pode ser visto na imagem a seguir:

Figura 30 – Carta de Brasília



⁷¹ O vídeo com a leitura do manifesto está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0uRW1gqT8z0&t=1s>>. Acesso em 4 out. 2021.

Fonte: <https://outraspalavras.net/poeticas/carta-de-brasilia-um-manifesto-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em 15 out. 2021.

Segundo o manifesto, as trocas ocorridas entre os diferentes participantes da mostra competitiva provocaram algumas reflexões e o “amadurecimento de questões ligadas ao cinema e à sociedade brasileira”. Esse momento foi fundamental para reflexão sobre o cinema, suas práticas de poder e qual o imaginário que ele revela, afinal, grande parte das pessoas que estavam no palco (membros das equipes dos filmes) eram homens e, entre as poucas mulheres que ali estavam, todas eram brancas. Essas questões ganham força e, em 2017, parecem explodir em debates, ampliando as discussões e visibilidades, como veremos na nossa terceira constelação.

2.1.3 - Terceira constelação (2016 a 2018): Aprimoramento e consolidação de autorias

A terceira constelação revela um momento de consagração e aprimoramento desse cinema de narrativa híbrida, protagonizado por atores-personagens que performam situações próximas aos seus dramas sociais. Os três cineastas que compõem a constelação de 2014 (Affonso Uchoa, Adirley Queirós e André Novais Oliveira) aparecem também nesta constelação que analisaremos nesta seção, reafirmando e aprimorando suas práticas e políticas do fazer cinematográfico. Esses diretores tiveram bom retorno de suas obras em 2014, “colhem os frutos” dessa boa recepção, conseguindo recursos um pouco maior para suas produções seguintes. Ao compararmos o orçamento do segundo longa de André Novais Oliveira, *Temporada* (2018), de pouco mais de R\$ 700 mil (rodado com quarenta diárias), com o de seu primeiro longa, que teve recurso aprovado equivalente a um curta, no valor de R\$ 87 mil, percebemos a diferença gritante entre os valores. Entretanto, esse valor ainda é menor que o de longas considerados de baixo orçamento, cuja média da produção fica entre R\$ 1 milhão e R\$ 2 milhões. O mesmo acontece com os filmes de Affonso Uchoa e Adirley Queirós. O filme *Arábia* (2017), produzido em dez semanas, teve orçamento de R\$ 431 mil, e *Era uma vez Brasília* (2017), filmado ao longo de três anos, teve o orçamento de R\$ 350 mil. Com o orçamento maior e a experiência adquirida na realização anterior, expectativas são geradas em torno dessas realizações por parte da crítica e por parte dos curadores.

Essas produções, coincidentemente ou não, contam com a participação de atores profissionais e de atores-personagens que atuaram nos filmes anteriores. Assim, vemos

os atores Aristides de Souza (Juninho) e Wederson Santos (Neginho) atuando em *Arábia*; Antônio Marcos S. Araújo (Marquim do Tropa), em *Era Uma Vez Brasília*; e vemos a família de André Novais Oliveira em *Temporada*. Esses atores, a partir do momento que atuam pela segunda ou terceira vez em um filme podem ser considerados atores profissionais? Em uma visão pragmática, o ator profissional é aquele que é certificado pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões, para ser certificado é necessário possuir uma formação em Artes Cênicas, ser submetido a uma prova, ou entrevista, e em alguns casos a certificação pode ser feita pela comprovação de portfólio. Nesses filmes segundo e terceiro filmes, continuam performando a si mesmos? André Novais Oliveira (2021), em seu diário sobre o processo de realização de *Temporada*, desabafa sobre sua dúvida em repetir o elenco:

Tinha uma certa dúvida sobre colocar novamente a minha família atuando num filme. Me esforcei pra não fazer isso pelo simples fato de não querer repetir o elenco de *Ela Volta na Quinta* e *Quintal*. Comecei a achar isso uma bobagem, e hoje tomei a decisão de colocá-los no *Temporada*, muito influenciado pelo Gabriel, Maurílio e Thiago. Tem o papel de uma senhora que serve café para a personagem Juliana e que eu pensava em uma outra pessoa, mas o Thi foi bem incisivo e insistiu que tinha que ser minha mãe. Não conseguia visualizar ela no papel, mas hoje eu consigo. O rapaz que beija a Juliana será feito pelo meu irmão, algo que aconteceu muito a pedido de todos da produtora, principalmente o Gabriel. Hoje consigo muito ver ele no papel também. Ainda estou pensando em um personagem para meu pai, porque, afinal de contas se tem minha mãe e meu irmão, quero muito que Seu Noberto esteja também. Mas, na real, não é por isso. Na verdade, eu realmente acho os três ótimos atores. Lembro sempre de um crítico brasileiro que falou, de forma séria, que isso estava errado (utilizar a família no elenco), pois se tratava de nepotismo. Que loucura! (OLIVEIRA, 2021, p. 41)

O diretor incomoda-se com a leitura documentarizante gerada pela presença de sua família na narrativa fílmica, e busca trabalhar com outros atores que já atuaram em outros filmes:

Estou escolhendo muita gente que trabalhou nos outros filmes. De certa forma, acho isso bom pois acredito que pode quebrar a coisa do documental ser evidentemente ficcional, evidenciando a todo momento o jogo mentiroso do cinema (OLIVEIRA, 2021, p. 49).

Mesmo com a preocupação em propor uma leitura mais ficcional, o diretor revela certa carga do real, ou como o real torna-se matéria-prima para seu processo de ficcionalização dessa realidade:

Houve muita pesquisa e um certo laboratório, apesar de haver também muita coisa da minha vivência no bairro onde eu cresci: o Bairro Amazonas, em Contagem. O trabalho da personagem principal, Juliana, é o combate a endemias, mais precisamente o combate ao mosquito da dengue (...). Eu trabalhei nessa profissão durante sete meses em 2007 (...). Dos colegas de trabalho da época, dois estarão no filme: Hélio e Jade. (...) Esse roteiro continua com a intenção de retratar a periferia com respeito, não associando os moradores desses bairros periféricos a coisas como tráfico de drogas, violência ou algo do tipo (OLIVEIRA, 2021, p. 44).

Assim, percebemos a inserção de dois atores-personagens, Hélio e Jade, que performaram situações próximas às que vivenciaram no trabalho de combate à dengue. O filme é protagonizado pela atriz Grace Passô, que possui vasta experiência nas artes cênicas, e por outros atores que possuem formação e experiência tanto com o cinema, quanto com o teatro. Mesmo com o incômodo gerado pela leitura documentarizante, o diretor continua apostando na atuação dos atores-personagens:

Os ensaios hoje com Grace, Russão e Hélio foram sensacionais. Impressionante ver pessoas, atores não-profissionais, como Russão e Hélio, atuando desse jeito. Muito interessante como algumas pessoas nascem com isso, não só com essa naturalidade, mas essa experiência de mundo que fica evidente na tela (OLIVEIRA, 2021, p. 45).

Vale ressaltar que não se trata de atores-personagens quaisquer, a escolha é baseada tanto pela afetividade, pela admiração e amizade, quanto pela leitura que o diretor faz dessas pessoas. André Novais Oliveira reconhece nessas pessoas o potencial expressivo que elas carregam e encontra um modo de filmá-las que permite a captura de seu olhar para com elas. Um olhar sensível e cuidadoso, que reconhece a preciosidade dos pequenos gestos e como ampliá-los para dentro da narrativa, sendo um olhar que produção ficção

Essa terceira constelação, diferentemente das anteriores que são triangulações, apresenta uma variedade de filmes que encontraram no método da realização híbrida uma possibilidade de construção narrativa performativa para tratar das problemáticas da sociedade contemporânea. Ela é formada pelos filmes: *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, e *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira, que se aproximam por possuírem roteiro bem estruturado na trajetória de seus protagonistas, personagens ficcionais.

Em *Arábia*, acompanhamos as diversas vivências trabalhistas de Cristiano, encenado por Aristides de Sousa (o Juninho de *A Vingança do Tigre*), e conta com a

participação de Wederson Santos (o Neguinho de *A Vingança do Tigre*). Há também a participação de atores de formação e experiência nas artes cênicas. Em *Temporada*, a atriz Grace Passô encena a personagem Juliana, que se mudou recentemente de Itaúna para Contagem, e começa a trabalhar no combate à dengue. Como mencionado anteriormente, o filme conta com a participação de atores não profissionais, que performam situações que são próximas à sua realidade. Esses dois filmes aproximam-se por empregar uma atuação mais naturalista e por ter suas narrativas ancoradas no ambiente do trabalho e nas relações amigáveis que surgem nesse contexto.

Seguido desses filmes, aparece *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, que conta com o protagonismo do personagem WA4, encenado pelo ator Wellington Abreu. O personagem trata-se de um agente intergaláctico desonrado, cuja missão é matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, mas sua nave se perde no tempo e aterrissa em 2016, na Ceilândia, às vésperas do impeachment de Dilma Rousseff. *Era uma vez Brasília*, apesar de ter essa premissa fabular, possui caráter experimental na *mise-en-scène*, como longos planos, pouca movimentação, propondo uma ideia de estagnação e imobilidade, ações mais alegóricas e performáticas. Esse caráter experimental sobrepõe-se ao aspecto narrativo, e por esse motivo, o filme de Adirley Queirós distancia-se um pouco dos filmes de André Novais Oliveira e Affonso Uchoa.

Figura 31 – *Era Uma Vez Brasília* (2017)



Figura 32 – *Era Uma Vez Brasília* (2017)



Fonte: Frames extraídos de *Era Uma Vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós.

Figura 33 – *Arábia* (2017)



Figura 34 – *Arábia* (2017)



Fonte: Frames extraídos de *Arábia* (2017) de Affonso Uchoa e João Dumans.

Figura 35 – *Temporada* (2018)Figura 36 – *Temporada* (2018)

Fonte: Frames extraídos de *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira.

Baronesa (2017), de Juliana Antunes, apesar de não se aproximar tanto de *Arábia* por ter um roteiro mais voltado à ficção, possui conexão pelo fato de a diretora ter trabalhado como assistente de direção neste filme. A proximidade maior dá-se, porém, com o *Vizinhança do Tigre*, pelo processo vivencial no território periférico, conexão dada pelo método e que trabalharemos no próximo capítulo. Em *Baronesa*, acompanhamos o cotidiano da atriz-personagem Andreia de Sousa e seus amigos, a vizinha Leid Ferreira e Felipe Rangel, o Negão. Na narrativa, Andreia tem como desejo construir sua casa no bairro Baronesa para fugir da guerra do tráfico e das tragédias provocadas pelas chuvas. Essa conquista por uma moradia e uma vida melhor aproxima-se das narrativas dos filmes *Corpo Delito* (2017), de Pedro Rocha, e *Um filme de verão* (2018), de Jô Serfaty.

Em *Corpo Delito* é notável a estruturação de uma narrativa roteirizada, sendo um filme de maior proximidade com o documentário e com intervenção ficcional menor. Nele acompanhamos o protagonista Ivan Silva, que acaba de sair da prisão, retornando a sua casa após oito anos e voltando ao convívio com sua esposa e sua filha de seis anos, a quem ele mal conhece. Ivan que está em regime semiaberto e, por isso, é monitorado por uma tornozeleira eletrônica que o proíbe de fazer qualquer trajeto que não seja de casa para o trabalho e vice-versa. Ele deseja sair, ir a festas e aventurar-se pela cidade, o que não lhe é permitido. Esse conflito social vivenciado pelo protagonista expressa como esse microuniverso dele corresponde aos conflitos macros, vivenciados por grande número de pessoas, principalmente pela população negra e periférica.

Em uma estratégia próxima, temos *Um filme de verão*, que acompanha a vida de quatro jovens da periferia carioca, estudantes do último ano do Ensino Médio, que vivenciam o momento de passagem do universo adolescente para a vida adulta, o que lhes traz responsabilidades e ambições. Em um debate⁷² sobre a realização de *Um filme de*

⁷² O debate a respeito do filme está disponível em: <https://youtu.be/utCUWSUffgM>. Acesso em 13 out. 2021.

verão, a diretora Jô Serfaty conta que havia sido professora dos alunos que participaram do filme durante um ano e, quando eles retornaram de férias, chamou-lhe a atenção o que os alunos levavam para a sala de aula a respeito do que eles faziam em suas férias. Segundo a diretora, antes de realizar o filme, ela desenvolveu um projeto contemplado pelo *Rumos*, do Itaú Cultural, em que ela, como em uma residência artística ou oficina, trabalhava o diário de férias dos alunos. A partir desse processo, desenvolveu o roteiro com quatro atores-personagens que protagonizam a narrativa híbrida. A diretora conta que destinou um período de 10 dias para filmar cada personagem.

Essa estratégia de formação dos envolvidos via oficina acontece também em *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé e Carla Caffé. O filme, que orbita nossa terceira constelação, também apresenta um roteiro com narrativa híbrida, que se conecta aos demais filmes pela sua temática social: acompanhamos a trajetória de refugiados e de trabalhadores sem-teto que ocupam um velho edifício abandonado no centro de São Paulo. No entanto, esse filme extrapola as práticas da realização cinematográfica pelo seu engajamento com os envolvidos, antes e depois das filmagens, sendo um “cinema de intervenção social”⁷³:

Nas oficinas preparatórias, em que Eliane reuniu os refugiados para o estudo e escolha dos “personagens”, foi formado o Grupo dos Refugiados e Imigrantes Sem Teto (Grist), que decidiu expandir os encontros para além do filme. Hoje, o Grist promove debates e palestras sobre refúgio, história africana, xenofobia, racismo e discriminação e promove cursos, campanhas, festivais e shows para difusão e valorização da cultura. Em um ano, o grupo realizou o 1º Fórum dos Refugiados e Imigrantes Sem-Teto de São Paulo, o 1º Festival Musical dos Refugiados de São Paulo (no Largo da Batata, tradicional palco de manifestações na zona oeste) e o evento Conexão Cultural (no Museu da Imagem e do Som, o MIS). (...) Durante a fase de criação do roteiro, pesquisa e seleção dos personagens, além dos encontros dominicais com o grupo dos refugiados, foram realizadas oficinas de vídeo com os moradores da ocupação, e o observatório web, com exibições e debates. (...), [houve também] um curso para que os alunos colaborassem com o desenho e produção de arte, como na definição de cores, tecidos, imagens, animações, figurinos e cenários. A ideia foi fazer um “cinema de intervenção” em vez de um “cinema de passagem” (CAFFÉ, 2016, n.p. _grifo nosso)⁷⁴.

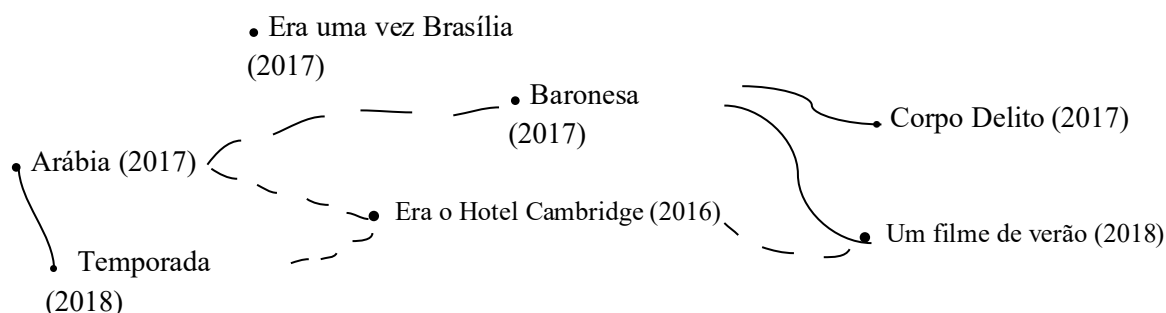
⁷³ De acordo com Nicole Brenez, esse cinema é assim definido: “René Vautier nomeou ‘cinema de intervenção social’ um tal trabalho de imediaticidade performativa, que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural. Em médio prazo, o trabalho consiste em difundir uma contrainformação e agitar as energias. A longo termo, trata-se de filmar para conservar os fatos à luz da história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras”. (BRENEZ, 2016, p. 71 apud CESAR, 2017, p.107)

⁷⁴ Disponível em <<https://outraspalavras.net/outrasmidias/hotel-cambridge-ocupado-luta-e-arte-pelo-direito-a-cidade/>>. Acesso em 27 dez 2022.

A partir da realização do filme, ainda foi possível equipar a biblioteca da ocupação, criar um brechó e uma área das costureiras, como também um saguão de entrada do hotel, produzindo pontos de encontro e interação dos espaços comuns do edifício, para o incentivo de um espírito de coletividade do movimento. Assim, o cinema pode ser uma ferramenta de articulação capaz de promover ações para além de seu objetivo último. Compreendemos que houve uma grande articulação de diferentes grupos para que tudo isso acontecesse e permanecesse. A realização cinematográfica em si, tem um caráter efêmero ou de passagem, embora as imagens e sons permaneçam no mundo, ela pode ser uma experiência intensa e transformadora, não somente por sua duração, mas também capacidade de afetação.

Esboçando um possível desenho da nossa terceira constelação, podemos vislumbrar as conexões pela linguagem e seu processo de elaboração dos filmes, conforme a figura a seguir.

Figura 37 – Terceira constelação (2016 a 2018)



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Nesse sentido, vemos uma maior proximidade entre *Arábia* e *Temporada*, ambas produções mineiras, articuladas pelo caráter mais ficcional⁷⁵, o qual é construído tanto pelo roteiro, quanto pela forma de criar as *mise-en-scène*. Vemos *Era uma vez Brasília* orbitando as outras conexões, mas por seu caráter mais experimental e por seu método de realização, o filme afasta-se um pouco dos demais. Ao centro, vemos *Baronesa*, que se conecta aos filmes *Corpo Delito* e *Um filme de verão* pela forma como os atores-

⁷⁵ Em uma ideia de criar uma espécie de escala de ficcionalidade (ligada não somente ao roteiro, mas também à forma de elaborar as cenas), os filmes que aparecem mais à esquerda, seriam mais ficcionais e os filmes que possuem uma carga documental maior aparecem à direita. Já os filmes de caráter mais híbrido estão centralizados. Compreendemos que isso pode ser um tanto problemático, mas foi uma forma também de organizar esse desenho espacialmente.

personagens performam seus dramas sociais na narrativa cinematográfica. Já o filme *Era o Hotel Cambridge*, por articular cenas entre atores-personagens com atores profissionais, cria uma relação com os filmes *Arábia* e *Temporada*. Outra conexão possível é com *Um filme de verão* que, em seu processo de realização, foi articulado com um processo formativo. No entanto, aparece um pouco afastado dos demais, por seu caráter mais coletivo na construção da narrativa. Em um aspecto geral, podemos notar nessa constelação uma certa estetização da forma de realização híbrida, há uma busca por planos belos, longos e contemplativos, bem como uma busca por locações expressivas, com intervenções feitas pela direção de arte. A fotografia desses filmes é mais elaborada, há um cuidado maior com os enquadramentos e movimentos de câmera.

Poderíamos ainda incluir nessa constelação os filmes *Ex-pajé* (2018), de Luiz Bolognesi, e *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de Renée Nader Messor e João Salaviza, os quais envolvem relações cosmológicas indígenas e suas culturas juntamente com as problemáticas sociais da contemporaneidade, em fabulações híbridas realizadas por não-indígenas. Entretanto, o conjunto dos filmes dessa constelação possui um vínculo com a realidade urbana e periférica, e em um estudo posterior, poderíamos construir uma constelação específica dessa cinematografia híbrida realizada juntamente com a população indígena.

2.1.4 - Quarta Constelação (2019-2020): uma comunidade cinematográfica

No final da segunda década dos anos 2000, o cinema de narrativa híbrida parece ter atingido uma forma e seu método de realização deixa de ser uma novidade, tornando-se mais difundido entre jovens realizadores. Assim, esses realizadores encontram na forma híbrida a possibilidade de produzir narrativas mais inventivas e fabulares (relacionadas aos gêneros fantástico e ficção científica) que, até então, pareciam distantes da realidade da produção de baixo-orçamento.

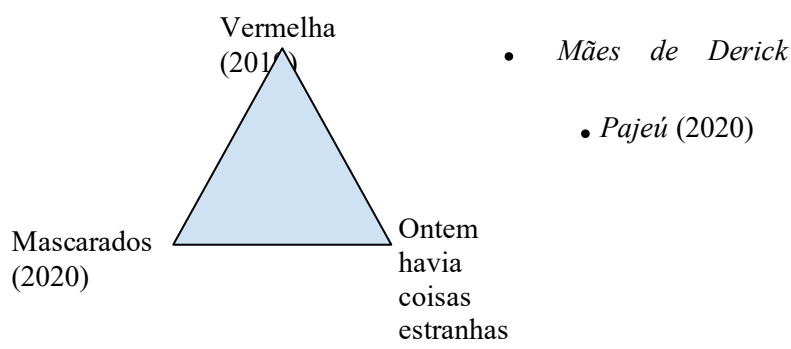
Essa quarta constelação é formada pelos seguintes filmes: *Vermelha* (2019), de Getúlio Ribeiro; *Mascarados* (2020), de Marcela Borela e Henrique Borela; *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020), de Bruno Risas; *Mães de Derick* (2020), de Dê Klem; e *Pajeú* (2020), de Pedro Diógenes. Este último possui uma atitude mais documental e vale-se da ficção como um dispositivo para desenvolver o tema: o terror é utilizado para dar o tom sobre a problemática da poluição do rio Pajeú, em Fortaleza. Assim, a personagem Maristela, interpretada por Fátima Muniz, sonha com uma criatura assustadora no rio

Pajeú, acorda transtornada e, a partir disso, passa dias procurando saber mais sobre o monstro, o qual seria uma alegoria para o descaso com a natureza e com a saúde desse rio, além de remeter ao esquecimento dele pela população. Já no filme *Mães de Derick* (2020), acompanhamos quatro jovens mulheres, lésbicas, não monogâmicas que vivem em uma comunidade, uma ocupação popular, e se encarregam coletivamente da criação de Derick. O filme aproxima-se da estética do cinema direto e, em alguns momentos, vale-se da linguagem do videoclipe, aproximando-se do gênero musical.

A triangulação formada por *Vermelha*, *Mascarados* e *Ontem havia coisas estranhas no céu* ocorre por seguirem procedimentos de realização adotados nos filmes que compõem a segunda constelação (a de 2014). Esses procedimentos são:

- A realização na casa dos próprios diretores e os personagens ser os próprios familiares e pessoas próximas;
- A realização no território do diretor (rua, bairro, comunidade);
- A realização no território alheio.

Figura 38 – Quarta constelação



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

O filme *Vermelha* (2019) inicialmente era um projeto de curta-metragem e, durante seu processo de realização, a narrativa foi se transformando em longa, assim como *Ela volta na quinta* (2014). Segundo Getúlio Ribeiro, em entrevista para o site Cine Festivais,

Vermelha inicialmente tinha um roteiro de curta-metragem, mas aí o filme foi crescendo, com essa coisa toda de estar lá em casa. Tem um esqueleto de roteiro lá ainda, mas o filme virou outras coisas. O filme foi aprovado em um edital de curtas, mas ele espichou e gravamos ele

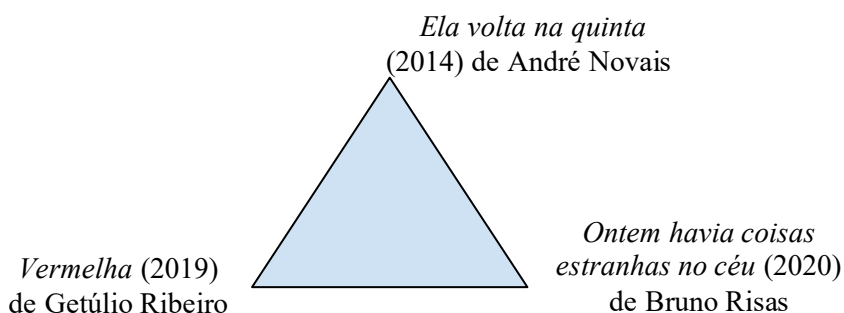
como longa⁷⁶. Acho que o orçamento total foi R\$ 90 mil, R\$ 95 mil, uma coisa assim (GARRET, 2019, n.p.⁷⁷).

Diferentemente dos diretores André Novais Oliveira e Bruno Risas, que são personagens de seus filmes, juntamente com seus familiares, o diretor Getúlio Ribeiro não se coloca como personagem membro daquela família.

Com narrativas paralelas, o filme mostra um dia de trabalho e do cotidiano de diferentes personagens. O pai, Gaúcho, reforma o telhado da casa com o amigo Beto, e o cobrador Jonas bate no portão para cobrar dívidas. Paralelamente, dois homens vão até uma fazenda para desenterrar a raiz de uma árvore, que depois será enterrada novamente no quintal da família. Um terceiro núcleo conta com a mãe e a irmã, Diva e Débora. Ao contrário do que acontece em outros filmes brasileiros, porém, o fato de eles serem familiares de Getúlio nunca é explicitado na narrativa (GARRETT, 2019, n.p.).

Em *Ontem havia coisas estranhas no céu*, o diretor, no início do filme, realiza uma narração autobiográfica e, em *Ela volta na quinta*, como já pontuamos, o diretor inicia com fotos antigas de sua família. No decorrer das narrativas, esses filmes passam a ser desenvolvidos dentro do estatuto ficcional. Por identificarmos essas diferentes formas de realização, esboçamos constelações por semelhanças:

Figura 39 - Constelação de filmes realizados na casa do diretor e seus familiares

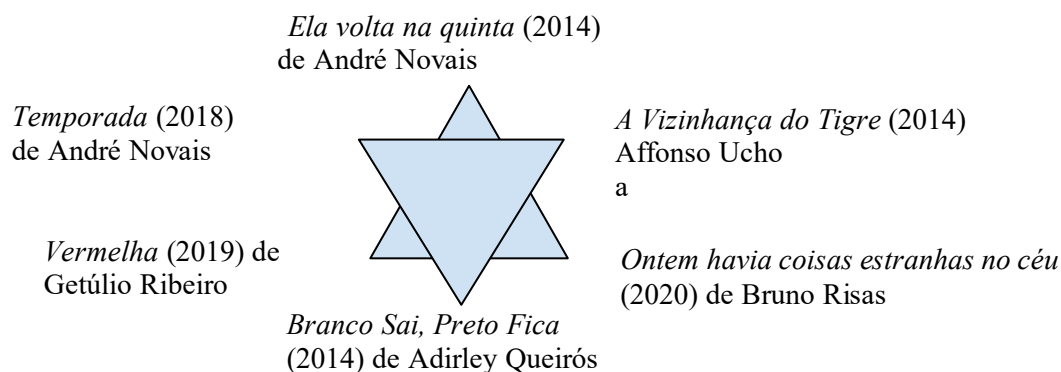


Fonte: Elaborado pela autora (2023).

⁷⁶ Podemos compreender que o longa-metragem, na segunda década dos 2000, torna-se uma possibilidade de jovens realizadores ou daqueles que até então não haviam realizado longas. Um possível impulsionar desse fenômeno, além do aspecto tecnológico advindo do cinema digital, foi a Mostra Aurora, realizada dentro da Mostra de Cinema de Tiradentes, que é dedicada aos primeiros longas dos realizadores. A mostra de caráter competitivo surgiu em 2008 e tem se tornado importante janela para diretores iniciantes.

⁷⁷ Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/getulio-ribeiro-fala-sobre-o-filme-vermelha/>>. Acesso em 29 dez 2022.

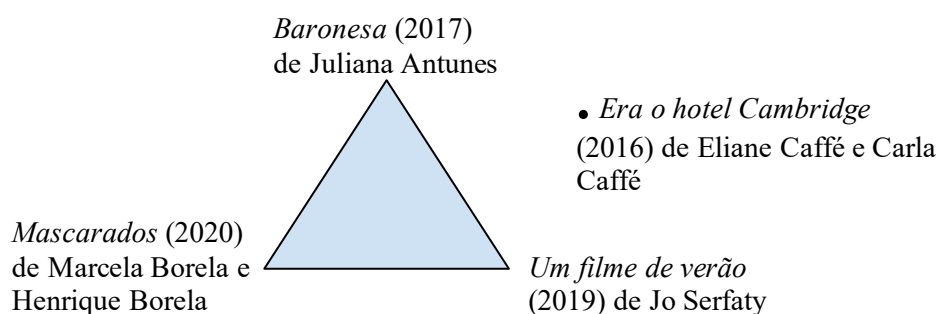
Figura 40 – Constelação de filmes realizados no território do diretor



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Essa constelação contém a constelação anterior e outros filmes que são realizados no bairro, no território periférico ao qual o diretor pertence. Os diretores que compõem essa constelação possuem um olhar familiar, “de dentro” daquela realidade, daquele território, mas também possuem um olhar “de fora”, adquirido em seus processos formativos na área do cinema e por transitarem no ambiente artístico-cultural. Nesse sentido, cria-se uma alteridade, um distanciamento e um deslocamento de olhar que se torna necessário para observar seu ambiente na perspectiva de um estranhamento do que lhe é familiar. Algo que está próximo do olhar do antropólogo. Um dado importante e observável é a ausência de mulheres nessa constelação, entretanto, a constelação seguinte é constituída majoritariamente por realizadoras, não pertencentes à realidade do ambiente de gravação dos filmes e são todas brancas.

Figura 41 – Constelação de filmes realizados pelo olhar do estranhamento ao território filmado



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Essa constelação reúne filmes realizados em comunidades ou territórios que são alheios às diretoras, sendo necessário um processo de imersão naquele ambiente. No capítulo seguinte, examinaremos os processos de criação e produção de *Baronesa* e

Mascarados compreendendo os procedimentos adotados na imersão da realidade documentada e fabulada.

Ao reunir essa coleção de filmes realizados nesta última década, que possuem uma conexão pelo aspecto híbrido de suas narrativas, podemos notar a constituição de uma “comunidade de cinema”. Essa comunidade conecta-se primeiramente por uma visão de cinema realizado junto ao povo, protagonizado por personagens contra-hegemônicos, mas também com conexões entre os cineastas, os membros de suas equipes e os atores-personagens. Por exemplo: Bruno Risas, diretor de *Ontem havia coisas estranhas no céu*, trabalhou em *Mascarados*, *Era o Hotel Cambridge* e em filmes do Adirley Queirós e da Filmes de Plástico; Affonso Uchoa, diretor de *A vizinhança do Tigre*, fez a montagem de *Baronesa* e *Mascarados*; Juliana Antunes, diretora do *Baronesa*, trabalhou como assistente de direção em *Arábia*, *Temporada* e *Mascarados*; Wilssa Esser, foi diretora de fotografia em *Temporada* e *Mascarados*; Aristides de Souza atuou em *Vizinhança do Tigre*, *Arábia*, *Mascarados* e *Eu, empresa*.

Acreditamos que essas conexões, além de funcionar como uma troca ou partilha de experiências a partir de seus processos vivenciados com filmes anteriores, produzem uma coerência estética-política. A presença de pessoas na equipe que possuem tanto afinidade estética-política, quanto afinidade pessoal, de amizade, produz um ambiente mais confortável para a direção. O diretor André Novais Oliveira, sobre necessidade de haver pessoas amigas em sua equipe, compartilha: “a equipe começa a ser montada e continuo pensando sobre a questão da diversidade. Quero muito que seja um grupo unido por afinidades e amizades” (OLIVEIRA, 2021, p.22), visto que ele precisa das afinidades e amizades para seu processo de realização:

Chamei o Diogo Hayashi para ser o diretor de arte, e ele ficou de ler o roteiro. O escolhi porque é um grande profissional e um amigo de longa data. E eu tô sentindo que isso é muito importante pra esse filme. O Gabriel, Thi e Maurílio não estarão o tempo todo no set e sinto que sentirei falta de uma pessoa mais próxima (OLIVEIRA, 2021, p. 24).

Valérie Gérard em seu livro *Por afinidades: Amizade política e coexistência*, discute essa política das afinidades, sendo como uma proteção mútua entre os sujeitos:

Pensar *com*, isto pode consistir em expandir o pensamento levando e conta as perspectivas de outro-a-s - idealmente as de todas e todos os outro-a-s -, isto pode também consistir em pensar com suas e seus amigos-a-s, com aquelas e aqueles que apreciamos os gostos e a companhia. Encontramos, no campo estético, a tensão política entre trabalhar pela coexistência ou abrir pequenos espaços para maneiras de

viver desejadas e compartilhadas por afinidades (GÉRARD, 2021, p. 95).

Essas afinidades podem surgir das mais variadas formas, mas muitas nascem de um processo de identificação, seja pela linguagem e pela forma de fazer filmes, seja pela origem, condição social, racialidade, entre outros. André Novais Oliveira observa sobre esse processo de identificação que

É muito difícil ser negro e periférico num lugar como o cinema, que é tão elitista e branco. Mas as coisas estão melhorando, aos poucos. Quando apresentava o meu primeiro curta em festivais, em 2005, lembro que me sentia muito deslocado com isso. E lembro que num desses festivais conheci o Adirley Queiroz e ele foi a primeira pessoa que não vinha de uma família abastada que eu conheci no meio do cinema. Ele estava num festival também com seu primeiro curta, o RAP, Canto da Ceilândia. A identificação foi imediata e isso me fez bem. Hoje as coisas estão mudando e isso se vê claramente nos festivais brasileiros e até internacionais. Mas creio que é apenas o começo (OLIVEIRA, 2021, p. 41).

A partir dessa observação do diretor sobre as mudanças recentes no meio cinematográfico em relação à diversidade (atrás e diante das câmeras), podemos compreender como as lutas identitárias são de extrema importância para a re-apresentação dos sujeitos historicamente marginalizados. O diretor Bruno Risas, em entrevista para nossa pesquisa, também comenta essas questões que essa cinematografia recente reivindica:

Primeiro eu acho que tem essa necessidade de auto invenção, de auto construção, de retomar a memória através da invenção, isso não está só no cinema, está em um monte de coisas. Os indígenas, hoje, têm um trabalho muito grande de retomada, a briga pela autoafirmação, autoidentificação que é algo que você se auto identificar, quando vai fazer um resgate de ascendência, quando você vai reivindicar uma memória, uma experiência de corpo, uma ancestralidade que está lá. Então os caras já estão trabalhando nisso, vai virar retomada de território, retomada de língua. Eu sinto que esse movimento de retomada é isso, a gente entrando em colapso com esse imaginário todo esburacado que é o nosso. Esse momento que permite que a gente faça filmes, que conte histórias de si, tem tudo a ver com esse fluxo. Como é que eu posso resgatar uma memória que não existe? Isso é uma das abordagens. Acho que coube muito bem esse tipo de filme aqui, acho que um pouco por conta disso, o cinema é congregador, a gente supõe a feitura coletiva, o assistir coletivamente. Então é isso, o cinema permite criação de comunidade. Tem uma ordem econômica, tem uma ordem de criação de imaginário, de fortalecimento mútuo entre as pessoas, para mim é muito cabível um país como esse, uma formação em um imaginário esburacado como esse (RISAS, 2021, informação verbal).

Essa comunidade cinematográfica, que vem se alargando e se aquilombando nos últimos anos, além de produzir novas narrativas, tem transformado as formas de se pensar o cinema e de fabular por meios das imagens e sons. Ao pensarmos nessas transformações, nos referimos tanto ao aspecto narrativo, quanto em como os atores-personagens tornam-se parceiros de fato do filme e do seu processo de construção. Pois pode ocorrer o tokenismo⁷⁸ ao se colocar os sujeitos contra-hegemônicos simplesmente para cumprir as demandas ligadas à representatividade. Assim, não basta só incluir os sujeitos dentro dessas narrativas, antes de tudo torna-se necessário abrir a criação, e tecer a narrativa *com* desde o princípio. Compreendemos essa narrativa *com* como um processo de semeadura, conforme analisa Antônio Marcos S. Araújo (Marquim do Tropa):

Cristiane, se eu tivesse nascido americano eu seria bilionário, tanto que se você ver os filmes de Hollywood, os grandes filmes sempre tem um negro atuando que era rapper. Will Smith era rapper, e ninguém vê isso. Tem o Ice Cube, o cara é um monstro e é rapper. Então essa história eu já passo através da música então eu vejo o cinema nacional com um grande crescimento, mas eu vejo que tem algumas pessoas mais conservadoras que parecem que seguram aquele esquema ali e ficam mais antigos. Eu não tô falando pra copiar os caras lá, mas tem muito talento na periferia. O Adirley está fazendo um filme agora, o *Mato Seco em Chamas*, se você ver quantas mulheres talentosas tem no filme... (...) aqui tem grandes atores, grandes intérpretes. Depois do Branco Sai, se você ver o tanto de pessoas atuando, pessoas produzindo filmes da comunidade, fazendo os documentários deles, as ficções deles e jogando na rede social, abre um canal e faz os episódios. É mal-feito por falta de condição, mas tem a atitude. Então o Adirley revolucionou a comunidade. A comunidade tá fazendo filme do jeito deles, com o celular. Hoje eu estava numa reunião ensinando para os caras e os caras vão produzir. Então, através dessa revolução do *Branco Sai*, daqui uns 10 anos você vai ver a febre do cinema nacional na comunidade, os caras da comunidade produzindo os filmes, só falta eles se capacitarem, fazer um curso de audiovisual, mas é com o tempo, não adianta eu empurrar eles goela abaixo que não vai entrar agora, mas só de despertar o interesse, pra mim já é um começo.

(...)

Eu vou dirigir, já estou com umas coisas, quero fazer um longa mesmo. Ter um coletivo onde toda semana se encontra e discute como vai ser, qual é a ideia. Nós já temos uma ideia na mente e vamos dirigir um filme na nossa comunidade: Ceilândia o Sol Nascente. Temos os atores, temos uma pessoa também que é maquiadora, já trabalha algumas expressões, dá uma força, dá uma realidade mais bruta na câmera, na captação. Então nossa ideia agora é produzir mesmo, eu não vou deixar a parte de atuar, mas a ideia é produzir. (ARAÚJO, 2021, informação verbal, grifo nosso).

⁷⁸ Tokenismo é a prática de fazer apenas um esforço superficial ou simbólico para ser inclusivo para membros de minorias, especialmente recrutando um pequeno número de pessoas de grupos subrepresentados para dar a aparência de igualdade racial ou sexual dentro de uma força de trabalho.

Esse depoimento expressa a forma e as estratégias necessárias para a ampliação dessa comunidade cinematográfica, que ainda é muito voltada para si mesma, como o acesso a mais mostras e festivais nas periferias e interiores para que esses filmes possam circular e ser vistos pela própria comunidade.⁷⁹

⁷⁹ Compreendemos que os vídeos feitos em celulares e distribuídos em diversas redes sociais rompem essas barreiras das visibilidades, no entanto, acreditamos que inserir essa produção em lugares de poder seja importante.

Capítulo 3 - O processo ritual e a realização cinematográfica

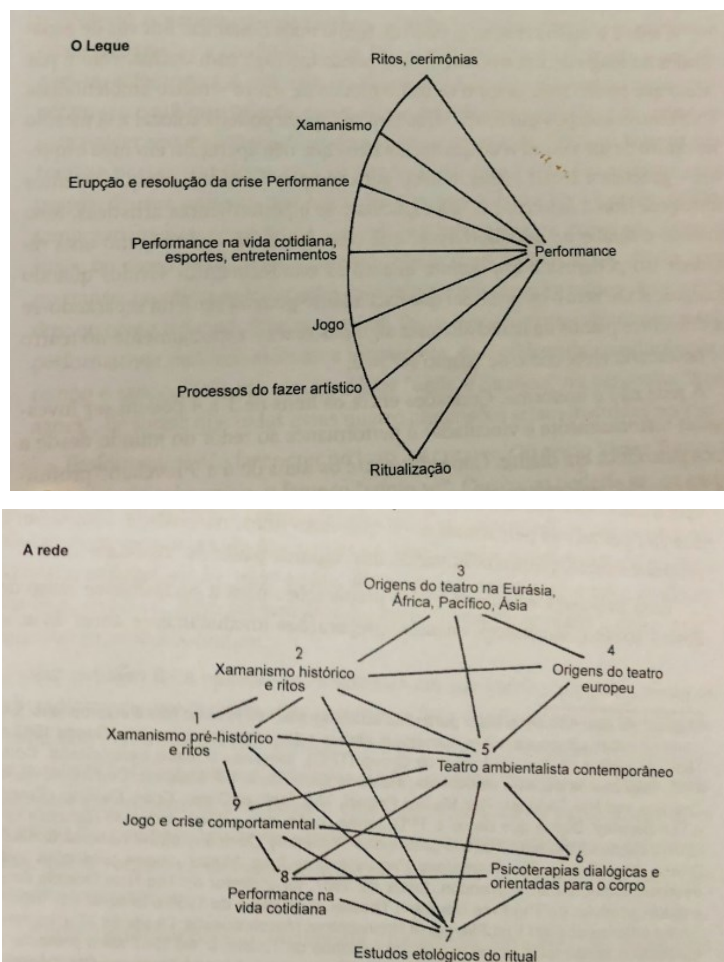
“É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia.” (DELEUZE, 2007, p. 184)

Nos capítulos anteriores, desenvolvemos as noções em torno do cinema híbrido brasileiro produzido na última década, enfatizando, no primeiro capítulo, a presença do ator-personagem nesses filmes e, no segundo, nosso foco esteve nas relações estabelecidas entre quem filma e quem é filmado e em como essas relações constituem diferentes estratégias de realização. Neste capítulo, iniciamos pela abordagem das noções, conceitos e teorias em torno das performances rituais para, posteriormente, apropriar-nos da teoria da performance (SCHECHNER, 1988) e da teoria do processo ritual (TURNER, 1969), a fim de compreender os diferentes modelos de realização cinematográfica (ficção, documentário e híbrido), suas estruturas de trabalho e ritualidades comuns, destacando como algumas funções conservam-se e diferenciam-se. Em seguida, por meio da metodologia da Pesquisa Narrativa, percorremos as entrevistas realizadas com os cineastas, a fim de entender suas experiências, vivências e processos de criação e produção. Ao final, analisaremos como esse processo ritual da realização cinematográfica promove transformações que acontecem tanto com o ator-personagem, como com os demais integrantes da equipe, e ainda no próprio modo de realização.

3.1 - O processo ritual, performances e experiência

Em nossas vidas, executamos diariamente diversos rituais, sejam eles da vida diária, iniciando o dia com práticas de higiene, café da manhã e assim por diante, sejam em nossos papéis sociais e profissionais, que nos exigem uma série de condutas e posturas a serem performadas. Podemos compreender, assim, que a performance é inerente às várias práticas sociais, sendo um termo inclusivo e estando cercada duplamente por convenções e molduras. Conforme Schechner (2012) aponta no prefácio de *A teoria da performance*, podemos observar os campos que a performance pode ser examinada:

Figura 42 e 43: O leque e a rede da performance



Fonte: Performance e Antropologia de Richard Schechner (SCHECHNER, 2012, p. 17)

Dentre essas diferentes práticas sociais, a mais comum e inerente a todos são as performances de nossos “papéis sociais” na vida cotidiana (GOFFMAN, 1999), ou ainda podemos entender que vivemos esses papéis em nossos “dramas sociais” (TURNER, 1987), de modo ininterrupto e sem fazermos uma refletividade sobre a estrutura social na qual estamos inseridos.

Segundo Richard Schechner, em seu ensaio “Ritual”, publicado em *Introduction to Performance Studies* (2002), traduzido e organizado por Ligiéro (2012), essas performances “consistem em comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis” e os rituais “são memórias em ação, codificadas em ação” (SCHECHNER, 2012, p. 49). Para Turner (1974), cada um de nós passou por certas experiências formativas e transformadoras, por iniciações em novos modos de vida, como frequentar a escola, ingressar no exército, ter o primeiro emprego etc. Esses rituais podem

ajudar as pessoas a lidar com transições difíceis, transformando-as permanente ou temporariamente nesse processo, e são conhecidos como “ritos de passagem”. Conforme o modelo de Arnold Van Gennep (1978), os ritos de passagem envolvem três “momentos” ou sub-ritos, sendo eles: 1) de separação; 2) de transição (“liminares”); e 3) de reagregação. Já no modelo de “drama social”, elaborado por Turner (1987), os três momentos desdobram-se em quatro: 1) ruptura; 2) crise e intensificação da crise; 3) ação reparadora; e 4) desfecho (que pode levar à harmonia ou cisão social). Turner integrou sua teoria do drama social à teoria do processo ritual, tornando possível compreender como a arte ajuda na resolução dos conflitos sociais.

Os rituais são divididos em dois tipos principais: o sagrado e o secular. O primeiro está associado com a expressão de crenças religiosas, já o segundo, às cerimônias de estado e vida diária, não tendo caráter religioso. No entanto, há rituais que são ambos como, por exemplo, o casamento:

Em muitos casamentos, também se realizam rituais sagrados representados por clérigos e padres. Alguns casamentos são presididos por um juiz ou capitão de navio – nesses casos, rituais de Estado são realizados. Algumas vezes, a porção sagrada de um casamento está separada da porção secular, como ao se fazer uma cerimônia de casamento na igreja e a festa em outro lugar (SCHECHNER, 2012, p. 56).

Schechner destaca que os rituais podem ser entendidos a partir de quatro perspectivas:

- estruturas – como os rituais são vistos e ouvidos, como usam o espaço, quem os realiza e como são realizados;
- funções – que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos;
- processos – a dinâmica subjacente conduzindo os rituais; como os rituais promulgam e abordam mudanças;
- experiências – como é estar “em” um ritual (SCHECHNER, 2012, p. 56-57).

Conforme esclarece o autor, podemos explorar esses quatro aspectos a partir de muitos ângulos, por isso, mais adiante utilizaremos essas perspectivas para compreender as dinâmicas engendradas nos diferentes *sets* de filmagem. Para Schechner,

Rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são levadas, arrastadas para fora de si. Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de “antiestrutura” e a experiência de camaradagem ritual de “*communitas*” (SCHECHNER, 2012, p. 68).

Segundo o autor, a *communitas* espontânea raramente acontece de modo espontâneo, ela é gerada por certos procedimentos realizados em um ritual, dentro de um “espaço/tempo” outro e nesse ritual “são todos tratados igualmente, reforçando um senso de “nós estamos todos juntos” (SCHECHNER, 2012, p. 69). Schechner ainda pontua que as experiências rituais nem sempre são agradáveis, em alguns casos elas podem ser apavorantes, mas podem também ser “como pontes sobre as águas turbulentas da vida” (SCHECHNER, 2012, p. 63).

Outro ponto que podemos destacar é que geralmente os rituais acontecem em lugares isolados, afastados, o que estaria associado à noção de heterotopia de purificação de Foucault (1984). Sendo o local do ritual considerado como sagrado, como um templo, por exemplo, o próprio ato de entrar nesse lugar causaria um impacto sobre os participantes. Em alguns espaços sagrados é comum curvar-se, fazer alguma reverência, um gesto de “cruzo”, imantando ou purificando o corpo para adentrar no espaço do sagrado. Já os “espaços seculares ordinários podem tornar-se temporariamente especiais por meio de ação ritual” (SCHECHNER, 2012, p. 70).

Segundo Schechner, os rituais *liminares* mudam permanentemente o que as pessoas são, ocorrendo transformações que podem ser definitivas. As “performances de transformação conjugam dois tipos de performers: aqueles que estão sendo transformados e aqueles que assistem/supervisionam a transformação” (SCHECHNER, 2012, p. 72). Já os rituais *liminóides* efetuam uma mudança temporária, “algumas vezes, nada mais que uma breve experiência de *communitas* espontânea ou uma performance com várias horas de duração em um único papel” (SCHECHNER, 2012, p. 70). Assim, conforme o autor, uma pessoa poderia entrar em transe por horas e depois retornar para seu eu cotidiano, sem implicar em uma transformação que mudará esse cotidiano. Para compreendermos melhor esse aspecto transformador dos rituais e das performances cênicas, faremos uma breve digressão nos estudos de Schechner relacionados à sua Teoria da Performance (1988).

Para Schechner, não há distinção entre “rito” e “teatro”, uma vez que essas duas categorias ocorrem por meio de performances, assim a performance compreende um movimento contínuo que vai do “rito” ao “teatro” e vice-versa (SCHECHNER, 1988, p. 120). No entanto, o autor considera que esses eventos performáticos produzem efeitos, ou leituras distintas, relacionadas às noções de “eficácia” e “entretenimento”. A noção de “eficácia” associa-se à capacidade transformadora dos rituais, que são capazes de

promover mudanças radicais, redefinindo posições, papéis e/ou *status* dos atores sociais. Assim, de acordo com Silva, “inversamente, as performances voltadas para o ‘entretenimento’ não alteram de modo efetivo nada na sociedade, conforme seria o caso dos espetáculos teatrais” (SILVA, 2005, p. 49). Já segundo Schechner (1988), nenhuma performance seria puramente “entretenimento” ou “absolutamente” eficaz, visto que há as circunstâncias, a ocasião, o lugar e, principalmente, o tipo de envolvimento da audiência. A respeito da performance, Silva apresenta dois processos experienciados em eventos performáticos, denominados *transportation* e *transformation*:

O primeiro termo faz referência a uma experiência que caracteriza qualquer tipo de evento performático, independentemente dele se apresentar aos olhos do observador como "eficácia" ou "entretenimento". Isso sugere que participar de uma performance implica deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um "mundo recriado" momentaneamente; envolver-se na experiência singular de "ser levado a algum lugar", quando num estado de "transe", ou o desafio (psicológico) de tornar-se "outro" sem deixar de ser a si mesmo, quando da representação cênica de um personagem qualquer (SILVA, 2005, p. 50, grifo do autor).

Schechner compreende que, durante uma performance, o público também é transportado, uma vez que o sujeito, ao suspender temporariamente seu cotidiano, no momento da performance é instigado a "conversar consigo mesmo", ou ainda, a "parar" e refletir sobre as relações de poder e dominação ou os "problemas não resolvidos" que permeiam a sociedade. Essa experiência vivenciada, mesmo sendo temporária, traz implicações no *status* permanente, desenvolvendo no sujeito uma “consciência crítica” de si mesmo e do “mundo lá fora” ou da realidade social em que está inserido. Tal experiência transformadora, como ocorre nos rituais, é denominado como *transformation*.

Assim, é por meio da performance que os participantes alcançam os “resultados reais”, seja essa performance ritual, seja uma performance estética/ artística. As diferenças entre essas duas performances, rituais e artísticas, dão-se pelo seu contexto e função: onde ela é performada, por quem, em que circunstâncias e com que propósito. “O propósito é o fator mais importante para determinar se uma apresentação é ritual ou não. Se o propósito da apresentação é efetuar uma mudança, [ela] é reconhecida como ritual” (SCHECHNER, 2012, p. 81). Caso a performance tenha como proposta o prazer, ela será um entretenimento. No entanto, ainda conforme o autor, nenhuma performance

seria puramente entretenimento ou eficaz (no sentido de realizar uma mudança). Schechner apresenta a díade eficácia-entretenimento na seguinte tabela:

Figura 44: Díade eficácia/ritual-entretenimento da performance.

EFICÁCIA / RITUAL	ENTRETENIMENTO / PERFORMANCES ARTÍSTICAS
Resultados	para se divertir
ligação ao(s) Outro(s) transcendente	foco sobre o aqui e agora
tempo intemporal – o eterno presente	tempo histórico e/ou agora
performer possuído, em transe	autoconhecimento do performer em controle
virtuosismo pouco desempenhado	virtuosismo fortemente valorizado
comportamentos / roteiros tradicionais	roteiros e comportamentos novos e tradicionais
transformação do eu possível	transformação do eu improvável
audiência participa	audiência observa
audiência acredita	audiência aprecia, avalia
crítica desencorajada	crítica floresce
criatividade coletiva	criatividade individual

A díade eficácia/ritual-entretenimento/estética da performance. Embora descrita como binária, a imagem deve ser lida como contínua. Existem muitos degraus conduzindo essa rede de um ponto a outro, de "metas" a "diversão", de "criatividade coletiva" a "criatividade individual", e assim por diante.

Fonte: SCHECHNER, 2012, p. 81

Para o autor, a performance origina-se nas tensões criativas do jogo binário: eficácia-entretenimento, e devemos pensar essa figura não como um plano binário, mas como uma trança ou um espiral, sendo eficácia e entretenimento não como opostos, mas “parceiros de dança”. Nesse sentido, entendemos que a realização cinematográfica híbrida, realizada com a performance dos atores-personagens, transita pela performance estética (entendida como “entretenimento”) e pela performance ritual (entendida como “eficácia”).

A performance se origina da necessidade de fazer [com] que as coisas aconteçam e entretendam; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; (...) O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade (SCHECHNER, 2012, p.83).

O autor pontua que os rituais oferecem estabilidade, dão a impressão de permanência, de “ter sempre sido” daquela forma. Porém, "os rituais também podem ser inventados, tanto pela cultura oficial quanto por indivíduos. De fato, um dos trabalhos da cultura oficial é fazer com que os rituais relativamente novos e as tradições que eles incorporam pareçam antigos estáveis” (SCHECHNER, 2012, p.84). Nesse sentido, examinaremos como o fazer cinematográfico estabelece suas ritualidades e como elas mantêm-se ou são adaptadas, como e porque se atualizam e se transformam.

3. 2 - O set de filmagem e suas ritualidades nos diferentes modos de produção

O cinema é uma arte coletiva, envolvendo um certo número de pessoas em um determinado tempo e espaço e criando assim uma pequena comunidade unida em torno da criação de um filme. Para que um filme se concretize, existe uma série de etapas e procedimentos comuns, a saber: a etapa de criação e pré-produção, a produção e a pós-produção; e independente de ser uma pequena ou grande produção, algumas atividades e funções conservam-se.

Em *A arte do cinema: uma introdução*, Bordwell e Thompson (2013) apresentam um panorama sobre o fazer cinematográfico e iniciam a obra abordando as etapas de realização, desde a criação à distribuição, descrevendo assim as quatro fases dessa produção:

1. Roteiro e financiamento. A ideia para o filme deve ser desenvolvida, um roteiro deve ser escrito e os cineastas também precisam adquirir apoio financeiro para o projeto.
2. Preparação para as filmagens. Uma vez que o roteiro esteja mais ou menos completo e pelo menos parte do financiamento esteja assegurada, os cineastas começam a planejar a produção física.
3. Filmagens. Os cineastas criam as imagens e os sons do filme.
4. Composição. As imagens e sons são combinados em sua forma final, o que inclui corte de imagem e som, execução de efeitos especiais, inserção de música ou diálogos adicionais e créditos (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 49-50).

Como foi dito anteriormente, essas quatro fases conservam-se em diferentes escalas de produção, seja uma produção mais artesanal ou uma megaprodução. Ainda que seja um filme realizado apenas por uma pessoa, executando todas as funções (no caso do documentário ou do filme experimental), haverá algum tipo de gasto mínimo como deslocamento (transporte), equipamento (mesmo sendo próprio ou emprestado há custos e riscos), cartão de memória e *HDs* para armazenamento dos arquivos de áudio e vídeo, alimentação e, na finalização, será necessário um bom computador com *software* (que tem seus custos) para edição. Nesse sentido, não há filme sem custos, sem despesas, uma vez que sempre haverá algum gasto ou investimento (via equipamento).

Além disso, Bordwell e Thompson (2013) tratam dos diferentes modos de produção: a produção em larga escala (realizada pelos grandes estúdios), produção independente e a produção em pequena escala (produções artesanais e coletivas). Entendemos que o modo de produção pode influenciar fortemente no estilo e na

linguagem do filme, pois as decisões tomadas, tanto antes, quanto no momento das filmagens, resultarão no material a ser montado. “É fazendo escolhas dentro das restrições de produção que os cineastas criam a forma e o estilo dos filmes” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 68). Nesse sentido, compreendemos que as escolhas e o controle sobre as imagens e sons a serem produzidos incidem também no estatuto fantasioso ou factual da imagem:

Normalmente, filmes são categorizados de acordo com a maneira como foram feitos, pois é possível distinguir um *documentário* de um filme de *ficção* com base nas fases de produção: o diretor de um documentário quase sempre controla apenas algumas das variáveis relacionadas à preparação, filmagem e composição do filme. [...] Ao entrevistar a testemunha ocular de um evento, o cineasta normalmente controla o trabalho da câmera e a montagem, mas não dá instrução do que ela deve dizer ou como deve agir. [...] Em contraste, o filme de ficção é caracterizado por muito mais controle sobre as fases de preparação e filmagem (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 74-75).

Geralmente têm-se a crença de que o diretor do documentário teria menos controle do material produzido, que as imagens documentárias são registros de acontecimentos ou registros de falas sobre os acontecimentos. No mesmo sentido, tem-se a crença de que praticamente tudo que é filmado em um filme de ficção foi calculado e planejado, que nada fugiria ao controle da direção. A partir desses aspectos que incidem sobre o trabalho do diretor e suas funções nos *sets* de filmagem, é que examinaremos suas diferenças nos modos de produção e como eles esboçam ritualidades específicas daquele modo de produção que poderão ou não ser empregadas na realização dos filmes híbridos ou como eles são reelaborados.

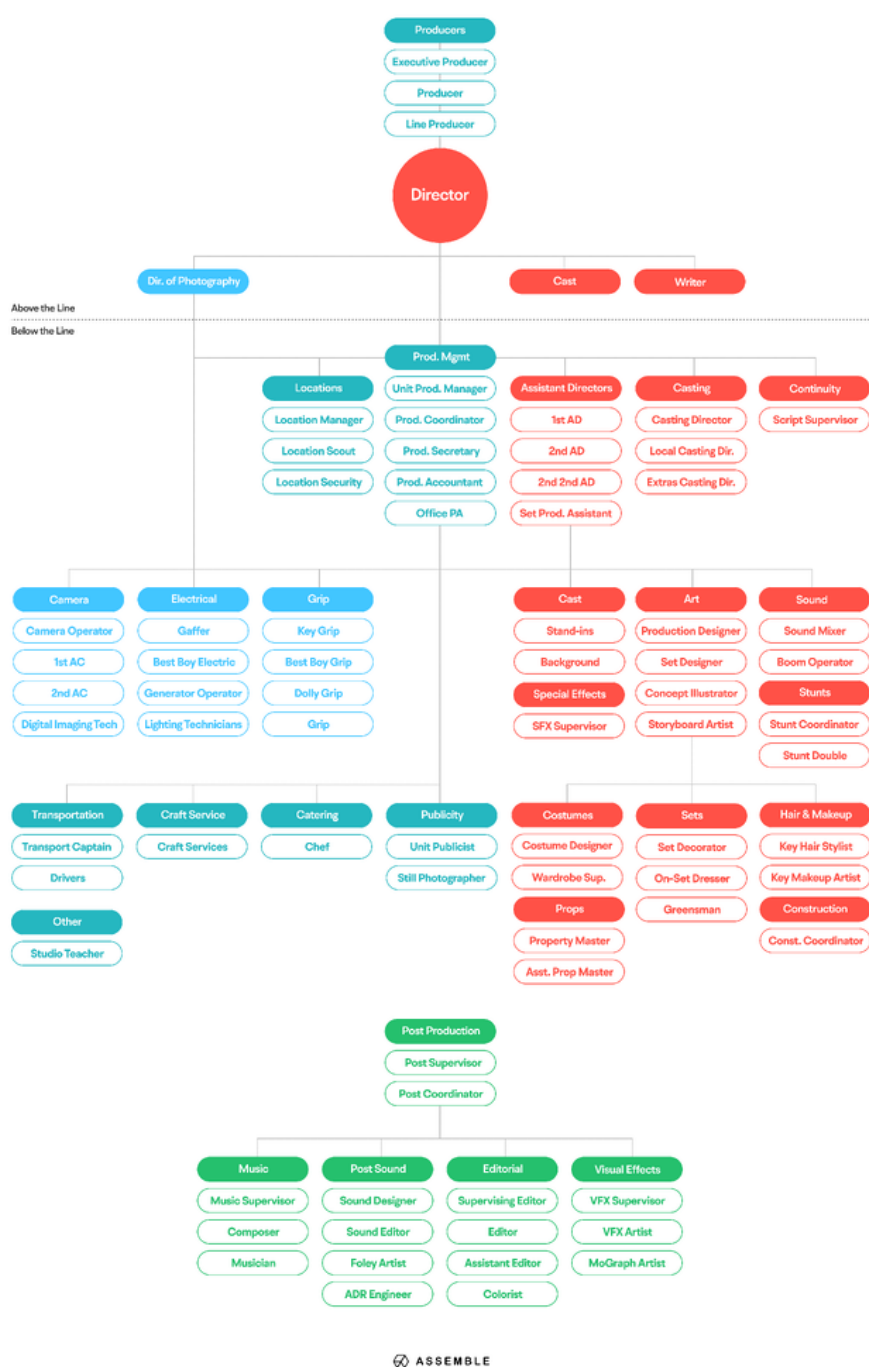
3.2.1 - As ritualidades da realização cinematográfica no modelo industrial

O modo de produção cinematográfica em larga escala possui um sistema estruturado em etapas e equipes bem definidas e delimitadas. Esse modo de produção originou-se nos grandes estúdios de Hollywood, entre as décadas de 1920 a 1960, os quais, por possuírem muitos recursos, equipamentos e grande instalações físicas, conseguiam manter seus funcionários por um longo prazo, o que contribuía para o aprimoramento das práticas e técnicas de produção, seguindo a lógica da economia e do lucro. Conforme apontam Bordwell e Thompson (2013, p. 68), como “empresas organizadas e eficientes que eram, os estúdios criaram uma tradição de monitoramento e

registro cuidadoso de todo processo através de documentos escritos”. Assim, os procedimentos e documentos utilizados em produções cinematográficas eficazes tornam-se um modelo a ser seguido. Por mais que esse sistema de produção possa parecer uma linha de montagem de fábrica, compreendemos que é um fazer criativo e colaborativo, e cada filme é único, não sendo um protótipo. Mesmo não sendo um produto, poderíamos fazer uma engenharia reversa para destrinchar e compreender seu modo de funcionamento?

Os estudos sobre a práxis da produção cinematográfica sistematizam caminhos, métodos de trabalho e condutas dos profissionais das diferentes equipes, no sentido de gerar eficiência, funcionalidade e resultados técnicos. Para compreender e orientar essas diferentes etapas e funções, são criados fluxogramas e hierarquizações dentro dos diferentes departamentos: direção, produção, fotografia, arte, som e finalização. A figura a seguir apresenta o fluxograma de uma produção cinematográfica em larga escala, composta por uma cadeia grande de profissionais.

Figura 45: Fluxograma da produção cinematográfica



Fonte: <https://blog.assemble.tv/the-definitive-film-crew-hierarchy-chart>

Por ser um padrão internacional, as grandes produções brasileiras seguem esse fluxograma como um modo de garantir resultados exitosos dentro das exigências do mercado cinematográfico que visam as altas bilheterias. Assim, nas grandes produções em nosso país, é comum encontrar as seguintes equipes, compostas pelos seguintes profissionais:

- equipe de roteiristas: roteiristas, consultores, dialoguistas, pesquisadores;
- equipe de direção: diretor, primeiro assistente de direção, segundo assistente de direção, continuísta, produtor de elenco, atores;
- equipe de fotografia: diretor de fotografia, assistente de fotografia, operador de câmera, primeiro assistente de câmera, segundo assistente de câmera, terceiro assistente de câmera, operador de *video assist*, eletricista chefe, eletricista, assistente de elétrica, maquinista chefe, maquinista, assistente de maquinista, operadores de especiais, como: *steadycam*, grua eletrônica, *dollys* etc.;
- equipe de arte: diretor de arte, assistente de direção de arte, produtor de objetos, cenógrafo, cenotécnico, pintor, contrarregra, figurinista, camareira, assistente de camareira, costureira, maquiador, assistente de maquiador, cabeleireiro e assistente de cabeleireiro, técnico de efeitos visuais, como sangue, tiros etc., *stunts*;
- equipe de som direto: técnico de som direto, microfonistas, caboman, auxiliares;
- equipe de montagem: montador, primeiro assistente;
- equipe de edição de som: *sound designer*, editor de som, compositor musical, músicos, técnico para a gravação de ruídos de salas e efeitos sonoros, mixador;
- equipe de finalização: produtor de finalização, colorista, operador de telecine.

O tempo médio para a realização de um filme de longa metragem, que tenha um orçamento médio para alto, é de dois meses no Brasil. As gravações acontecem em espaços isolados como um estúdio, mas também pode ser feito em locações reais sendo isolados e delimitados pela produção. Esses tempo e espaço gerados na fabricação do um set de filmagem, figura-se como um espaço/tempo outro, algo próximo às estruturas rituais. Carmela Pereira (2013), em sua tese *Antropologia do set: corpos estendidos e conectivos na produção cinematográfica*, realizou a etnografia do set de filmagem do filme de ficção *Faroeste Caboclo*, de René Sampaio, realizado em locações em Brasília, durante dois meses. A produção do filme contava com um orçamento de R\$ 6 milhões, sendo um orçamento médio para alto, no contexto das realizações brasileiras. A pesquisadora relata que a maioria dos membros da equipe residia em São Paulo e Rio de Janeiro e que todos ficaram hospedados no mesmo hotel, “tendo como efeito a existência de uma *comunidade* peculiar, suspensa em relação ao cotidiano vivido junto a seus locais de moradia e famílias” (PEREIRA, 2013, p. 81, grifo da autora).

A partir de sua etnografia sobre o set de filmagem, a autora observa e analisa os procedimentos adotados, os quais assemelham-se à estrutura ritual, isto é, a “estrutura dos momentos rituais em um set implica em atribuições de papéis sociais, padrões internos, etapas previsíveis e etiquetas a serem seguidas durante os atos performativos, para que haja ‘felicidade’ ou eficácia dos atos” (PEREIRA, 2013, p. 181). Assim, valendo-se da teoria dos rituais em antropologia, a autora realiza o seguinte esboço analítico: o set seria um espaço sagrado, por estar separado do mundo cotidiano; o diretor seria uma espécie de oficiante, sendo ele capaz de induzir o transe; os cenários, figurinos e a câmera seriam objetos e carregariam as propriedades mágicas (índices); e os atores seriam portadores de *mana*, sendo eles a clientela do ritual (capazes de entrar em transe) (PEREIRA, 2013, p. 24).

Desse modo, Carmela Pereira, descreve a preparação do set, sendo análoga à fase preliminar de um ritual:

A equipe de frente (platô) é a primeira a chegar e tem como função preparar o set a partir da infraestrutura mais pesada, descarregando caminhões, iniciando a ligação elétrica no local, conectando os cabos, montando tendas para abrigar os materiais das outras equipes, criando fisicamente os espaços sociais a serem ocupados por cada grupo de humanos e objetos. (...) A demarcação espacial implica no uso de placas e outros símbolos que indicam fronteiras sociais. O primeiro limite define a separação entre set e exterior ao set, geralmente com fitas zebreadas para isolamento de área, e, no caso de *Faroeste Caboclo*, uma placa com o número “7” em tamanho A4 em alguns pontos de entrada do set, criando uma inusitada relação de referência: set, o lugar da ação coletiva, do jogo (*play*), a fronteira entre mundos, a realização da sétima arte (PEREIRA, 2013, p.181-182).

Delimitado o território do set, microespaços sociais são criados, como camarins, espaços reservados aos figurantes, ambiente de alimentação, espaço para os equipamentos, entre outros. Delimitam-se também o lugar culminante, que é o local onde a cena será filmada, recortando o que entrará em quadro e o que será bastidor. E “cada um destes espaços delimitados internamente possuem uma organização própria e pessoas responsáveis por seu funcionamento” (PEREIRA, 2013, p. 182). Assim, com o set montado, os integrantes das diferentes equipes iniciam suas demandas, como montagem do cenário, vestimenta dos figurinos, maquiagem, montagem de equipamentos de luz etc.

O ponto culminante que, ao mesmo tempo, sinaliza para o fim deste rito preparatório é a chegada do diretor. Tem início o segundo rito preparatório: a abertura do set. Uma vez que ele adentra o set, está coroado o “real” início dos trabalhos, porque a atenção se volta para as

necessidades dele, e por consequência, da cena. As decisões a serem tomadas e sua circulação implicam em atos de fala específicos. Quem fala e como se fala ritualmente (vozes humanas em tons baixos e tons altos e mensagens por rádio) são artifícios de linguagem que seguem as regras hierárquicas e têm efeitos em cadeia (PEREIRA, 2013, p. 185).

Podemos observar a posição hierárquica do diretor nesse momento, todos integrantes ali presentes seguem os comandos de suas decisões e escolhas:

Embora saibamos que o cinema é uma atividade coletiva, a figura do diretor foi construída socialmente como a mais prestigiosa na hierarquia do fazer cinematográfico: um filme é sempre “de alguém”, referenciando o diretor. Assim, quando o diretor chega ao set e inicia suas ações – que condensam gestos sutis e atos de fala em profusão –, está, por meio destas ações, legitimando todo o trabalho anterior dos coletivos até a chegada à tomada (PEREIRA, 2013, p. 190).

Com o trabalho da arte e iluminação prontos, chegam ao *set* os atores, sendo os últimos a chegar para evitar possíveis estresses causados pelas movimentações intensas de pessoas e objetos. Os atores ficam em seus camarins preparando-se e concentrando para entrarem em cena (entendido como lugar sagrado). Assim, cabe aos atores, “iniciar os processos de conexão com a máscara (e posteriormente com a câmera), e para isso podem fazer uso de objetos os mais variados, sejam elementos específicos de acesso ao personagem, facilitadores da concentração ou mesmo amuletos” (PEREIRA, 2013, p. 187). O momento de caracterização, em que os atores vestem os figurinos e são maquiados, seria o terceiro rito preparatório antes da sua entrada em cena e, enfim,

o primeiro assistente de direção convoca atores, via rádio, para o local da cena. Atores e atrizes percorrem este trajeto sempre acompanhados, seja pelos técnicos da equipe de caracterização, seja por um assistente de direção. Chegando ao local onde será gravada a cena, finda este terceiro rito preparatório e iniciam-se os acoplamentos próprios à relação com a captação de som e imagem, microfones são acoplados às vestes dos atores, que são posicionados em suas marcas, o foquista faz o seu trabalho. Inicia o diálogo entre diretor e atores, e pode ser feito um rápido ensaio da cena: que ações serão efetuadas nesta tomada, em que plano estão sendo filmados, como e para onde olhar, etc. O rito principal é marcado, portanto, pela chegada dos atores ao lugar da tomada (PEREIRA, 2013, p. 189).

A antropóloga observa ainda a importância de o ator localizar-se geográfica e afetivamente em cena, o que faz parte do processo de incorporação diária do personagem. Antes do ápice do rito-*set*, o diretor realiza algumas orientações aos atores e às equipes técnicas e, quando se diz “silêncio, vai gravar”, “a comoção é generalizada.

Este enunciado é solicitado pelo diretor, mas geralmente é um assistente que o profere, em voz alta (grito) ou com o uso de um megafone a depender da amplitude do set” (PEREIRA, 2013, p. 192). Assim, com a batida da claquete e com o enunciado ritual “ação”, instala-se o ritual principal, que condensa os demais atos rituais, a magia acontece e o cotidiano está suspenso. “Iniciada a tomada, o diretor tem um transe específico, diferente do fotógrafo, e ambos se diferenciam do transe dos atores. Mas o todo se torna um só quando inicia e discorre a gravação. A coerência se visibiliza” (PEREIRA, 2013, p. 192). O final desse rito principal, quando o diretor informa que gravará a última tomada e ao entoar o último “corta” da diária, significa o início da desprodução do *set* e o retorno ao mundo cotidiano.

A autora pontua que todo dia de filmagem poderia ser considerado um rito em si, e sintetiza os efeitos rituais da seguinte maneira:

O primeiro efeito seria a produção de ciborgues, primordialmente encontrada no rito de preparação das equipes. Ali entram em cena os homens/mulheres-máquina, e são criados, pelos atos de fala, os híbridos que atuam no set com suas ferramentas e conhecimentos, e extensões corporais específicas. Um segundo efeito é a constituição sócio-material do set, ou seja, o espaço físico fabricado, a artificialidade advinda da separação do *set* em relação ao exterior, e do espaço cenográfico do quadro em relação ao que se passa fora dele, ou, “atrás das câmeras”; por fim, o efeito de que a sociedade do set é formada, a partir da comunicação generalizada e hierárquica (PEREIRA, 2013, p. 194).

A tese de Carmela Pereira dialoga com nossa pesquisa no que se refere à construção metodológica de examinar a realização cinematográfica à luz da teoria dos rituais da antropologia. No entanto, o foco e objeto de sua investigação são diferentes dos nossos. Seu objeto é o cinema de ficção que segue o modo de produção industrial e seu foco é compreender a produção de ciborgues, na relação homem-máquina do fazer cinematográfico. Já nossa pesquisa pretende compreender as transformações dos atores-personagens (atores não profissionais) quando performam a si mesmos no ritual cinematográfico à luz da antropologia da performance e da estrutura ritual.

A partir dessa descrição sobre ritual cinematográfico que segue o modo de produção industrial, o qual se coloca como um padrão a ser seguido, examinaremos brevemente as ritualidades que permanecem na realização independente e de baixo orçamento no contexto brasileiro.

3.2.2 - As ritualidades da realização cinematográfica de baixo orçamento e independente

O cinema de produção independente, em geral de baixo orçamento, também passa pelas mesmas fases de produção mencionadas anteriormente. Porém, diferentemente das grandes produções que dispõem de mais recursos e de uma equipe maior e mais especializada, a produção independente contará com um projeto mais modesto e demandará do diretor um esforço maior por precisar supervisionar todas as tarefas, tendo em alguns casos, que executar muitas delas. “O diretor, em filmes de baixíssimo orçamento, parece ser sempre aquele que tem os conhecimentos e as habilidades para desempenhar o maior número de funções na equipe” (GERBASE, 2012, p. 65). Como há poucos recursos, muitas vezes será necessário contar com a generosidade de amigos e parentes. Na produção em pequena escala, a divisão de trabalho chega a ser da ordem do mínimo ou, como o cineasta Adirley Queirós pontua em muitas entrevistas ou debates, “a equipe do filme tem que caber em um carro”, pois quanto menos pessoas, menos gastos de logística. Nesse sentido, não é possível esboçar um fluxograma que seja comum a todas as produções de baixo orçamento, pois pode haver muitas variações. Por exemplo, em uma produção de baixíssimo orçamento, o diretor pode desempenhar a função de: roteirista, produtor, câmera e montagem. Há produções que poderão contar com produtores e assistentes, o que terá uma demanda maior no departamento de arte ou na finalização. Desse modo, os filmes de baixo orçamento não necessariamente reproduzem a estrutura do cinema industrial numa escala menor, a produção passa por uma lógica mais comunitária, as funções são definidas, no entanto, o produtor pode por exemplo ajudar na arte ou o fotógrafo ajudar na produção etc. Não que isso seja o ideal ou que seja uma visão romântica desse modo de produção, mas há um engajamento, uma crença e uma afetividade por parte da equipe em viabilizar aquela produção.

Muitos dos filmes independentes geralmente têm uma circulação mais restrita aos festivais e mostras de cinema, tendo pouca entrada no circuito comercial das salas de cinema. Atualmente, com as plataformas de *streaming* e a criação de distribuidoras do circuito alternativo, esses filmes passam a ter uma parcela dessa segmentação de mercado. A criação da Lei 12.485/2011 (conhecida como a lei da TV Paga), que passou a exigir a exibição de conteúdo independente nos canais de TV, fomentou muitas pequenas produtoras e proporcionou um crescimento considerável de filmes independentes nesta

última década, todavia, novos realizadores precisaram desenvolver seus próprios métodos de produção tendo em vista os poucos recursos que dispunham.

Conforme Bordwell e Thompson (2013, p. 102), “existem poucos estudos sobre produções artesanais e coletivas, mas existem trabalhos informativos”, uma vez que os autores tratam mais do contexto da produção americana. No Brasil, há poucos estudos sobre esse modo de realização e talvez a que se aproxime desse aspecto seja a obra *Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando*, de Carlos Gerbase (2012), em que o autor aborda todo o processo de realização, lista as atividades contidas em cada fase de produção e destaca que tal lista está baseada numa produção comercial. Nesse sentido, entendemos que o filme independente e de baixo orçamento contará com uma equipe sem tantos assistentes como em uma produção grande. O diretor, provavelmente, não terá um assistente de direção e, se tiver, será apenas um; o diretor de fotografia também terá no máximo um ou dois assistentes, assim como o produtor e o diretor de arte também não terão uma equipe tão robusta.

Mesmo não possuindo uma grande estrutura e com uma hierarquia menos evidente, a ideia da eficácia ritual mantém-se como no modo de produção industrial? A realização cinematográfica que não se afasta tanto do mundo cotidiano, que não demarca as fronteiras do território do *set* (sagrado) e do mundo (profano) teria essa potência de transportar as pessoas para um lugar outro? A magia seria a mesma? Tentaremos responder essas questões a partir das entrevistas feitas com os cineastas nas próximas subseções. E, por meio da autoetnografia sobre a prática da realização híbrida no próximo capítulo, verificaremos a estruturação desse tipo de produção cinematográfica e como ela atinge ou não a eficácia ritual, promovendo transformações. Antes, analisaremos brevemente, a estrutura ritual do *set* do documentário.

3.2.3 - As ritualidades e processos da realização do documentário

A realização do filme documentário também passa pelas mesmas fases da produção cinematográfica do filme ficcional: roteiro e financiamento, preparação para as filmagens, filmagens e composição. No entanto, as formas de execução de cada uma dessas etapas, poderão ser bem distintas da forma da realização de um filme ficcional. Para abordar as semelhanças e diferenças, escolhemos o documentário convencional feito com filmagens *in loco* como nossa referência de análise, uma vez que ele se utiliza de entrevistas, registros de ações cotidianas, materiais de arquivo. Para nossa análise,

utilizaremos também livros e manuais que descrevem o processo de realização de documentários. Conforme apresentado no primeiro capítulo, no Brasil, temos poucas obras produzidas ou traduzidas que se dedicam a examinar e compartilhar os processos da realização documentária, mesmo após um século do gênero (este ano, 2022, completa 100 anos do lançamento de *Nanook, o Esquimó*, considerado como o inaugurador do documentário). Compreendemos que mesmo havendo diferentes estilos e modos de realização, há uma certa cristalização ou construção de um imaginário relacionado ao trabalho desempenhado pelos documentaristas. Percorremos brevemente as fases de criação de um documentário, enfatizando pré-produção e produção, e como elas esboçam ritualidades próprias.

Em *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*, Sérgio Puccini aborda todas as fases de realização do documentário e esclarece que

Não obstante as evidentes diferenças nas formas de planejamento dos gêneros de ficção e documentário, foi por muito tempo pelo modelo de produção do filme de ficção (apoiado em roteiro) que parte significativa da produção documentária se guiou. Estamos falando mais especificamente do período de 1920 a 1950, em predomina um estilo que ficou conhecido como documentário clássico. (...) A ruptura mais significativa com um modelo de produção apoiado em roteiro ocorre no fim da década de 1950, com o documentário direto americano, capitaneado pelo produtor Robert Drew, e com o documentário verdade, que tem na figura do francês Jean Rouch seu melhor representante” (PUCCINI, 2012, p. 14-15).

O autor afirma que o fator responsável por essa ruptura do modo de produção do documentário dá-se pela ausência de um roteiro no período de pré-produção, uma vez que ele aparecerá apenas na etapa de pós-produção, sendo um trabalho árduo a montagem com um longo material filmado. “A regra é jogar com o imprevisto e imprevisto da filmagem, o que valoriza sobremaneira o papel do cinegrafista na construção do documentário” (PUCCINI, 2012, p.15). Puccini destaca que, com a popularidade da prática instaurada pelo binômio direto/verdade, o modelo clássico é renovado e a grande difusão de documentários pela TV e pelo cinema traz o mito “de que o filme documentário exige apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade do cineasta para com aquilo que já existe, pleno de sentido, ao seu redor” (PUCCINI, 2012, p. 15). O autor considera um equívoco essa noção de que o documentário exige menos preparação e menos intervenção criativa do cineasta.

Como mencionamos anteriormente, há um imaginário de que tudo (ou quase tudo) que está em um filme ficcional foi criado para aquela cena, que haveria um controle mais rigoroso com o que entra no quadro, como entra, etc. No documentário, tem-se a ideia de menos controle ou, como pontua Puccini (2012, p. 16), “esse controle é uma aquisição gradual. Parte-se necessariamente de uma busca por aquilo que é externo ao cineasta. [Sendo assim uma negociação,] um processo de troca entre um ‘eu’ e um ‘outro’.” Desse modo, é esperado que o documentarista esteja pronto para lidar com imprevistos e com acontecimentos que surgem no decorrer das gravações e que tenha habilidade de tomar decisões, agindo prontamente para tornar esse imprevisto uma potência e não uma falha. No entanto, ter menos controle não significa ausência de planejamento do que será filmado. De acordo com Eduardo Baggio (2020), em seu artigo *Direção de documentário: a constituição da mise-en-scène e a criação da cena*,

Se não for possível saber de antemão todos os planos desejados e seus enquadramentos, é possível planejar que tipo de tomadas interessam para mostrar as ações que estão previstas no projeto e/ou roteiro do documentário, quais partes de uma locação devem estar no quadro, quais objetos e quais pessoas, bem como quais prioridades de enquadramentos para certos lugares e/ou pessoas a fim de que as posturas, deslocamentos, ações e outros tipos de atividades sejam filmadas de forma bem pensada e com concepção coerente com os objetivos narrativos e estéticos do filme (BAGGIO, 2020, p. 98).

Nesse sentido, o documentarista inicia seu planejamento já na etapa de criação e elaboração de proposta de documentário, muitas das vezes seguindo modelos de estruturas apontados por editais de fomento. Tal escrita da proposta ou projeto de documentário é um instrumento que tem a finalidade de convencer alguém ou alguma instituição a financiar o filme a ser criado.

A respeito dos modelos, Puccini apresenta alguns, como os de Alan Rosenthal (1996) e de Michael Rabiger (1998), e os modelos DOC TV e do Itaú Cultural. Esses modelos, em grande parte, sustentam-se inicialmente em um discurso retórico sobre determinado tema, problema social ou fenômeno, podendo ou não se valerem de uma estratégia narrativa e destacando-se os itens *estratégias de abordagem*, *personagens principais* e *sugestão de estrutura*. Na *estratégia de abordagem*, que aparece no modelo de Rosenthal e do DOC TV, o cineasta deverá explicar de que maneira abordará o assunto, sob qual ponto de vista e como será apresentado, seja por entrevistas, depoimentos, materiais de arquivo, reconstituição ficcional, encenação, locução etc. No modelo de Rabiger (1998), há uma relação mais próxima com o fazer ficcional, o que exige atenção

aos *personagens principais*, devendo, o cineasta, descrevê-los e indicar se haverá algum conflito no filme a ser realizado. Por último, destacamos o item *sugestão de estrutura*, em que deverá ser apontado como será organizado o corpo do filme, esse item seria próximo à escaleta utilizada no processo de criação do roteiro ficcional. Michael Rabiger (2005), em seu ensaio “Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários”, aconselha veemente a determinação de uma hipótese de trabalho para qualquer filme: “Trata-se de algo semelhante a uma premissa dramática para um filme de ficção” (RABIGER, 2005, p. 85). Para o autor, é preciso que os personagens do documentário, tenham necessidades e desejos, ou como afirma o Ragiber: “o que estão tentando fazer ou conseguir, o que os está impedindo, como eles lutam para obter ou fazer, como suas lutas são resolvidas, e quem cresce em consequência disso” (RABIGER, 2005, p. 85).

Na etapa de pré-produção do documentário é comum o trabalho de pesquisa, o qual é guiado pela hipótese ou asserção de determinado assunto. O pesquisador poderá se valer de materiais de arquivo (filmes, áudios, fotos, documentos), entrevistas e pesquisa de campo nas locações onde o filme será gravado. O documentarista e/ou seu pesquisador poderão fazer pré-entrevistas com possíveis personagens e, na pesquisa de campo, poderão ser observadas questões de iluminação, movimentações do local em diferentes dias e horários, possíveis fontes de ruído, fontes de eletricidade etc.

Nas filmagens do documentário *in loco*, geralmente, não haverá a delimitação do *set*, como faz-se no cinema ficcional, uma vez que o *set* é o mundo e não podemos controlar o mundo, havendo apenas uma tentativa de minimizar as possíveis interferências. Entretanto:

não é porque que no documentário as ações não se passarão em um estúdio ou em um ambiente especialmente preparado para as filmagens, que o diretor ou a diretora não deve conhecer essas locações reais ao máximo e extrair delas o que pretende para a expressão da espacialidade do filme. No mesmo sentido, não é porque os corpos não serão de atores com ações marcadas e figurinos pensados de forma ficcional, que o diretor ou a diretora não deve conhecer as pessoas reais, seus corpos e figurinos do cotidiano, e pensar nas possibilidades filmicas a partir de suas ações que ocorrem na vida do dia a dia. Ainda, não é porque não é possível fazer uma decupagem absolutamente precisa de quantos e quais planos – e suas várias tomadas – se pretende fazer, que o diretor ou a diretora não deve fazer a decupagem até o limite da variabilidade intrínseca ao documentário, o mais planejada possível, pensando nas intenções de cada plano (BAGGIO, 2020, p. 100).

A realização de um documentário exige do cineasta um conhecimento prévio sobre os locais e as pessoas a serem filmadas, e como serão filmadas, mas ao mesmo tempo é importante ser maleável e estar pronto para descartar o que está sendo feito, ou como aponta Rabiger (2005, p.87): “aprender quando renunciar aos planos”, talvez isto seja mais comum ao documentário, do que na realização de um filme de ficção. O autor ainda afirma que:

Os planos estão ligados ao ego. Eu acho, eu planejo, eu controlo – eu, eu, eu. Tem de se abrir mão do egoísmo, abrir mão dessa sensação de controle, abrir mão de realizar um filme como monumento à *minha* inteligência e à *minha* sensibilidade. Em vez disso, nossa missão deve ser nos submetermos à sublime beleza e complexidade do que é fundamentalmente verdadeiro. (RABIGER, 2005, p.87).

Uma das filmagens mais comuns dos documentários é a entrevista, que pode ser longa ou curta e, inclusive ser feita na rua, do tipo “o povo fala”. As entrevistas longas podem acontecer na casa ou no local de trabalho do personagem ou ainda em outro local que tenha alguma relação com aquele personagem ou não (como um estúdio, por exemplo). Podem ser utilizadas duas câmeras, uma para um plano mais geral e outra para os planos e com variações de enquadramento. Isso pode exigir uma decupagem prévia do diretor, mas também pode-se contar com a percepção do cinegrafista sobre os gestos, movimentos e composição espacial. Na entrevista, poderão ser feitos alguns ajustes de iluminação e, por vezes, o cineasta poderá solicitar, por exemplo, alguma mudança de objetos ao fundo, mudança de enquadramentos, movimentações. O diretor, antes de realizar a entrevista, passará ao entrevistado informações sobre a direção do seu olhar, sobre como responderá à pergunta, retomando-a na resposta, caso a voz do entrevistador não seja utilizada na entrevista. Geralmente, haverá um roteiro de perguntas que orientará os assuntos a serem tratados no momento da entrevista, mas o entrevistador pode seguir caminhos diferentes conforme o personagem fala. Há documentaristas que têm uma presença marcante nas entrevistas, como Eduardo Coutinho e Michael Moore, o que lhes confere um estilo próprio de lidar com os personagens entrevistados.

Na etapa das filmagens, também poderão ser gravados eventos encenados. Conforme observa Puccini (2012, p. 74), essa “encenação não precisa ser necessariamente dramática, como a de um filme de ficção, carregada pela força expressiva do ator, ela pode se limitar a um gesto mínimo, (...) ou à representação daquilo que seriam atividades cotidianas do personagem” e o documentarista ainda poderá: “registrar um personagem

realizando aquilo que seriam suas atividades diárias como forma de cobrir, com outras imagens, um depoimento e quebrar a monotonia do plano de entrevista” (PUCCINI, 2012, p. 75)

O documentarista poderá ainda, na etapa de filmagens, registrar eventos autônomos, sem um roteiro prévio, estando sob o risco do real e podendo “enfrentar situações que os diretores de filmes de ficção se esforçam para evitar: as situações nascidas do acaso” (PUCCINI, 2012, p. 80). Assim, quando o cineasta propõe-se a filmar esses eventos (uma manifestação, um protesto, um evento cultural, como um bloco de carnaval ou escola de samba, etc.), o cotidiano não está suspenso, a performance a ser gravada ali aconteceria independente da presença da câmera, o que implica na ausência da ritualidade, como aquela construída na realização do filme de ficção. Não existirá o enunciado mágico “ação” que dispara a performance e o transe ritual. O evento a ser registrado pode ser um ritual sagrado, por exemplo, mas caberá ao cinegrafista captar imagens daquele transe do ritual em si, não produzindo um ritual à parte. O documentarista submete-se ao ritual ou ao evento não como um participante ou neófito, mas como alguém que capta a matéria da magia que se apresentará no processo de montagem. Esclarecemos que poderia haver um transe específico do cinegrafista nesse processo de captação das imagens, pois seu olhar é duplo ou “desdobrado”: ao mesmo tempo em que vê os acontecimentos com seus olhos, vê também as imagens que estão sendo geradas pelo olhar da câmera.

No caso da gravação de uma entrevista, poderíamos compreender a existência de uma microestrutura ritual. Caso o entrevistado (personagem) esteja em sua casa ou em um ambiente que pertença ao seu cotidiano, a suspensão do seu cotidiano chega a ser da ordem do mínimo, ele se abdicará temporariamente de suas funções e posará para a câmera, metamorfoseando-se neste “eu posado”, conforme aponta Roland Barthes (1984), em *A câmara clara*. Esse personagem do documentário, ao falar de si e/ou performar seu cotidiano para a câmera, exerce um “comportamento restaurado”. Para Schechner (2003, p. 34), “um comportamento pode ser restaurado a partir de ‘mim mesmo’ em outro tempo ou estado psicológico – por exemplo, contando uma história ou encenando para amigos detalhes de um acontecimento traumático ou comemorativo”. Assim, no momento em que performa sua vida ou narra alguma passagem dela, esse personagem é transportado para o papel que desempenha, abre-se uma consciência sobre sua condição, há uma breve suspensão de sua rotina e, ao final, retorna ao seu papel na vida cotidiana.

A equipe do documentário, por menor que seja, estará em silêncio e atenta ao momento da gravação, criando uma breve experiência de *communitas*. Poderíamos compreender a realização do documentário como um ritual liminoide que efetua, geralmente, uma mudança temporária nas pessoas envolvidas. Para os atores sociais envolvidos pode haver uma transformação à nível da consciência crítica, sobre si mesmo ou sobre as problemáticas sociais que o atravessam (entendido como *transformation*). Comumente os atores sociais são documentados em seus próprios ambientes (casa, trabalho, lugares que costumam frequentar), nem sempre há um deslocamento (*transportation*) dos atores sociais para um ambiente alheio, e quando há, pode se ter a intenção de demonstrar diferenças.

3.3 - A realização híbrida: processos criativos e modos de produção

Examinamos anteriormente como os modelos de realização cinematográfica de ficção e do documentário esboçam diferentes estruturas rituais, proporcionando diferentes efeitos ou eficácias rituais. Pretendemos, a partir desses modelos, compreender os modos de realização do filme híbrido (doc-fic), como são desenvolvidos seus processos criativos, quais seus modos de produção que geram ritualidades e como elas promovem transformações nos atores-personagens. Para tanto, utilizaremos as entrevistas realizadas com os cineastas estudados nos capítulos anteriores e analisaremos seus processos de criação, apontando como surgiram as ideias e quais os procedimentos adotados na realização. As entrevistas foram realizadas via *Google Meet*, entre janeiro e março de 2021, durando, em média, duas horas e sendo anteriores ao processo vivenciado com os *sets* de filmagem. Naquele momento, eu ainda estava estruturando o roteiro de *Cambaúba*. Nesse sentido, algumas considerações e experiências relatadas pelos cineastas contribuíram para meu processo, que será apresentado no capítulo seguinte.

A partir dessas entrevistas, nosso objetivo é tecer uma narrativa sobre essa produção cinematográfica híbrida brasileira na última década. Para abordar os aspectos relacionados ao processo criativo e de produção, aproximamos alguns filmes que apresentam semelhanças, destacando suas convergências e seus distanciamentos.

3.3.1 - O processo de realização de *A vizinhança do tigre* (2014) e *Baronesa* (2017)

A primeira entrevista realizada foi com Affonso Uchoa. Eu conhecia o cineasta há alguns anos por convivência com o meio cinematográfico de Belo Horizonte e região, por participar de diferentes festivais e eventos da área e por nossa rede de amigos em comum. O diretor tem origem em uma família humilde, o pai é caminhoneiro e a mãe, costureira; sempre morou na periferia, especificamente no bairro Nacional. Iniciei a entrevista perguntando sobre sua experiência e formação e Affonso conta que é formado em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e que, na época de estudante, realizara o curta *A noite incompleta* juntamente com alguns colegas da graduação. Posteriormente produziu seu primeiro filme, *Mulher à tarde* (2010), que originalmente era um projeto de curta-metragem, mas tornou-se um longa. O filme foi realizado entre os anos de 2008-2009, com recursos do edital *Filme em Minas* e foi exibido na Mostra de Tiradentes, em 2010. Na entrevista, o diretor compartilha sua insatisfação com a realização de seu primeiro filme, ao mesmo tempo em que essa mesma insatisfação trouxe-lhe à percepção questões sobre o seu processo enquanto diretor em formação: “eu fiz o filme se agarrar em estímulos cinematográficos e heranças de outros cineastas, que eram mais uma vontade minha, como diretor, de pertencer a determinado estilo de cinema, do que de fato entender que aquele estilo era orgânico e vinha dos personagens” (UCHOA, 2021, informação verbal)⁸⁰.

Para além das questões de linguagem e estética, outro aspecto causa-lhe insatisfação: as questões político-sociais.

E por outro lado, tinha uma insatisfação com relação ao ambiente, ao mundo que o filme revelava e algumas experiências que eu passei no *set*, me revelaram que estava faltando algum ato meu, muito fundamental nesse filme que eu estava fazendo, [...] que era o lado da periferia, o lado político, ao lado das preocupações sociais, humanas e enfim, preocupação com o Brasil (UCHOA, 2021, informação verbal).

Em um episódio vivido no *set*, segundo Uchoa, quando foram almoçar todos juntos, o maquinista de sua equipe, acostumado a trabalhar mais com publicidade, confidenciou que, em outros trabalhos, o diretor não se sentava à mesma mesa que o maquinista. O

⁸⁰ Entrevista concedida por UCHOA, Affonso. Entrevista I [fev. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (116 min.).

relato revela tanto o comportamento gerado pelas hierarquias, quanto as práticas das desigualdades que vivenciamos cotidianamente no nosso país.

Uchoa compartilha seu aprendizado através prática: "Foi fazendo o filme que algumas coisas se revelaram. A insatisfação com o filme é só o filme que revela, então fazer o filme é fundamental, porque você descobre um pouco sobre você mesmo, como pessoa, mas sobretudo como artista, como alguém que quer fazer cinema" (UCHOA, 2021, informação verbal). E, a partir de sua observação sobre seu próprio processo com a realização cinematográfica, ele passa a ter compreensão do cinema que desejava fazer:

queria que o filme fosse a oportunidade de gente pobre estar no cinema, sem ser subalterno. Queria que as pessoas fizessem o papel delas mesmas, porque me incomodava muito gente fingindo de periférico no cinema, a minha resposta nesse incômodo era de buscar uma verdade, uma autenticidade na representação e isso passava pelo fato das pessoas se desafiarem a ser elas mesmas, mostrarem algo que elas tenham intimidade. [...] Eu queria fazer um filme completamente num regime não industrial, sozinho, ou com uma equipe pequena, sem equipamento de luz, sem maquinário, sem direção de arte, um filme em que eu pudesse ter uma estrutura que me permitisse conviver com as pessoas, que me permitisse estar mais próxima dela é que eu não usasse o arsenal do cinema como algo intimidatório. E eu queria que, com isso, o cinema fosse mais simples, um cinema mais cotidiano, que desse para fazer todo dia se precisasse, e quando você mexe com muito equipamento, não pode ter equipamento todo dia a sua disposição, porque é caro e o custo te restringe [...] eu queria que a minha ideia surgisse do meu encontro com elas, eu não queria exigir que elas se encaixassem nas minhas ideias prévias, eu queria encontrar pessoas e com elas terem ideias para fazer um filme juntos, para fazer um filme com elas (UCHOA, 2021, informação verbal).

Essa fala de Affonso Uchoa, quase um manifesto por um cinema comunitário, expressa como o modelo de produção industrial, assim como toda sua grande estrutura, pode ser excludente e distante da realidade social da população periférica. Movido por esse desejo de fazer filmes que fossem mais próximos à realidade da população periférica e trabalhadora, o diretor inicia as gravações de seu segundo filme, *A vizinhança do tigre* (2014), realizado no bairro Nacional, em Contagem (MG), entre 2009 e 2013. De acordo com ele, a respeito do processo de criação e realização do filme,

Eu propus para alguns amigos de filmá-los, falei que queria fazer um filme e não tinha ideia, não tinha roteiro e só queria filmá-los algumas vezes no seu dia a dia, aí eu perguntei para 5 amigos e só 3 toparam. [...] Comecei o filme sem roteiro, e filmei por muito tempo, de 7 a 8 meses, [...] com abordagem observacional. Eu estava numa onda muito discreta, sem intervir muito e com o desejo de me aproximar dessas

peessoas, de criar uma constância, um cotidiano de filmagem em que elas entendessem que era algo que faríamos juntos. E de criar, com isso, uma intimidade nossa, sobretudo deles, com o fazer cinema com o ser filmado (UCHOA, 2021, informação verbal)

Após oito meses de filmagens mais observacionais, Affonso Uchoa percebeu que o processo estava ficando repetitivo e estagnado nas imagens cotidianas, que um passo além deveria ser dado pela ficção:

comecei a entender que eles eram mais. Eu comecei a sentir falta de questões de identidade, de passado, de desejo, de traumas, dilemas e anseios, coisas que não apareciam em situações cotidianas tão banais quanto tomar café, ir visitar um amigo, [...]. Estava faltando um momento em que os personagens conseguissem mostrar um pouco deles mesmos: o que eles pensavam, o que eles sentiam. Pra mim, isso teria que vir através de alguma ficção. Eu teria que propor mais para eles (UCHOA, 2021, informação verbal).

O diretor, então, descreve como aconteceu a inserção das proposições das situações ficcionais e como ela funcionava na prática:

Me desafiei a escrever. Foi aí que começou a minha parceria com o João [Dumans], escrevi essas escaletas, a escaleta como um todo é um roteiro. Eu escrevi as biografias, como se fossem rubricas, súmulas gerais dos personagens [...]. Depois desse texto sobre cada personagem, eu colocava uma lista de situações, uma lista de cenas, só a situação e, às vezes, esboçava um ou outro diálogo, mas não tinha muito detalhe. A partir disso, eu voltei ao *set* [...]. Esse documento foi a base de filmagem até 2012, quando eu terminei de filmar, eu usava esse documento como uma guia, mas não era um guia rígido, porque eu filmei cenas que não estavam ali, que a gente criou na hora, e algumas daquelas que eu tinha escrito também não filmei. Era um mapa de percurso, mas não era uma rota fechada. A partir daí, mudou a minha abordagem, passei a ser propositivo, mas de uma proposição que dependia deles para ser completa. Nunca foi uma direção e texto totalmente fechado em mim mesmo. Em algumas cenas eu propunha a situação para eles performarem, como a cena do duelo de espetos, que não estava no roteiro. [...] tem momentos que eu só forneço a situação e risco o fósforo para a performance acontecer e vou dando alguns elementos para eles pirarem em cima, e tem cenas que eu vou guiando mais (UCHOA, 2021, informação verbal).

O filme foi realizado, **sem recursos** de edital de fomento, ao longo de quatro anos, recebeu recurso apenas para a finalização. O diretor realizava as gravações nos momentos de folgas dos atores-personagens, uma vez que alguns estudavam e outros trabalhavam. A equipe era mínima, composta apenas pelo próprio diretor, que operava a câmera, e por Warley Desali que fazia a captação de som. O filme inicia-se pelo modo de

produção do documentário e, aos poucos, surgem as performances dos atores-personagens, com cenas mais ficcionais e dramáticas, como as cenas de Juninho com a sua mãe, com a leitura de uma carta ao final, seguida de sua saída de casa, conferindo ao filme um caráter mais ficcional. *A vizinhança do tigre* circulou em vários festivais e recebeu prêmios, atestando a força cinematográfica da obra.

Próximo a esse processo de realização, temos o filme *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, realizado na região periférica da Grande Belo Horizonte (BH). Em entrevista, a diretora, que nasceu em Itaúna (MG) e foi para a Belo Horizonte estudar Cinema no Centro Universitário Una, relata como a ideia do filme surgiu:

quando eu mudei para BH, a galera falava: “Olha, se você pegar qualquer ônibus, que seja azul, [pois] os ônibus vermelhos e verdes vão para muito longe”, aí eu comecei a perceber que os ônibus vermelhos e verdes eram os que iam para regiões mais afastadas, e que a maioria deles tinham nomes de mulheres. Então eu comecei a ver essa cidade periférica com nome de mulheres, comecei a entrar em ônibus por ônibus e pesquisar a partir disso, pesquisar em vários bairros, e encontrei o bairro Juliana, e acabou que foi lá (ANTUNES, 2021, informação verbal)⁸¹.

O filme, inicialmente um trabalho de TCC, foi crescendo e foi contemplado em um edital de fomento. Segundo a diretora, à época, ela ia a esses bairros e colava cartazes anunciando o filme e a procura por atrizes, porém, a estratégia dos cartazes não funcionou e ela decidiu frequentar vários salões de beleza desses bairros periféricos para fazer unha como pretexto para realizar sua pesquisa de personagens e assim encontrar a atriz para o filme que queria fazer. Percebemos que a ideia inicial do filme surge a partir de um interesse pelo território periférico e pelas mulheres desse lugar, não havendo uma narrativa pronta, criada antecipadamente para essas personagens buscadas pela diretora. De acordo com Juliana Antunes, esse processo de criação encontrou uma importante referência para o filme:

Quando eu fui júri jovem [da Mostra de Cinema de Tiradentes em 2014], foi o ano que o *Vizinhança do tigre* ganhou, eu já estava fazendo o *Baronesa* nessa época, já tinha o edital, já estava fazendo pesquisa e eu vi o filme e pensei: “Caramba, essa pessoa está fazendo algo próximo do que eu tô fazendo” (ANTUNES, 2021, informação verbal).

⁸¹ Entrevista concedida por ANTUNES, Juliana. Entrevista 12 [mar. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (84 min.).

A diretora relata que conheceu Affonso Uchoa e aproximou-se dele para entender o processo que ele tinha feito em seu filme, para pensar nas maneiras de viabilizar a realização de *Baronesa* (2017), assim, o diretor, de algum modo, foi orientador e referência para Juliana Antunes, que teve a oportunidade de trabalhar no *set* de *Arábia* (2017), o terceiro filme de Affonso Uchoa e, que após sair desse *set*, foi para o *set* de *Baronesa*.

Outra referência para a diretora é o cineasta Adirley Queirós:

Fiz um curso com o Adirley, [e ele] me deu um toque de colar com quem tá começando: “vai para uma equipe pequena, vai ter coisa pra filmar que você precisa ter tempo para filmar”. Então esse diálogo com os realizadores, infelizmente masculinos, foi muito importante. O *Arábia* foi um filme que mudou a vida e a maneira de fazer cinema de todo mundo que passou por esse filme. O *Baronesa* tinha um orçamento muito maior que o *Vizinhança do Tigre*, mas ainda um orçamento muito pequeno, mas foi um filme muito no afeto, na parceria mesmo, são outras maneiras de fazer acontecer cinema. E o *Baronesa* também faz isso de outras maneiras (ANTUNES, 2021, informação verbal).

Observamos que a forma da realização híbrida passa a ser de grande interesse de jovens realizadores que aspiram um outro modelo de produção, um fazer cinematográfico mais acessível. Destacamos também que muitos desses filmes tiveram grande visibilidade na Mostra de Cinema de Tiradentes e no Festival de Brasília, na última década, contribuindo para a difusão dessa cinematografia.

Segundo Marcela Santos, que fez o som direto de *Baronesa*, inicialmente o filme não possuía um roteiro e a narrativa se revelaria no processo de imersão naquele universo. Esse modo de produção demonstra a relação do filme com o fazer documental: “inicialmente, [iríamos] acompanhar a vida da Pâmela, dona desse salão, [a conhecemos] numa pesquisa e [ao voltarmos] para gravar lá, ficamos morando na casa de uma amiga dela, ficamos um mês, todos os dias direto” (SANTOS, 2021, informação oral)⁸². Após esse período de gravações na casa de Pâmela, Juliana e Marcela começaram a entender algumas dinâmicas, rotinas cotidianas do salão e, nesse processo, conheceram Andréia, que se tornaria a protagonista do filme.

A Juliana olhou pra mim e falou: “É ela, minha personagem. Quero ir atrás dela, tem alguma coisa no olhar.” e eu falei: “Tá doida, a gente já está gravando aqui”. Mas falou: “vamos lá conversar com Andreia, eu senti um negócio diferente” e a gente começou a gravar com a Andreia também, começamos nesse lugar, ensaiamos com a Andreia, e ela

⁸² Entrevista concedida por SANTOS, Marcela. Entrevista 10 [mar. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (83 min.).

[Juliana] percebeu que estava enxergando outro filme, sentindo outra coisa (SANTOS, 2021, informação verbal).

Marcela Santos conta que, ao conhecerem Andréia, conheceram, também, um amigo dela e a Leidiane (cunhada de Andreia).

No início íamos gravar em um mês o filme, mas depois que começou a gravar com a Andreia, a gente ficou um tempo indo, geralmente íamos eu, Juju, Fernanda e Gisele. No segundo mês de gravação a gente ia todos os dias, marcamos com ela para saber quando rolava com ela e a gente ficava lá até ir sentindo o fluxo. Eu acho que foi no terceiro mês que ela decidiu ficar mais perto, falou: “Quero chegar mais perto, mergulhar de vez, acompanhar meu filme” e foi aí que ela mudou. Foi nessa parte que a gente ficou lá, passávamos e ela passava um fim de semana inteiro, quatro dias sem a gente (SANTOS, 2021, informação verbal).

Em entrevista, Andreia Pereira de Sousa, a atriz-personagem, relata que inicialmente estava desconfiada e não “botava fé” na realização do filme, mas Juliana insistiu para que ela participasse e ela aceitou, pensando: “É melhor fazer esse trem, que é bom que ela vai embora logo” (SOUSA, 2021, informação verbal)⁸³. De acordo com Andreia Sousa, muitos não acreditavam que a equipe feminina de Juliana Antunes faria um filme com os poucos equipamentos que tinha. Geralmente a ideia comum que se tem sobre fazer um filme é associada ao modo de produção industrial. Além disso, alguns desconfiavam e acreditavam que elas eram da polícia: “E teve muitos problemas sobre a questão de filmar, porque a maioria não queria que filmassem eles na rua, a maioria das cenas mostra mais a gente dentro de casa, dentro do beco” (SOUSA, 2021, informação verbal).

Segundo Juliana Antunes, Andréia começou como uma personagem secundária e, no processo das filmagens, torna-se a protagonista. Compreendido esse novo trajeto do filme, “a equipe começa a frequentar a Vila Mariquinha duas vezes por semana e eu me mudo para lá. [inventamos] um salão para Andreia, [...] e aí estoura uma guerra (...). Então um filme que era para ser sobre salão, de repente vira [sobre] a guerra [do tráfico]” (ANTUNES, 2021, informação verbal). O filme é, assim, atravessado pelo real, diferentemente do controle da realização ficcional que conta com orçamento e recursos capazes de fabricar uma realidade controlável. Ainda sobre o aspecto documental do filme, ou como há uma certa ficcionalização da realidade de Andreia, a atriz afirma que:

⁸³ Entrevista concedida por SOUSA, Andreia Pereira de. Entrevista 6 [fev. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (29 min.).

Eu vejo o filme [de] certa forma como a minha vida, praticamente foi a minha vida, né? Então assim, é uma vida real que teve coisas que a Juliana colocou, mas a maioria, era o que acontecia no dia a dia com a minha vida. (...) A minha história de vida é que eu moro aqui na casa que eu mesma construí, então isso já é a minha vida, de mexer com construção, fazer coisas que o homem também faz. Aí já aproveitou a situação dessa questão de eu já saber, aí ela quis colocar também a minha parte, como eu convivi [com isso], ela achou legal (SOUSA, 2021, informação verbal).

Já em relação ao caráter ficcional de *Baronesa*, de acordo com Antunes,

[O personagem Negão] nunca esteve na guerra, a Leid nunca foi apaixonada pelo Negão. O Negão era apaixonado por outra menina. E é isso, a gente ensaiou várias vezes, ensaiando roteiro, como num processo ficcional mesmo. O salão também foi completamente inventado. A gente nunca foi ao Baronesa, aquela casa onde a Andreia fica, é outra locação, eu fiquei por mais de um mês procurando uma locação para o filme, super decupada, aquele lugar não é o Baronesa (ANTUNES, 2021, informação verbal).

A respeito do modo de produção, equipe e estrutura de realização, Juliana compartilha que

O cerne do *Baronesa* são três pessoas que começam a pesquisar esse filme e ficam 6 anos com esse filme e ele vai crescendo. A Fernanda ficou na fotografia por 6 meses, uma outra Fernanda ficou como diretora de produção [durante] 2 meses, entraram Marcelinha e Laura com a nossa empresa, [depois] entrou a parceria com a Filmes de Plástico, e foi crescendo, mas ele começa mesmo com 3 pessoas. E foi aceitar isso, eu nunca tinha feito um filme, a Marcela nunca tinha feito som, a Gisele nunca tinha pisado num *set*, elas nunca tinham estudado cinema na vida e eu tentei fazer. Então foi uma lógica mesmo de acreditar, acreditar mais no desejo que no currículo (ANTUNES, 2021, informação verbal).

Ainda em relação ao processo de produção, a diretora revela que muitas das cenas foram gravadas próximas às portas, pois

vários daqueles barracões estavam vazios, porque a Leid trocava muito de casa, as casas eram muito pequenas, não tinha uma equipe para deixar os móveis exatamente como estavam, então por questão de continuidade e *mise en scene*, sempre [as gravações eram feitas] na porta da casa. Por exemplo, a cena dos meninos, fui eu que filmei aquela cena. Então a cena foi metade ensaiada e metade a vida, aí eu peguei o menino na porta e peguei a câmera e enquadrei ele, o filme tem uma certa normatividade dos planos. Isso foi pensado antes, a gente viu muito um filme que se chama *Papel Não Embrulha Brasas*, do Rithy Pahn, assisti muito esse filme com a Fernanda. Claro que quando você está fazendo um filme híbrido como o *Baronesa*, tem muita coisa que

você vai ter que decupar na hora. Imagina se eu não tivesse assistido os filmes da Chantal? Sem aquela coisa super bem filmada, formal, iria ter ficado feio demais. Imagina como esse filme teria sido montado, se cada coisa tivesse sido filmada do jeito que dá? Esse é o grande problema da montagem (ANTUNES, 2021, informação verbal).

De acordo com Juliana Antunes, esse modo de produção de baixíssimo orçamento só é possível com uma equipe pequena, formada com quatro ou cinco pessoas no máximo, visto que “o filme é uma grande gestão de pessoas e quanto maior a equipe, mais pessoas para gerir, mas difícil fica o seu esquema. [...] se alguém me perguntar como fazer um filme, um filme com zero ou quase nenhum orçamento: faça com poucas pessoas” (ANTUNES, 2021, informação verbal).

Em *Baronesa* e *A vizinhança do tigre*, os personagens vão atrás de uma mudança, de uma realidade melhor, assim Juninho sai de casa e deixa uma carta revelando sua busca e Andreia constrói a sua casa no Baronesa. Ambos têm uma estrutura narrativa próxima: de mostrar os jovens periféricos e seus amigos em seus territórios, em suas realidades sociais. Também compreendemos que os modos de produção de Affonso Uchoa e Juliana Antunes são semelhantes, havendo, porém, diferenças no processo de construção das relações entre quem filma e quem é filmado. No caso de Affonso, ele já morava no bairro Nacional há muitos anos, pertencia àquele território mesmo sentindo-se diferente por também pertencer a um lugar de poder, ligado ao ambiente universitário e artístico; a inserção dos personagens deu-se de modo mais orgânico e espontâneo; a equipe era mínima, sendo apenas o diretor e Warley Desali, seu amigo que também morava no bairro. Como o filme não contava com recursos no momento da produção, não havia uma proposta de pagamento de cachê. As gravações ocorriam nos períodos de disponibilidade dos atores-personagens, não causando uma grande suspensão de suas rotinas cotidianas, entretanto, no momento em que filmavam, uma experiência de *communitas* era criada brevemente.

O processo de criação de Juliana, iniciou-se pela curiosidade da diretora com os bairros periféricos que tinham nomes de mulheres. A diretora fez uma pesquisa nesses bairros com o objetivo de também encontrar uma atriz, uma personagem que rendesse em frente às câmeras. Apesar de o filme ser contemplado por um edital de fomento, o orçamento foi, baixíssimo, apenas cinquenta mil reais. Juliana morou durante alguns meses no território onde filmou e conviveu com a desconfiança da comunidade por ela não pertencer àquele lugar, assim como sua equipe, o que é diferente da realidade da produção de Affonso. Outro ponto que os diferencia é que havia uma relação trabalhista

entre Juliana, os personagens e sua equipe, mesmo havendo laços de amizade e parceria. As gravações ocorriam conforme as disponibilidades dos atores-personagens e, diferentemente de Affonso, Juliana teve seu mundo cotidiano suspenso, ficando imersa na realidade de seus personagens. Provavelmente o processo de transformação mais forte tenha sido vivido pela própria diretora, que dirigia seu primeiro filme.

3.3.2 - O processo de realização em *Ela volta na quinta* (2014) e *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020)

Há proximidades nos modos de realização e criação dos filmes *Ela volta na quinta* (2014), de André Novais Oliveira, e *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2019), de Bruno Risas. Ambas foram realizadas com os familiares, tendo como locação principal a própria casa dessas famílias. Segundo André Novais, seu processo de criação surgiu a partir de um experimento gravado em 2010, em uma noite em que a energia elétrica havia acabado e o diretor fez algumas gravações com seus pais. Essas gravações foram montadas recentemente, originando o curta *Rua Ataléia* (2021). Após ter gravado seus pais nesse dia, ficou com essa ideia de fazer um filme com eles:

Eu escrevi o roteiro do *Ela Volta*, só que no início era um curta, o projeto que passou no Filme Minas, e era bem focado na relação dos meus pais, era uma relação fictícia com coisas verdadeiras, mas era bem focado nos dois. E aí, com o tempo, eu fui desenvolvendo o roteiro e vi que dava para falar de mais coisas, por isso que o roteiro virou um roteiro de longa metragem e a gente filmou em 2013 (OLIVEIRA, 2021, informação verbal)⁸⁴.

Sobre o processo de roteirização, os diálogos não eram todos desenvolvidos, havia uma indicação do começo do diálogo e o restante era desenvolvido nas gravações a partir de improvisos. A exemplo disso, André Novais, descreve algumas situações:

Numa cena, por exemplo, do meu irmão no quarto, era um diálogo que estava se desenvolvendo, mas o meio do diálogo, e aí o começo e o final foram meio improvisados, até aquela coisa do YouTube foi uma ideia que surgiu na hora. E tinham diálogos que estavam levantados no roteiro, mas não estavam escritos. [Outro] exemplo é o da minha mãe no quarto, quando ela fala do pai dela. Isso era uma coisa que a gente sabia como ela iria começar, mas não estava escrito, e chegava na hora dela falar do vô, isso não estava escrito também, era só apontar que ela ia contar uma história do meu avô, mas não estava escrito tudo (OLIVEIRA, 2021, informação verbal).

⁸⁴ Entrevista concedida por OLIVEIRA, André Novais. Entrevista 8 [mar. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (80 min.).

Em relação ao modo de produção, segundo o diretor, a equipe foi bem enxuta por conta do orçamento baixíssimo de 87 mil reais, além de que uma equipe pequena assustaria menos seus pais e geraria menos incômodo para eles em sua casa. O modelo de produção segue a estrutura do filme de ficção de baixo orçamento, em que algumas funções são acumuladas:

Foram quinze diárias e duas folgas. O *Ela Volta* foi uma filmagem muito difícil. Tanto no sentido de ter só sete pessoas na equipe, e a gente acumulou função, não era um filme que tinha assistente de direção, por exemplo, era um filme que a assistência de direção era dividida entre Thiago, Lígia e eu. O Gabriel também fez muita coisa: tinha que dirigir o carro, fazer fotografia. A Lígia, como assistente de produção, trabalhou muito, mas muito mesmo, ficou sobrecarregada (OLIVEIRA, 2021, informação verbal).

Durante a entrevista, André Novais compara os dois processos de realização de seus dois longas, que tiveram orçamentos bem distintos⁸⁵:

Do *Ela Volta* para o *Temporada* tem uma diferença muito grande de decupagem. No *Ela Volta* tinha essa coisa da gente acordar aqui na casa e começar a ensaiar, às vezes a decupagem era feita nesse momento, e quando Gabriel, que era diretor de fotografia, chegava, eu já falava com ele sobre como eu queria os planos, a maioria abertos, como se fosse um plano sequência, sem corte. Então o *Ela Volta na Quinta* teve mais isso, e também nos planos externos tinha mais presença do Gabriel, porque não era algo que eu pensava na rua antes do Gabriel chegar. No *Temporada*, houve uma presença muito grande da Wilssa Esser, que é diretora de fotografia, porque eu tinha a ideia de começar a decupar antes da equipe chegar, só que teve duas semanas, antes da pré, que a Wilssa veio para BH e a gente resolveu decupar a maioria das locações que já estavam fechadas, então essas duas semanas foram muito importantes, porque a gente discutiu muito a decupagem. Daí quando eu assustei, a gente estava fechando a decupagem antes da filmagem, não igual ao *Ela Volta*, que era no mesmo dia. Daí a gente desenvolveu uma coisa que ajudou bastante, até para produção, em termos práticos. A gente fez uma pasta de decupagem com as fotos e com os stand-in, com praticamente todos os planos, foi um processo diferente que ajudou bastante. (OLIVEIRA, 2021, informação verbal).

Há um salto de orçamento, entre um filme e outro, o que implica na possibilidade de uma proximidade com o modelo industrial, mesmo ainda sendo um orçamento baixo. De acordo com André Novais, ele sentiu dificuldades com esse modelo de produção:

⁸⁵ O orçamento de *Temporada* foi de R\$750 mil, conforme entrevista para o jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2019/08/entenda-como-o-cinema-brasileiro-tem-sendo-financiado-ate-agora.shtml>>. Acesso em 06 dez. 2022.

Pra mim foi muito difícil. Tanto o *Ela Volta* já foi difícil essa transição do curta para o longa, o sentido de cansaço mesmo, de quantidade de diárias. Antes do *Ela Volta*, os curtas que eu dirigi foram todos de uma diária. Só que esse já foi muito difícil de ser quinze diárias, e eu fico extremamente cansado no *set* de filmagem, fico com a cabeça muito zoadada. Passar de quinze diárias para 27 diárias, para mim foi muito cansativo. E também eu assustei com a quantidade de pessoas no *set*, que eram todas necessárias de estarem ali, só que nos primeiros dias, fiquei meio impressionado com a quantidade de gente e tive uma certa dificuldade de dominar aquela dinâmica toda. Então, tanto em número de diárias quanto em número de equipe, para mim, foi muito difícil. (OLIVEIRA, 2021, informação verbal)

Outra diferença apontada pelo cineasta é a forma de realização mais intimista:

O *Ela Volta* foi mais intimista, com essa questão de ter pouca gente, foi mais familiar mesmo, no sentido de prática, de estar ali, do processo todo ser mais intimista. Isso eu sinto falta, mas não que a *Temporada* não tenha sido intimista também, mas foi mais num sentido de atentar para algumas coisas mais difíceis de fazer. A direção de arte do Diogo Hayashi tem mais intervenções. No *Ela Volta* não cabia muito isso, tanto em termos de orçamento quanto por ser um filme menor mesmo, não menor em termos de orçamento, é um filme mais contido (OLIVEIRA, 2021, informação verbal).

Semelhante ao processo de criação e produção de André Novais, o diretor de *Ontem havia coisas estranhas no céu*, Bruno Risas, conta que, em 2010, havia captado imagens de seus pais, que retornavam e instalavam-se em uma casa na vila operária na zona leste de São Paulo. O diretor, em um dia de folga, utilizou a câmera que era de um dos filmes em que trabalhava como fotógrafo. Em 2011, foi à Mostra de Cinema de Tiradentes e conheceu muitos realizadores mineiros que estavam produzindo filmes de modo comunitário, como André Novais e seus amigos da Filmes de Plástico e isso, de algum modo, lhe instigou a esboçar a ideia de um filme: uma dona de casa que, diante da falência vivida, era abduzida por ovnis. A narrativa envolveria duas vizinhas amigas e seria ambientada no contexto da vila operária onde cresceu. De acordo com Bruno Risas, trata-se de um bairro bem italiano, onde as pessoas têm o costume de ficar na janela conversando, e recorda: “ficava aquele grupo de mulheres fazendo a unha em umas cadeiras de praia no meio da vila, todo mundo falava gritando” (RISAS, 2021, informação verbal)⁸⁶. O projeto era para ser inicialmente um curta-metragem.

⁸⁶ Entrevista concedida por RISAS, Bruno. Entrevista 15 [mai. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (116 min.).

Risas trabalha como diretor de fotografia e realizou alguns trabalhos em diferentes Estados. Esses deslocamentos e o contato com a comunidade cinematográfica de novos realizadores contribuíram para seu processo:

Em 2011 eu mudei para Rio, fiquei morando lá no segundo semestre, voltei em 2012, (...) fui para BH, filmamos, e lá eu comecei a pensar em fazer o filme: não com atores e atrizes, mas com a minha mãe fazendo o papel dela mesma. Aí em 2013, quando eu fui filmar com o Adirley, pra mim já estava bem claro que o que eu queria fazer não era mais aquilo, era uma outra coisa, era realmente uma experiência de onde eu ia descobrir o filme enquanto estivesse fazendo. Até o final da filmagem eu não sabia se eu ia manter a abdução, se eu trazia esse elemento, se o filme ia virar outra coisa (RISAS, 2021, informação verbal).

Bruno Risas ainda compartilha conosco o desenvolvimento do projeto, os mecanismos e estratégias para conseguir o financiamento para sua produção:

Ao longo desses anos eu fui redigindo projetos, fui indo atrás de dinheiro, fui entender o jogo do que tinha acontecido de possibilidade no fundo setorial e procuramos uma brecha, fingimos que estávamos jogando o jogo que na Ancine propõe, dentre essas classificações, como que faz um filme de ficção com quatro pessoas ao longo de vários anos? A Ancine não é assim, toda a burocracia não aceita. Ao mesmo tempo, que incrível: tem dinheiro para esse tipo de filme, só saber falar a linguagem deles aqui e fazer ali. Então a gente passou esses anos pensando: ter um roteiro escrito. Tipo aquela cena do filme que ia na cozinha, foi o primeiro dia de filmagem com equipe, então a gente pegou uma cena que existia escrita pra treinar, porque é isso, ensaio ou esboço, já era a filmagem, sabe? Então foi isso, primeiro um projeto em 2011, de curta, que vai dar origem ao projeto de longa que a primeira versão que eu escrevi em 2013, era um laboratório para o BrLab que não foi selecionado, mas que no final do ano ganhou um desenvolvimento, e em 2014, que foi eu peguei o dinheiro, foi um ano que eu fiquei indo sistematicamente na casa dos meus pais para escrever, para pensar como [seria]. Porque tem isso, é um projeto de documentário ou um projeto de ficção? A escrita, não o filme, o filme para mim não tinha mistério, era tudo ao mesmo tempo (RISAS, 2021, informação verbal).

Por compreender o cinema de ficção enquanto um espaço de inventividade, Bruno Risas conta que trata o filme como ficção, uma vez que

por conta de pensar os imaginários que se tem sobre esse gênero, de fato eu nem me importo muito, não tem muito o que reivindicar, pra mim tanto faz, eu só não gosto muito do que se supõe do documentário, a relação com o documento, me interessa com o que a ficção traz, de possibilidade de invenção (RISAS, 2021, informação verbal).

Assim como André Novais parece se incomodar com a associação de seu filme a um documentário, Bruno Risas também compreende a ficção como esse lugar em que a invenção parece ser mais evidente. Muitos autores da área definem o documentário como um tratamento criativo da realidade, porém, o imaginário que se tem é a relação do documentário com o valor de documento, o qual possui um vínculo com a realidade. Como mencionamos no primeiro capítulo, a ficção ocupa um lugar de poder, de prestígio e privilegiado em editais e em mostras, dispondo de recurso maior de produção, além de que, durante muito tempo, o cinema ficcional só era possível para poucos privilegiados. Para Jean-Claude Bernardet,

esses filmes vivem essa tensão de documentário com desejos de ficção e de uma ficção com desejos de realidade. São filmes extremamente ricos justamente por isso, e que, nesse sentido, expressam uma subjetividade tal como muitos de nós a vivenciam atualmente. Não mais uma subjetividade como individualismo, mas como uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade (BERNARDET, 2005, p. 89).

Segundo Risas,

Era melhor apresentar como uma ficção, dizer que é uma ficção, escrever roteiro de ficção e falar que ele tinha esse elemento que eram as pessoas encenando a própria vida. Só que chegou lá para filmar e era uma loucura, e tem um método com a equipe, [tinha] 10 anos de imagens, imagem que eu filmei sozinho, coisas que filmei aleatoriamente. O ano de pesquisa para escrever o projeto eu levava a câmera para entender os enquadramentos, metade do filme é feito dessas imagens, eu sozinho filmando (RISAS, 2021, informação verbal).

Esses vários registros feitos por Bruno adquirem a dimensão ficcional no momento da montagem⁸⁷, ao unir registros com situações performadas e encenadas, formando assim uma narrativa. Sobre esse aspecto, Risas pontua:

Eu apresentava muito nesse sentido, que era fazer esse ritual de enquanto se vive se filma, e enquanto se filma, se inventa a própria vida e para equivaler o espontâneo com o ensaiado, o ficcional com o documental, pegar coisas que são tidas como polarizadas e mostrar que não têm pólo nenhum, pelo contrário, está muito mais amalgamada. Daí eu falava que o absurdo da ficção científica equivale ao próprio absurdo

⁸⁷ Em minha Monografia, *Ficções do real: a poética do arquivo* (2010), tratei sobre caráter que um arquivo audiovisual pode assumir a partir da montagem cinematográfica. Disponível em: <https://www.academia.edu/39531318/FIC%C3%87%C3%95ES_DO_REAL_A_po%C3%A9tica_do_arquivo>. Acesso em 06 dez. 2022.

da vida cotidiana, então o filme se sustenta nessa ideia (RISAS, 2021, informação verbal).

Em relação ao processo de direção, Bruno Risas fala de sua experiência em dirigir seus pais:

Era muito o jogo constante, eu acredito muito na coisa da fricção, onde você raspa uma coisa na outra e sai alguma coisa. A minha mãe tinha uma insegurança muito grande, mas uma disposição muito boa, ela ia piorando com o tempo, ela achava que repetir era porque tá ruim. Já meu pai é travado, ele é ruim na primeira, segunda, terceira, quarta e quinta, na sexta ele é genial. Ele ficava meio que escondendo o jogo, mas é o processo dele, você vai entendendo o tempo de cada pessoa. O filme dava essa abertura que era de a gente filmar no dia anterior e concebia que cena ia filmar no outro dia. A gente ia lá e filmava como um estudo para todo mundo, para câmera, para os atores e atrizes, fazíamos esse ensaio e ocupava fazendo, só que a gente filmava esse ensaio. Toda a invenção das cenas era muita conversa, muita relação e muito tempo. Uma coisa que eu já sabia é que eu ia misturar coisas que já estavam filmadas, de pesquisa, e planos que iam entrar no meio das sequências (RISAS, 2021, informação verbal).

Segundo Bruno Risas, havia espaço para a criação de uma cena nova, mesmo havendo uma estrutura de cenas já pré-elaboradas, com equipe e uma diária a ser cumprida:

Tem muitas formas filmadas, imagens antigas que eu sabia que ia conectar com as novas, mas quando estava com a equipe, que foi em 2016, a gente fez uma semana, abriu espaço para montar, depois fez mais duas semanas, parou um ano, ficou decupando, depois filmamos mais duas semanas, com montagem intercalada no meio. Isso tudo foi pensado anteriormente. Mas esse rolê de ter uma equipe, de fazer um ritual do cotidiano, de ir todo dia, ter horário, a gente tinha, se encontrava todo dia às oito da manhã, tomava café, filmava, parava para o almoço e filmava e encerrava, não estourava horário. Mas, por exemplo, não só não estourava o horário como no almoço podia ficar dormindo duas horas, enquanto eu ficava conversando com a minha mãe, porque estava em casa, mas para mim a conversa era um gatilho para eu criar cenas com ela (RISAS, 2021, informação verbal).

As duas obras iniciam-se com um tom documental: em *Ela Volta na Quinta*, a sequência inicial apresenta fotos da família de André, seus pais jovens, sua mãe grávida, ele criança junto com seu irmão; em *Ontem havia...*, há uma narrativa pessoal de Bruno sobre sua infância, sua família e acontecimentos marcantes. Esse início carregado por um tom pessoal e íntimo aproxima-se dos documentários autorreferenciais ou, em primeira pessoa, são imagens e sons que abordam a vida daqueles diretores e, mesmo havendo o elemento ficcional, os pequenos conflitos vivenciados pelos familiares são apresentados na narrativa.

O modo de produção desses filmes aproxima-se por serem produzidos com poucas pessoas e por serem filmados na casa da família dos diretores. Porém, em *Ela volta na quinta*, há uma estrutura mais definida de roteiro, como também há um planejamento de produção com cálculo de diárias necessárias e possíveis diante do orçamento disponível. Já em *Ontem havia...*, há um processo de realização a longo prazo, é um filme que se constrói pelo próprio ato de filmar e o roteiro apresenta-se no processo de realização e montagem. Segundo Bruno Risas, o primeiro corte do filme tinha quatro horas de duração, assim o roteiro emergiu no processo de montagem, algo mais comum na realização dos documentários.

Para finalizar, compreendemos que, assim como o filme de Affonso Uchoa inspirou o processo de realização de Juliana Antunes, o filme de André Novais também foi referência para Bruno Risas, tanto em termos narrativos e estéticos, como nos procedimentos de realização. No entanto, cada cineasta encontra sua forma de realizar seus filmes conforme as viabilidades de produção.

3.3.3 - O processo de realização de *Branco sai, Preto fica* (2014) e *Mascarados* (2020)

Branco sai, Preto fica (2014), segundo longa-metragem de Adirley Queirós, foi realizado na Ceilândia (DF), no Centro-Oeste brasileiro, e teve grande repercussão em festivais, na mídia, na crítica, bem como no meio acadêmico, com muitos artigos, dissertações e teses tratando dele. O cineasta é considerado um dos grandes nomes do cinema independente no Brasil, sendo destaque em mostras e festivais nacionais e internacionais.

A partir das entrevistas realizadas com outros cineastas, é possível constatar que o fazer cinematográfico de Adirley Queirós é uma referência para a maioria dos entrevistados. Vale ressaltar que há uma relação de comunidade entre esses cineastas, bem como dos membros da equipe que, vez ou outra, integram as equipes uns dos outros.

Nos filmes anteriores de Adirley Queirós (os curtas e o longa *A cidade é uma só*), a Ceilândia protagoniza e tece as narrativas de seus personagens, tornando-se uma espécie de epicentro daquele universo apresentado no filme, assim como vemos em muitos filmes de ficção científica em que grandes catástrofes acontecem em Nova York, por exemplo. Para além de um ambiente político, a Ceilândia torna-se uma fábula e é, por meio da ficção, que os aspectos etnográficos emergem nos filmes ou, conforme o cineasta afirma, “eu faço uma etnografia da ficção”. Queirós, que inicialmente havia realizado

filmes classificados como documentário, explica sua relação com esse fazer cinematográfico como sendo “muito intuitivo, como um documentário pra mim é, por isso que eu digo que sempre fiz documentário, neste sentido clássico, para mim era intuitivo” (QUEIRÓS, 2021, informação verbal)⁸⁸. E continua:

Pra mim a gente fabulava (...) e depois pegava um aspecto real para fazer o filme, porque me interessava contar o aspecto real, contar a Ceilândia. Gostava de falar do ambiente das minhas histórias, gostava daquelas pessoas vendendo pamonha, passando em frente da câmera. A minha *mise en scene* era a busca disso, eu podia cortar se quisesse, eu deixava isso acontecer, deixava o tempo fluir para aquele lugar. Esses personagens, então, tinham uma clareza, porque a gente conversava muito, de como a gente queria que esse personagem fosse, qual o ideal desse personagem. O meu mundo e o mundo dele vinham para a cena (QUEIRÓS, 2021, informação verbal).

Adirley Queirós descreve também seu processo de realização, confidenciando que ele parte de sua relação com os espaços da Ceilândia, da observação, por parte do cineasta, dos locais e da dinâmica daquele espaço. Só depois ele filmará. De acordo com Queirós,

O aspecto real aparece, (...) quando você o enquadra, nenhuma ficção chega perto. Se você tem domínio do espaço do real, você domina a maior ficção do mundo, e eu dominava isso. Se eu fosse filmar ali, negocio muito tempo, fico dias ali. Então parece que eu cerquei o espaço, mas nunca houve isso. Aí os caras começaram a me ver como o cara do cinema. Os caras mesmo falavam para não passar ali, porque o cara do cinema estava filmando. Então, nunca foi planejado, mas eu estudo os lugares que eu vou, porque eu moro aqui, eu caminho pela cidade, até hoje, no mínimo 1h30 por dia, pela cidade, por lugares que eu não imaginava que tinham na cidade. Eu adaptei uma casa que eu vi para virar um cenário, por exemplo. Então essas pessoas, obviamente, trazem o universo delas (QUEIRÓS, 2021, informação oral).

Desse modo, não há um platô que delimitará o que é o espaço do *set*, separando-o do mundo. O “controle” pela estabilidade das gravações ocorre de modo comunitário, as pessoas sabem que ali está acontecendo uma gravação, que é melhor não passar perto ou é melhor evitar fazer barulho, falar alto, etc. Há reconhecimento e respeito pelo trabalho do diretor naquele território, sendo ele “de dentro”, não há desconfiança de quem ele seja, como aconteceu nas gravações de *Baronesa*, de Juliana Antunes, por exemplo.

⁸⁸ Entrevista concedida por QUEIRÓS, Adirley. Entrevista 4 [fev. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (171 min.).

Em relação à construção dos personagens, com os atores não profissionais, segundo o diretor,

O Marquim é rapper e cadeirante, o que é marcante, mas o Marquim dos filmes não é o Marquim das cervejas, não tem nada a ver com isso. A gente, inconscientemente, chegou numa atuação, que a gente não sabia que era aquilo, chegou nesse lugar da fabulação que parece a realidade. Os gringos olhavam o *Branco Sai* e pensavam que era um documentário clássico com toque de ficção científica, mas nada no *Branco Sai* é real, no sentido clássico da palavra, é tudo inventado. (...) O Shockito era o mais ator de todos, aquela perna mecânica dele não tem nada a ver com o filme, ele perdeu a perna jogando futebol. (...) A gente filmava o Marquim como uma estrela pop. Onde isso tem a ver com a realidade objetiva do corpo periférico? (...) a gente nunca teve esse compromisso com essa suposta realidade e nunca teve esse compromisso com o ator ser o que ele é (QUEIRÓS, 2021, informação verbal).

Segundo Antônio Marcos S. Araújo, o Marquim do Tropa, a respeito de sua atuação,

Foi uma dificuldade imensa em termos que eu não fumo, né? E no filme eu tive que fumar, só que eu percebia que quando eu fingia que fumava não ficava legal as filmagens, então eu aprendi a tragar, ficava tonto, achava ruim, mas eu tinha que viver o personagem, onde tem uma mistura de ficção com realidade, muitas coisas lá são reais. Uma cena que eu não esqueço, é que na parte quando toca “Charlie”, a música romântica lá, e eu tô bem triste, aquela situação toda, o pessoal comenta: “Poxa, nessa parte você atuou legal”, mas nessa parte aí, era a parte que eu tava ouvindo a música e pensando: “Caramba, se eu errar mais uma vez, vou ter que fumar mais um cigarro desse. Tomara que dê certo essa” (ARAÚJO, 2021, informação verbal)⁸⁹.

A diretora de arte, Denise Vieira, explica que o porão em que o personagem do Marquim vivia era um espaço alugado e toda cenografia foi construída para aquela locação, como o elevador, etc.: “O porão do Marquim, por exemplo, sempre foi um porão na cabeça do Adirley, o personagem do Marquim vivia escondido, estava tramando uma vingança” (VIEIRA, 2021, informação verbal)⁹⁰. Segundo Denise, os elementos do cenário contribuíam para a criação das cenas:

Os elevadores e a rampa que ele descia, o tubo da bomba, alguns elementos que o Adirley trazia, e a gente ia inventando a partir daquele espaço. O espaço acaba gerando cenas que não estavam previstas anteriormente, então tem essa relação mais orgânica, simplificando. (...) O porão foi alugado, era o prédio de um amigo do Adirley. Ele morava

⁸⁹ Entrevista concedida por ARAÚJO, Antônio Marcos S. Entrevista 11 [mar. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (67 min.).

⁹⁰ Entrevista concedida por VIEIRA, Denise. Entrevista 5 [fev. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (104 min.).

em cima e a gente alugou o porão embaixo, vazio. A casa do Shokito, a mesma coisa, foi pesquisa de locação, a gente achou e alugou para o filme, foi montado para o filme (VIEIRA, 2021, informação verbal).

Denise Vieira, além de fazer a direção de arte, também era produtora do filme, juntamente com Adirley Queirós. Ela construía o cenário do personagem e, posteriormente, realizavam as gravações naquela locação,

E nisso, era sequencial. Eu acho que a gente começou pela casa do Shhokito, não me lembro direito. Mas acho que primeiro foi a casa do Shokito, que era mais simples, aquela casa perto do metrô, mas aquela casa teve bem menos intervenção de arte, eu mexi em tudo, a gente ficou um tempo falando lá, depois eu fiz o porão, fiz todo o cenário do porão, ficamos um tempo filmando lá, e é isso, quando não dava para filmar, a gente filmava no container, na cidade (VIEIRA, 2021, informação verbal).

Em relação à criação da nave, a diretora de arte descreve:

No começo, o Adirley tinha pensado num trailer, então não era bem uma nave, era um trailer, motorhome. Então eu cheguei a fazer essa procura, e aí o container foi num dia que eu estava na rua, inclusive tinha ido ver um motorhome, e eu pensei que aquele negócio podia ser a nave. Liguei para o Adirley e ele falou para tentarmos. Daí vieram uma série de implicações na produção, era super complicado, tinha que alugar o negócio, tinha que ter lugar para guardar, tinha que ter o guindaste para carregar, daí eu acho que mudou muito o tom do filme, hoje eu penso que se fosse um motorhome, era uma coisa muito mais naturalizada, então acho que ele dá uma virada na coisa da ficção científica mesmo. E era isso, um container que a gente guardava no pátio da administração, a movimentação dele era toda manual, com gente sacudindo do lado de fora, e tinha um caminhão, toda vez que a gente levava ele para outro lugar da cidade, a gente contratava uma hora do caminhão (VIEIRA, 2021, informação verbal).

Denise Vieira esclarece que ela realizava a criação dos cenários, objetos, figurinos, mas que em muitos momentos não acompanhava as gravações no *set* pelo fato de as gravações serem noturnas:

eu tenho que trabalhar muito de dia e ele filma muito a noite, eu não consigo ficar muito tempo no *set*. Então, é um trabalho de arte que não precisa de intervenção pictórica na câmera, eu construo tudo, jogo as coisas lá, tem coisas que eu deixo lá que nem sei se vai ser usado, mas vai que dá alguma coisa (VIEIRA, 2021, informação verbal).

Sabemos que o trabalho da direção de arte requer um planejamento do que será necessário para gravar determinada cena e, quando se filma sem um roteiro bem definido, isso pode parecer um desafio maior. Indaguei à Denise como essa questão do improviso impactava seu trabalho. De acordo com ela,

A gente considera o improviso, pensando que existe um modelo padrão de criação, tipo por exemplo, para fazer arquitetura, você precisa construir uma linha do tempo da sua criação, primeiro você vai elaborar um projeto, vai pensar tudo e depois vai construir. Isso não funciona assim, isso é uma idealização que a gente faz de como as coisas funcionam, nem o cara, o que elabora o projeto, que pensa em todos os detalhes, que bota no papel e vai para obra construir, não é assim que funciona, você tem que saber inventar sempre, não só na hora de elaborar o projeto, você tem que saber inventar o tempo todo, até que a coisa se faça. (...) você tem que estar sempre pronto para improvisar, em qualquer momento e em qualquer modelo de produção. O cinema é feito disso, você bota uma câmera, quem disse que você vai conseguir prever tudo o que vai acontecer? (VIEIRA, 2021, informação verbal).

Compreendemos, portanto, que, por mais que um filme trabalhe com uma situação de improviso, há uma elaboração prévia, algum tipo de preparação e organização que sejam mínimas, como mencionamos anteriormente. Quanto à execução desse planejamento, ela deve ser maleável, não se tornando uma atividade a ser seguida à risca, mas mantendo sempre o estado de atenção, de “estar sempre pronto para improvisar, em qualquer momento e em qualquer modelo de produção”, como disse Vieira.

Sobre esse aspecto do improviso, a produtora Luana Otto, que trabalhou na produção dos filmes *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, e *Mascarados* (2020), dos irmãos Borela, explica que

a vantagem da organização é que você teve um checklist daquilo tudo que você precisa produzir para entregar no dia seguinte. Já no outro, sem essa organização que a gente está falando, você está sempre produzindo várias possibilidades ao mesmo tempo, sem nenhuma segurança de que aquilo vai acontecer, vai ser registrado ou não e muito menos quando. Pra mim, é um total *stand by full time*, você está por conta a qualquer momento, que é onde eu comparo muito com o documentário de rua, de coisas específicas porque você precisa estar focado, precisa estar olhando alguma coisa que provavelmente poderia acontecer amanhã, mas você precisa parar agora, para fazer alguma coisa, filmagem ou não, mas o outro negócio não pode parar de andar, então você não tem muita segurança para as entregas, isso dificulta bastante. Mas, pelo menos na minha experiência, é mais maleável de possibilidades, esse cinema tradicional que vem todo organizadinho, perder uma locação, perder qualquer coisa por 30 minutos durante a diária é o caos, seja o motivo natural das coisas. Já no híbrido, é muito mais maleável para você preencher o buraco que ficou com outra coisa,

mudar isso e aquilo de lugar, então tem coisas melhores de lidar e coisas ruins que te engessam dos dois lados. (...) cada filme pede uma equipe diferente, pede várias coisas diferentes, não adianta você nunca é o mesmo, se desdobra e descobre coisas novas, possíveis, a cada projeto, o que depende também muito do tipo de direção, se ela é engessada ou não, se ela sabe o que quer ou não (OTTO, 2021, informação verbal)⁹¹.

A partir dessa reflexão, poderíamos compreender esse “se ela sabe o que quer ou não” como um modo de realização mais intuitivo, mais orgânico, que é construído durante o processo de feitura, assim como descreveu Bruno Risas e como descreve Marcela Borela a respeito de seu processo de criação em *Mascarados*.

De acordo com Marcela Borela, a primeira versão do projeto *Mascarados* foi escrita em 2014 e enviada para um edital de fomento a documentários e propunha a documentação da festa dos mascarados em Pirenópolis (GO), sendo que, naquele momento a proposta tinha uma relação mais forte com o documentário. O projeto foi contemplado no edital de regionalização do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA.) Marcela também queria documentar os impactos das pedreiras na cidade e descreve os tabus encontrados durante a etapa de pesquisa, em que as pessoas queriam passar uma boa imagem da cidade turística. A diretora explica que “a ficção foi uma estratégia de documentar. Às vezes a ficção é uma forma de documentar, e nesse caso foi (...) A ficção é uma espécie de desculpa para entrar na pedreira” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal)⁹². Segundo a diretora, “Só era seguro falar dos trabalhadores das pedreiras se fosse uma ficção, os trabalhadores não se sentiam à vontade para falar sobre aquele trabalho e suas condições” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal). Serena, produtora local do filme, apresentou-lhe dois irmãos que trabalhavam na pedreira: Marciley e Marcos, e, a partir disso surge a ideia de buscar outros “não atores”, sendo, na narrativa como um personagem que deveria ser de fora, “foi aí que encontramos o Vinícius Curva de Vento, o protagonista” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal).

Sobre a escrita do roteiro, a diretora compartilha que, quando ela e seu irmão, Henrique Borela, moravam em frente ao Rio das Almas, essa casa ficava em frente a uma das pedreiras e eles acordavam com os barulhos das explosões. Assim, a escrita do roteiro aconteceu em meio a essa vivência muito sonora. Outra vivência, agora pessoal, também contribuiu para o processo de criação: “Eu me descubro nesse processo como filha de

⁹¹ Entrevista concedida por OTTO, Luana. Entrevista 14 [mar. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (82 min.).

⁹² Entrevista concedida por BORELA, Marcela. Entrevista 17 [set. 2020]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp3 (60 min.).

Oxum e Obaluaiê e percebo que o filme deveria ser escrito em cima de um mito iorubá” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal). De acordo com Marcela Borela, esse roteiro quase não tinha diálogos, alguns eram "sugeridos, porque a gente sabia que teria que mudar. A gente dava a situação e os meninos criavam a partir da situação” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal), e ainda havia a contribuição dos atores-personagens na narrativa, uma vez que “A gente conversava e coisas que eles contavam pra gente entrava para roteiro, então o roteiro tinha essas experiências que são dos personagens já” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal). Definidas as bases da narrativa, o roteiro passa ser criado já durante o processo de filmagem, mesmo que, “num primeiro momento nem era a nossa ideia escrever filmando, a gente nem tava com essa dimensão tão nítida, mas foi filmando com eles, e realmente conseguia filmar todo dia, nos intervalos dos trabalhos deles, nos dias de folga né... as cenas foram aparecendo” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal).

Henrique Borela, irmão de Marcela e diretor com ela em *Mascarados*, pontua que esse projeto foi sua primeira experiência em um *set* mais convencional, uma vez que seus filmes anteriores eram documentários e experimentais e ele trabalhava com materiais de arquivo e com uma equipe bem reduzida. Já em *Mascarados* havia muitas pessoas envolvidas, a maioria de fora do estado de Goiás e que não eram pessoas tão próximas. Henrique Borela esclarece que a primeira parte de gravações dava-se de forma mais intimista, sem uma equipe, em uma espécie de pesquisa: “tentei fazer um método de trabalho com os personagens filmando diariamente, tentando criar as cenas”. (BORELA, H, 2021, informação verbal)⁹³. Essas gravações eram feitas depois do horário de trabalho dos atores-personagens, geralmente depois das 15 horas, e ocorriam na casa de Marcos e Marciley. Em um dia, eles criavam a cena e, no dia seguinte, refaziam-na. Segundo Marcela Borela, “a gente ia filmando através de coisas que aconteciam, então conforme coisas iam acontecendo na vida deles, a gente ia propondo cenas que eram ensaios, era tipo pra eles acostumar com a câmera. Não diria nem que era ensaio, mas a própria cena se criando ao ser filmada” (BORELA, Marcela, 2020, informação verbal). Conforme esclarece o diretor, esse processo contribuiu muito para os momentos das gravações das cenas mais ficcionais com a equipe,

Inclusive, as outras partes foram bem difíceis, quando eu não sabia o que fazer, quando eu não tinha trabalhado a cena com os atores, não

⁹³ Entrevista concedida por BORELA, Henrique. Entrevista 13 [mar. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (124 min.).

tinha refeito. Como eu venho muito desse lugar de descobrir a cena filmando, apesar de ter o roteiro, eu achava o roteiro muito artificial, não sou muito bom em escrever a cena, o diálogo e tal. A experiência foi de pouco tempo, fora esses que eu já tinha feito, que eu já tinha trabalhado e reencenado, cenas que eu gosto muito no filme, tem esse reconhecimento do trabalho. Tem um lance do trabalho anterior a essa coisa de chegar no *set*. Eu mesmo não toparia de novo, para chegar e falar: “Bora resolver aqui”, prefiro ir filmando de pouco em pouco, para chegar na cena com as condições que forem possíveis. Nem sempre é possível, a questão é essa. O lance de você ter o recurso para fazer um grande filme, faz com que você tenha que fazer naquele tempo, né? (BORELA, H. 2021, informação verbal).

O diretor relata que foram quatro meses nessa etapa de pesquisa e de ensaios. As gravações da primeira etapa do *set* duraram um mês e depois fizeram uma segunda etapa com mais duas semanas de gravações, momento em que filmaram a festa das Cavalhadas, documentaram a festa por meio de cenas com os atores-personagens.

Durante as gravações, Marcela Borela percebe a falta de identificação dos trabalhadores da pedreira, Marciley e Marcos, com o protagonista Vinícius Curva de Vento. Diante dessa situação, os diretores decidiram convidar o ator Aristides de Souza, conhecido como Juninho e que atuara nos filmes de Affonso Uchoa, para integrar o elenco. A “entrada de Juninho, foi fundamental como alguém que sabia ser ele mesmo de frente a câmera e inventar com a câmera” (BORELA, M., 2021, informação verbal). Sobre essa questão da falta de identificação, Marcela percebe que há um distanciamento de realidades:

Vinícius não é um trabalhador braçal, ele é um intelectual, um ex-punk do Butantã, que mora hoje na zona rural, é um ambientalista, então não teve aquela identificação com os meninos da pedreira, e foi aí que a gente teve certeza a gente precisa do Juninho pra criar essa ideia de gangue, dessa ideia que a gente “tá junto no rolê” (BORELA, M., 2021, informação verbal).

A respeito do processo de montagem, Henrique Borela esclarece que também fizeram em duas etapas: na primeira, Affonso Uchoa, dirigiu-se a Goiás e ficou por um mês, resultando em um corte com a intenção de filmar uma terceira etapa, para fazer mais cenas. Porém, eles desistiram de filmar mais e conduziram para uma segunda etapa de montagem, trabalhando com o material que tinham. Assim,

Nesse meio eu dei um corte para amarrar algumas ideias que eu imaginava que pudessem ser uma ideia de final, a ideia era muito construída para cenas que viriam a montar o filme, para dar essa

reconfiguração num filme. Depois mudou muita coisa, o Affonso pegou tanto esse primeiro que ele tinha feito, quanto o segundo, e a gente foi retrabalhar o filme, e foram mais três ou quatro semanas, duas etapas de um mês de trabalho. Na primeira ele foi para Goiás e na segunda eu já tinha voltado para Goiânia, e nós finalizamos o corte aqui. Daí o trampo com o Affonso foi muito massa, porque ele engajou tanto no processo de ler o roteiro e imaginar o que era, inicialmente, a ideia desse filme, para depois ir descobrir as sequências e a relação entre elas, no ponto de vista da *mise en scene* eram as coisas muito soltas, não atores... a ideia era que a gente encontrasse uma camada possível dentro do filme, que pra mim, era esse duplo regime do filme, tanto documental quanto ficcional. O filme deixa evidente nos seus tempos, que ele é um filme que se coloca nesse lugar de estar observando, percebendo, propondo e ficcionalizando (BORELA, H., 2021, informação verbal).

Os diretores ainda analisam a coexistência da ficção e do documentário no filme. Para Henrique Borela,

Mascarados, [...] é um desejo de ficcionalizar a vida, mas também utilizando esses mecanismos do cinema, de observação. Eu acho que na montagem, com o processo das elipses, das construções nas sequências, você passa essas imagens, a coabitar os mesmos espaços. Imagens que são feitas em regimes bem distintos. (...) Essa coisa de brincar de ficção pode ser perigoso, porque você sai desse regime documental para criar a história, e você passa a ter algumas responsabilidades, num sentido de que pode haver frustração do espectador, essas coisas não se concluem como ele está acostumado a ver na ficção clássica (BORELA, H., 2021, informação verbal).

Para Marcela Borela, a ficção teve o papel importante de ser um modo seguro de documentar as pedreiras de Pirenópolis, bem como o impacto ambiental que elas causam e a exploração dos trabalhadores. Segundo ela, havia uma falsa sinopse do filme circulando na cidade para não gerar conflitos e riscos. A diretora avalia sua experiência com essa realização como algo transformador: “é um ritual de transformação radical pra todo mundo que tá ali, e acho que é por isso que eu gosto de fazer cinema. Porque os filmes mudam, eu mudo com os filmes. E a vida tem outra intensidade com o cinema” (BORELA, M., 2020, informação verbal). É interessante observar que, assim como Juliana Antunes, Marcela e Henrique Borela estão em suspensão de suas realidades cotidianas, os cineastas estão em imersão naquela comunidade em que filmam. Assim, como observamos anteriormente, podemos compreender que provavelmente a transformação de maior força tenha sido experienciada mais pelos diretores do que pelos atores-personagens.

3.4 - A experiência de *communitas* e as transformações geradas no ritual liminoide

Iniciamos nosso capítulo apresentando as noções em torno dos rituais e sua relação com as performances. Examinamos o modelo de realização industrial, suas convenções, sua estrutura ritual, entendendo o *set* de filmagem como a fase *liminar*, em que os participantes estão em estado de suspensão. Por meio da produção, são criados cenário, objetos, figurino e maquiagem que proporcionarão a manifestação do personagem criado e, quando se inicia a tomada, o transe acontece, a magia concretiza-se em imagens e sons.

Vimos também que na produção de baixo orçamento, tanto de documentário quanto de realização híbrida, parte da estrutura de produção do modelo industrial mantém-se, bem como algumas ritualidades. Observamos ainda algumas diferenças entre esses modos de realização e, através de entrevistas, verificamos como os cineastas adaptam esses processos, criando seus métodos e estratégias. No contexto dessas produções, a magia emana dos pequenos gestos da vida cotidiana e nas fagulhas das fricções com o fabular. Podemos vislumbrar essa magia nas cenas-improvisos em que os atores-personagens entram no jogo fabular.

Podemos observar que em muitos dos filmes que examinamos em nossa pesquisa, os *sets* são realizados dentro da casa ou comunidade dos atores-personagens. Assim, poderíamos questionar se esse ritual cinematográfico nesse ambiente teria menos impacto (eficácia ritual) ou força transformadora sobre aqueles sujeitos, uma vez que eles não estariam em estado *liminar*, seus cotidianos não estariam totalmente suspensos ou, por vezes, vemos que atores-personagens performam a si mesmos ou encenam uma ação que é próxima à sua realidade social. No entanto, podemos compreender que esse espaço é transformado pela presença da equipe e seus equipamentos; a casa, naquele instante, adquire também essa dimensão do “lugar sagrado” do ritual, ou seja, há uma coexistência de realidades: o lugar cotidiano e o lugar “outro” recortado e capturado pela magia cinematográfica. O mesmo aspecto acontece com o ator-personagem, ao mesmo tempo que ele performa a si mesmo, há um deslocamento, um certo estranhamento de se ver como um “outro eu” ou, como observa John C. Dawsey (2006),

não se transforma simplesmente em um “outro”. A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, “não-eu”, também requer o estranhamento de um “eu” vendo-se sendo visto de outro lugar pelo “outro” como “outro”, como “não não-eu”. Aqui, o estranhamento do

“eu” não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro (DAWSEY, 2006, p. 137).

Para exemplificar essa condição de estranhamento, em que se pode perceber essa amálgama de um “eu” sendo visto como “não não-eu”, Dawsey cita o teatro Nô: “o queixo de um ator, que se revela intencionalmente debaixo ou detrás de uma pequena máscara, produz um efeito de montagem” (DAWSEY, 2006, p.137). Do mesmo modo, podemos notar algo semelhante quando vemos o ator-personagem Shokito (de *Branco sai, Preto fica*) performando um ciborgue ou Dimas como um viajante espacial que veio do futuro. Eles não deixam de ser quem eles são para tornar-se um personagem inteiramente ficcional, é possível notar que nessas performances há um lampejo advindo dessa fricção entre corpo e “máscara”. Compreendemos ainda que esse estranhamento dá-se na ordem do estético, pois é criado um espelhamento entre os dramas sociais com o drama performado (estético). Segundo Dawsey (2006, p.137, grifos do autor),

Trata-se de um processo de espelhamento interativo, matricial e "mágico", diz Turner (1985:300-1). Se como "espelhos mágicos" dramas estéticos e rituais espelham a vida social, a recíproca também é verdadeira: dramas sociais espelham formas estéticas. Pessoas, que se revelam como *personas*, performatizam as suas vidas.

Nesse sentido, os “espelhos mágicos”, entendidos aqui como esses filmes que estamos considerando como híbridos, teriam o poder de transformação uma vez que os corpos performados como potentes na realidade fílmica, refletiriam isso na vida social desse corpo, logo, os dramas sociais espelhariam formas estéticas e vice-e-versa.

Podemos compreender ainda que a realização cinematográfica híbrida não poderia ser compreendida como um ritual, que tem sua estrutura bem delineada nas fases pré-liminar, liminar e pós-liminar. A realização híbrida pode ser compreendida como fenômeno liminoide, ou seja,

Fenômenos *liminares*, mesmo quando produzem efeitos de inversão, tendem a revitalizar estruturas sociais e contribuir para o bom funcionamento dos sistemas, reduzindo ruídos e tensões. Fenômenos liminoides, por outro lado, freqüentemente surgem como manifestações de crítica social que, em determinadas condições, podem suscitar transformações com desdobramentos revolucionários (Turner, 1982, 53-55 apud DAWSEY, 2005, p. 168, grifo nosso).

Nesse sentido, a realização cinematográfica híbrida possui caráter revolucionário no sentido promover rupturas com o modelo tradicional de realização e esse fenômeno

liminoide da realização híbrida, ao envolver os atores-personagens, suscita um processo de conscientização de problemas ou de dramas sociais, como também propõe possíveis soluções concretas. Entendemos que as transformações com os atores-personagens são temporárias, eles vivenciaram a experiência de *communitas*, suspenderam seus eus cotidianos, mas após o término das gravações, retornam aos seus eus cotidianos.

Alguns dos atores-personagens, após a conclusão do filme, continuam em sua rotina anterior, porém, conscientes de seus “dramas sociais”; outros se arriscam em novas possibilidades de atuação, como é o caso de Aristides Sousa, que atuou em *A Vizinhança do Tigre* (2014), *Arábia* (2017), *Mascarados* (2020) e *Eu, empresa* (2021), assim como Marquim do Tropa que já atuou em diferentes filmes do diretor Adirley Queirós. Ambos os atores ganharam prêmios por suas atuações no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, alterando assim seu *status* social. Nesse sentido, Marquim do Tropa, além de ser *rapper*, torna-se também um ator de cinema premiado em festivais. Assim o rito cinematográfico “possibilitaria o trânsito do ser do homem por outros estados, físicos e mentais, deslocando-o da perspectiva e do horizonte cotidiano, e promovendo uma desestabilização radical de sua identidade “social” (QUILICI, 2004, p. 70). Por meio dessa analogia, poderíamos entender, então, o diretor enquanto um sacerdote ou um xamã, sendo “um organizador de um evento coletivo capaz de ‘transportar’ e ‘transformar’ indivíduos e coletivos por meio da eficácia performática e o modo como ela produz sua linguagem” (OLIVEIRA, 2017, p. 20, grifo do autor).

Nessa lógica, entendemos que essa cinematografia trabalha com a performance dos atores-personagens não apenas por uma questão estética e ética, mas por uma motivação política, uma vez que, ao trazer o sujeito social, anteriormente retratado na dimensão documental e em uma perspectiva hegemônica, agora torna-se corresponsável pela construção do simbólico, ou seja, produz sua realidade enquanto ficção. Nesse sentido, compreendemos que a produção de ficção filmica, enquanto lugar de poder simbólico, projeta uma nova possibilidade de narrativa e de vida. Por isso, a grande importância não só da representatividade diante da câmera, mas também na concepção das fabulações cinematográficas, pois promove a compreensão sobre suas potencialidades e sua inserção na sociedade, bem como a elevação de autoestima e a aquisição de uma consciência coletiva.

Ainda é importante ressaltar que a maioria dos atores-personagens dos filmes que estamos examinando são corpos negros, sendo assim um corpo “sempre desejoso de transformações do *corpus* social”, de acordo com Leda Maria Martins (2021, p. 172), que,

no capítulo “Um corpo-tela, uma poética vaga-lume”, ao abordar sobre os modos de composição das identidades e personas das cenas negras, afirma que há

um recuo ou recusa da tradicional noção mimética de representação, em particular das representações, em particular das representações fixas, estáveis e emolduradas, em favor das identidades cada vez mais propícias às fabulações moventes e deslizantes, transeuntes particularmente as relativas às orientações afetivas, de gênero e de sexualidades, sempre em trânsito e migrações, costuradas por biografemas e autoficções, ludicamente desafiando a noção de estilhaçado e sacrificial da modernidade ocidental, já em ruínas (MARTINS, 2021, p. 176).

Nesse sentido, entendemos que o corpo preto na cena contemporânea, seja no palco ou na tela de cinema, solicita não mais a tradicional representação, mas uma re-apresentação. É possível constatar que a maioria dos diretores dos filmes examinados são brancos, no entanto, constata-se a existência de um gesto de co-criação ou co-autoria nessas obras por parte dos atores-personagens, mesmo que não lhes sejam dados os créditos de co-autores ou co-roteiristas nesses filmes. Tais gestos provêm das performances que expressam o conjunto valores da identidade desses personagens, bem como em muitos casos, até sua própria história de vida é trazida para dentro das narrativas. Seria isso uma contradição? Acreditamos que, em parte, poderia ser, porém, compreendemos que tais diretores têm como intenção ampliar e ecoar tais narrativas, compartilhando, de algum modo, seus privilégios com os atores-personagens não por generosidade ou algo similar, mas por uma atitude antirracista.

Sabemos que alguns aspectos do que estamos considerando como transformação são muito subjetivos e, às vezes, são transformações efêmeras. Veremos, assim, como os atores-personagens analisam os aspectos observáveis dessas transformações.

Marquim do Tropa, ator de *Branco sai, Preto fica* (2014), em entrevista, conta que o filme provocou uma transformação não só para as pessoas envolvidas diretamente, como também em Ceilândia:

Depois do *Branco Sai*, se você ver o tanto de pessoas atuando, pessoas produzindo filmes da comunidade, fazendo os documentários deles, as ficções deles e jogando na rede social, abre um canal e faz os episódios. É mal feito por falta de condição, mas tem a atitude. Então o Adirley revolucionou a comunidade, comunidade tá fazendo filme do jeito deles, com o celular. (...) Então, através dessa revolução do *Branco Sai*, daqui uns 10 anos você vai ver a febre do cinema nacional na comunidade, os caras da comunidade produzindo os filmes, só falta eles

se capacitarem, fazer um curso de audiovisual, mas é com o tempo, não adianta eu empurrar eles goela abaixo que não vai entrar agora, mas só de despertar o interesse, pra mim já é um começo (ARAÚJO, 2021, informação verbal).

Já em relação às transformações pessoais, o ator conta que pretende dirigir um filme, um longa-metragem na Ceilândia, na comunidade do Sol Nascente, e que a experiência provocou mudanças, como

me expressar melhor, como valorizar mais o próximo, porque depois que assisti o filme outras vezes, eu senti que tinha que melhorar mais em algumas situações. A transformação maior foi aprender a amar mais o audiovisual, porque eu gostava só de editar filmes dos outros, agora eu gosto de atuar e de viver o personagem dentro do quadradinho, dentro da televisão, não sei explicar legal. O que eu mais amava era cantar, eu esqueci a música e entrei no audiovisual de cabeça, eu sou apaixonado, tanto que eu estudo o audiovisual. Todo dia eu estudo, olho ou filmo alguma coisa. Andando na rua, olho as pessoas, vejo os talentos e trouxe elas para cá e mostrei para o Adirley. (ARAÚJO, 2021, informação verbal)

Andreia de Sousa, atriz de *Baronesa* (2017), analisa as transformações que vivenciou com a realização do filme:

Eu ter participado do filme mudou um pouco a minha vida. Mudou em questão de eu vivia uma vida assim: meu marido era caminhoneiro e vinha embora aos fins de semana. Eu era uma pessoa meio amarga, não tinha a experiência de querer pensar no futuro, a vida que eu vivia estava ótima. E depois que eu fiz, minha vida mudou em questão de bebida, eu bebia todos os dias, tinha vezes que a Juliana queria me filmar e eu não largava mão de ter uma birita. E na maioria das cenas você pode ver que tem bebida. Eu era uma pessoa sedentária, passei a sair de casa, viajei. Esse negócio de sair já não é comigo, hoje não, eu saio com a minha menina, saio com o meu esposo, coloquei uma decisão da parte dele, ele saiu do serviço, convive mais com a gente. Hoje eu penso no futuro, abri um salão na frente da minha casa, é meu ganha pão que me ajuda muito. [...] Ele me mostrou uma realidade da minha vida, que não estava bacana, não estava boa, principalmente com a minha filha. E a parte que aconteceu do filme ter chegado na minha vida, foi uma parte que eu consegui resgatar a atenção com a família, com a minha menina que hoje somos amigas, filha, mãe, somos tudo. Gostei mais foi por essa parte, o filme reuniu a minha família, e colocou eu com ele de volta. [...] Hoje, graças a Deus, eu sou uma mulher completa (SOUSA, 2021, informação verbal).

Wederson Santos, ator de *A vizinhança do Tigre* (2014), fala de sua experiência com o filme, sobre as transformações promovidas por essa vivência:

Foi legal, muito satisfatório. Foi muito bom ver que a gente criou uma parada massa e depois eu fui vendo que tomou uma dimensão bizarra, muita gente viu e é muito legal. Hoje eu vejo o cinema como primordial para que as pessoas tenham expansão, que conheçam outras coisas, que aprendam sobre culturas diferentes, várias coisas estão introduzidas no cinema. Então eu acho que se ver no cinema, é uma oportunidade que eu tive de estar numa parada diferente que geralmente a galera de onde eu moro não tem (SANTOS, 2021, informação verbal)⁹⁴.

E pontua sobre os momentos vivenciados no *set* de filmagem:

É uma mágica que rola. Quando começa a rolar é como se fosse um momento mágico e todo mundo que tá envolvido sente, quando começa a rolar, quando a gente começa a gravar mesmo, tudo muda, sabe? É outro rolê, a gente se entrega total, quando a gente é um personagem. É muito massa estar aqui fazendo isso e eu me sinto muito bem quando a câmera começa a filmar, me sinto transformado e sinto que é uma magia ver todo mundo envolvido numa coisa e depois a gente parar e ver (SANTOS, 2021, informação verbal).

Renato Novais, ator de *Ela volta na quinta*, destaca que houve uma mudança permanente em sua vida após a experiência deste filme, pois ele atuou em vários outros filmes, tornando-se ator profissional:

O *Ela Volta* mudou minha vida para sempre. Eu já sabia como eram os festivais, mas nunca tinha ido no de Brasília, e sabia que ele era uma referência, então a gente estando ali, eu fiquei muito feliz. E para coroar isso tudo, ainda ganhei o prêmio de melhor ator coadjuvante. Quando eu peguei esse prêmio, era negócio que ninguém esperava. Uma vez, o Maurílio falou que as minhas atuações estavam muito boas, mas eu via como uma brodagem. Então estando lá, vendo a premiação e tendo ganhado o prêmio, quando eu descí as escadas, já descí imaginando que eu queria fazer mais. (...) Antes da estreia do *Ela Volta*, eu fiz uma ponta em um filme do Samuel, mas não estreou, gravei lá no Mineirinho, bairro em BH. Dali, o Affonso me chamou para fazer o *Arábia*, quando eu estava acabando o *Arábia*, pintou o *Constelações* do Maurílio, para onde eu fui para Brasília. É um curta metragem com textos densos, tinha que decorar muita coisa, era uma história que o Maurílio se passou na quebrada dele. Pra mim foi uma experiência tranquila por ser uma pessoa da Filmes de Plástico. Consegui o prêmio de melhor ator de curta metragem. Acho que foram 17 filmes que eu fiz, entre curtas e longas (NOVAIS, 2021, informação verbal)⁹⁵.

Viviane Machado, atriz de *Ontem havia coisas estranhas no céu*, e mãe do diretor Bruno Risas, conta que o filme provocou uma consciência de classe:

⁹⁴ Entrevista concedida por SANTOS, Wederson Patrício do. Entrevista 3 [fev. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (58 min.).

⁹⁵ Entrevista concedida por NOVAIS, Renato. Entrevista 7 [mar. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (81 min.).

Esse filme foi uma mudança muito grande na minha vida, desde que a gente começou o projeto, e depois que a gente viu, e eu vi que as pessoas estavam assistindo. Eu já venho de um lugar de classe média, que aparenta e muitas vezes não tem nada, mas sempre aparenta ter alguma coisa. Não dá para levar de rico se você não é rico, e eu acho que a classe média tinha isso. Então eu vinha dessa estética, morava no Morumbi, e o filme desconstruiu uma porção de coisas, não que a gente tinha dinheiro, mas passamos por uma fase de fumar metade do cigarro e deixar a outra metade para fumar depois. Me levou a aceitar que eu sou pobre. Depois da própria estética, das coisas e das pessoas que eu convivi, me mostraram que alguns valores que eu tinha em relação a isso eram completamente furados. As pessoas são afetuosas, querem dar e receber independente de qualquer coisa. Isso eu percebi durante e depois do filme, das pessoas mandarem mensagens legais. Houveram críticas também, porque houve quem espera superação, mas a superação acontece para uma parcela muito pequena, na realidade. Mas não, as coisas continuam muito difíceis, principalmente depois da pandemia. Mas o que mudou foi por dentro, então eu acho que é isso, a situação financeira ainda é difícil, ainda moramos na mesma casa, mas a transformação por dentro, na visão que você tem de estar nesse lugar, é completamente outra (MACHADO, 2021, informação verbal)⁹⁶.

Como podemos observar, o cinema híbrido realizado com atores-personagens que performam seus dramas sociais, podem ser considerados como ferramenta de transformação social e de autoconhecimento. Nosso foco sobre o processo de transformação era com os atores-personagens, porém, nas entrevistas, também indagava aos realizadores e membros da equipe técnica sobre as percepções das transformações promovidas pela vivência do *set* e muitos deles apontaram questões muito interessantes, que optamos por não estender sobre elas neste estudo. Posteriormente poderemos desenvolver outro estudo analisando como essas observações, ou autoanálises feitas pelos cineastas sobre seus processos contribuem com suas realizações seguintes.

⁹⁶ Entrevista concedida por MACHADO, Viviane. Entrevista 16 [jun. 2021]. Entrevistadora: Cristiane Moreira Ventura. Realizada pelo *Google Meet*, 2021. 1 arquivo .mp4 (61 min.).

Capítulo 4 - Realizando o filme híbrido: reflexões sobre o processo criativo e executivo

"A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa grande' e sim para incomodá-los em seus sonos injustos" (EVARISTO, 2007, p. 21).

Nossa pesquisa, que tem entre seus objetivos investigar o processo de criação e produção de filmes de narrativa híbrida (doc-fic), compreende que a realização cinematográfica produz e reproduz conhecimento, possuindo forte potencial transformador. Com essa compreensão, adotamos procedimentos metodológicos capazes de incluir a dimensão subjetiva e transformadora da criação cinematográfica, pensando o método como instrumento de experimentação e assumindo-o como uma atitude dinâmica de reflexão e prática. A pesquisa foi iniciada em 2019⁹⁷; o período que seria dedicado ao trabalho de campo, a etnografia de um *set* de filmagem, coincidiu com a pandemia, momento em que muitas produções ficaram suspensas. Tendo em vista também minha dificuldade em ficar imersa em um *set* de filmagem realizado em outra cidade ou estado, distante de casa, por ser mãe solo e morar longe dos meus familiares, decidi que o mais viável para minha condição seria realizar um filme híbrido no lugar em que me encontrava. Inspirada tanto nos filmes e nos processos de criação e produção relatados pelos diretores nas entrevistas, quanto no modo de pesquisa participante e narrativa, arrisquei-me a criar e produzir um filme híbrido com minhas vizinhas e amigas, o que se configurou uma intervenção comunitária.

Neste capítulo, o foco será narrar as etapas vivenciadas no processo de criação, produção e pós-produção do filme *Cambaúba*, sob minha direção, e do curta *Bola da Vez*, de Elder Patrick. Antes, porém, é importante trazer algumas reflexões acerca da criação cinematográfica, como comunicar (ou tornar comunicável) uma ideia e como ela se desenvolve, se nutre, ganha força. Recordo-me do texto proferido por Deleuze na conferência “O que é o ato de criação?” (1987)⁹⁸, em que o autor inicia com a pergunta: o que é ter uma ideia em cinema? Deleuze defende que ter uma ideia em cinema é

⁹⁷ Ingressei no Doutorado em 2019, quando cursei as disciplinas e construí um projeto de pesquisa mais consolidado.

⁹⁸ A conferência de Deleuze foi traduzida por José Marcos Macedo com título: “O ato de criação”, e foi publicado pela Folha de São Paulo em 27/06/1999. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em 15 dez. 2022.

diferente de ter uma ideia em filosofia ou em outra área de conhecimento: “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Mais uma vez, ter uma ideia em cinema não é a mesma coisa que ter uma ideia em outro assunto” (DELEUZE, 1987, p. 3). De acordo com Deleuze, o desejo de criação surge de uma necessidade, assim, entendendo que a necessidade de criação de um filme pode ser algo muito pessoal, em que medida um filme torna-se necessário para uma determinada comunidade ou uma coletividade?

Sabemos que não fazemos filmes só para nós mesmos, fazemos filmes para um público e, a partir disso, emergiu a necessidade de compartilhar, com o grupo que trabalharia em toda a produção, a narrativa que viria a se tornar o filme, talvez criando uma espécie de autojustificativa ou buscando a confiança e credibilidade daquelas pessoas. Havia também a necessidade de compreender e vivenciar o processo de realização híbrida, tanto para fins desta pesquisa, quanto para possíveis fins didáticos, enquanto professora de Cinema e realizadora⁹⁹. Para além dessas questões, o filme deveria partilhar o substrato de uma cultura colonialista e as práticas decoloniais de uma pequena comunidade de mães trabalhadoras no interior do Brasil, sendo criado em diálogo, conversas, partilhas e observações do cotidiano dessas amigas e vizinhas. Nossa proposta fílmica deveria ser um meio de trazer à tona algo como uma contrainformação sobre o processo colonial no território dos extintos povos *guayazes*, colocando-se como um ato de resistência ou um desejo de se fazer justiça pelos meios simbólicos e, por via da fabulação, fazer existir outra história, mesmo que seja apenas na dimensão de um filme. De acordo com Aumont,

O cinema ajudaria a pensar na fabricação de uma sociedade ideal, de uma comunidade de humanos que, pelo menos em certa medida escaparia às mesquinhas, aos limites, às asperezas da verdadeira sociedade, da exploração ou da tirania. Em suma, existe sempre um desejo de utopia no pensamento ideológico dos cineastas (AUMONT, 2012, p. 120).

⁹⁹ Enquanto realizadora, dirigi dois longas-metragens documentais: *Nas minhas mãos eu não quero pregos* (2013) e *Amador* (2020), que teve circulação em festivais e mostras de cinema. Dirigi um curta-metragem ficcional, *Nôva* (2009), realizei diversos curtas experimentais, videoartes e as instalações audiovisuais *Um andar sobre o mar* (2014) e *Enxovia Forte* (2016). Também já desempenhei algumas funções como montagem, direção de produção, produção executiva e direção de arte de filmes independentes e de baixo orçamento, não tendo vivenciado um *set* que se aproximasse do cinema industrial, considerado, por alguns, como profissional. Mesmo tendo essa experiência de realização, ainda não tinha criado e nem participado de um filme que se configurasse como híbrido. Durante essa pesquisa ainda realizei um segundo filme híbrido, que está em finalização, intitulado *Entre Vênus e Marte*, que deve ser lançado entre 2023 e 2024.

Ao buscar referências de autores que tratam sobre o processo de criação, foi possível constatar que a maioria dos estudos enfocam o ato criativo sob um ponto de vista individual, o que se aproxima da noção de um gênio criador isolado, algo que não entra em consonância com a perspectiva decolonial de nossa pesquisa e da práxis empregada nela. Há uma escassez de estudos sobre processos de criação em grupo, como aponta Cecília Almeida Salles, em *Processos de criação em grupo: diálogos* (2017). A autora inicia seu estudo refletindo a respeito da dicotomia entre os processos criativos individuais e em equipe e aponta que é inútil tentar distinguir as contribuições pessoais de cada indivíduo no conjunto da obra, visto que os sujeitos são atravessados por uma multiplicidade de ideias e por uma pluralidade cultural. Salles recorre ao conceito de sujeito semiótico apresentado por Vincent Colapietro, quem coloca em crise a oposição entre os processos em grupo e processos individuais. Segundo, Salles (2017, p. 38),

o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não é separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com os outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade.

Logo, não faz sentido tentar identificar o *locus* da criatividade no sujeito, pois ele é pluralizado, historicizado e constituído por engajamentos, dificuldades e conflitos. A partir disso, a autora propõe um conceito de autoria que se dá nessa interação entre o sujeito e os outros, ou seja,

É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. Trata-se de um conceito de autoria em rede (SALLES, 2017, p. 39-40).

No entanto, essa autoria em rede não implica necessariamente no apagamento do sujeito, mas em seu descentramento. Nesse sentido, a criação pode ser vista “como um processo de transformação (Gesto inacabado), que se alimenta e troca informações com seu entorno, em outras palavras se apropria do mundo que a envolve” (SALLES, 2017, p. 41). Tomaremos o conceito de *escrevivência* cunhado pela escritora Conceição Evaristo como recurso metodológico de escrita para narrar a experiência coletiva de mulheres no processo de criação do filme *Cambaúba*. Conforme Conceição Evaristo, a *escrevivência*

é resultado criado por meio de sua vivência enquanto mulher negra da sociedade brasileira e da vida do povo negro. A escritora, em depoimento disponível no Canal Leituras Brasileiras, descreve sobre seu processo de escrita:

Como a ficção não tem esse compromisso com a verdade, e como também o discurso ficcional, no caso dessa literatura que criamos [a *escrevivência*], esse discurso ficcional chega justamente cobrindo certa lacuna, o que a história não nos oferece, estou falando história enquanto ciência, o que a história não nos oferece, a literatura pode oferecer. Esse vazio histórico é preenchido pela ficção. Então vários momentos, vários acontecimentos, sempre me chamam a atenção, são matérias que construo através dessas observações, como o conto “De Lixão”, que está em *Olhos D’água*. “De Lixão” nasce [a partir de uma situação vivida], eu estou no Amarelinho no Rio de Janeiro e vem um menino me vendendo amendoim. Então essas cenas do cotidiano me interessam, [...] e construo personagens que tem a ver comigo, que tem a ver com minha experiência, senão uma experiência particular, uma experiência coletiva. Aquele menino negro que está ali vendendo amendoim é o menino que poderia ser meu filho, meu sobrinho, é um menino que eu conheço da favela onde eu dava aula. (EVARISTO, 2020, informação oral).

O processo de criação literária de Evaristo, dialoga com o fazer cinematográfico de nossa pesquisa. Muitas as cenas e situações performadas nas cenas, são inspiradas nos cotidianos dos atores personagens. As autoras, Soares e Machado (2017), descrevem esse gesto criativo da seguinte forma:

Escrever significa (...) contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas através de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas (SOARES e MACHADO, 2017, p.206).

Assim, adotarei a *escrevivência* tanto como método de escrita sobre meu processo de criação, quanto como estratégia de criação, estando assim, em consonância com a visão de uma autoria descentrada, a qual, nesse cinema híbrido, se faz pelo ato de decidir, conforme observa Salles (2006, p. 76):

As escolhas, aparentemente não conscientes, têm marcas de uma especialização do olhar e ganham certa clareza de seus caminhos nas releituras, por parte dos próprios artistas, de anotações e diários, por exemplo - nos momentos da retroatividade do processo. (...) O ato de escolher ou de decidir é, por vezes, acompanhado de reflexões, justificativas e surgimento de critérios. (...) o trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, envolvem muitas escolhas. Esses movimentos da construção da obra vão fazendo sua história.

As escolhas realizadas na criação de *Cambaúba* são perpassadas por uma ética da representatividade, pelos laços da amizade e pelo desejo de construir uma realidade outra através do cinema. Outros fatores que influenciam nossas escolhas para a criação do filme são os “fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações trazidas à mente sem aparente esforço” (SALLES, 2006, p. 94). Enquanto pesquisadora e professora, resta-me a tarefa de fazer sistemas e coletar os esboços, as memórias dos lampejos, os mergulhos na historiografia, na oralidade e nas paisagens, para agenciar experiências que tornem compreensível a construção de uma tessitura fílmica híbrida. Assim, percorreremos os caminhos que levaram à criação do filme por meio de uma escrita pessoal e autoetnográfica¹⁰⁰.

4.1 - Do processo de criação: de onde vêm as ideias e como elas se conectam

O processo de pesquisa sobre realização híbrida mobilizou-me a criar um filme que seguisse esse formato, ou seja, criar um filme a partir de um espaço-tempo real, com personagens reais misturando suas histórias e vivências a uma trama ficcional. Moro na cidade de Goiás desde 2015 e por ser de fora, ou forasteira como costumam chamar por aqui as pessoas de fora da cidade, carrego em meu olhar essa marca. Porém, considero-me uma forasteira-combatente¹⁰¹, não me isentando dos embates histórico-sociais de formação (e deformação) do território que habito e colocando-me na arena das disputas de narrativas para criar uma fábula cinematográfica com um grupo de mulheres dissidentes e diversas (negras, indígenas, não-brancas, mães solos, trabalhadoras, capoeiristas, artesãs, macumbeiras, lésbicas e bissexuais) no interior de Goiás. Narrarei brevemente sobre minha relação com a cidade de Goiás nesses últimos anos até a realização de *Cambaúba* e *Bola da Vez*.

¹⁰⁰ Geralmente em escritas etnográficas, os nomes das pessoas envolvidas são trocados, mas como essa pesquisa inclui a feitura do filme com essas pessoas não será possível realizar essa troca.

¹⁰¹ Satler (2019), em seu artigo “Diretores/as em ação: formação audiovisual atravessada por metodologias feministas”, coloca-se enquanto forasteira-combatente que se aventura no “território da construção (e desconstrução) do que é ser uma professora-pesquisadora em audiovisual” (SATLER, 2019, p. 79). A autora, ao levantar questões sobre as tramas das ações de formação que articulam a produção e a apreciação crítica, identifica-se com as abordagens teórico-conceituais e epistemológicas da cultura visual que, conforme Martins (2012), não constitui um campo disciplinar, “mas um território ou uma arena, cada *aventureiro-combatente* – ... e são tantos... – encontra terreno fértil para construir representações as mais diversas a seu respeito e pretender afirmar-se a partir delas” (MARTINS *apud* SATLER, 2019, p. 79, grifo da autora).

No meu primeiro ano de forasteira e mãe solo em Goiás, meu círculo de amizades e convivências ficou muito em torno do Instituto Federal de Goiás (IFG), instituição em que trabalho enquanto docente-pesquisadora¹⁰² de Cinema e Audiovisual. Muitas vezes, os assuntos de nossas conversas giravam em torno do trabalho e, nos finais de semana e feriados, sentia-me muito sozinha, pois grande parte dos meus amigos iam para Goiânia (ou cidades próximas) para ficar com seus familiares. Nos primeiros meses, aproximei-me de colegas que também eram mães solas, assim estreitamos o relacionamento, pois de algum modo a maternidade nos convergiam umas às outras.

Logo nos primeiros meses, percebi o machismo forte existente na cidade. Era comum as pessoas me perguntarem sobre “meu marido”. Havia, o que fui compreendendo, uma preocupação das pessoas para que eu garantisse um marido ou namorado, uma vez que uma “mãe-solteira” não é algo bem visto pela sociedade vilaboense. Essas situações me fizeram sentir como uma possível ameaça à estrutura familiar dessas pessoas. Um ano depois, já com um companheiro, percebi mudanças significativas no tratamento que dispensavam a mim. Quando se é relativamente jovem, essa questão da maternidade solo é mais latente para a sociedade local; noto que a abordagem a respeito de estar em um relacionamento, de ter ou não um marido ou namorado, não é tão evidente quando se é uma mulher um pouco mais velha.

Em 2017, me mudei para um setor periférico, a Vila Lions, pois queria vivenciar e aproximar-me mais das pessoas da cidade. Algumas pessoas estranharam e questionaram a escolha de morar ali, que eu deveria morar no Centro Histórico¹⁰³. Como Goiás é uma cidade com uma população pequena¹⁰⁴, é comum as pessoas saberem quem é você, o que você faz, quanto você recebe, quanto você paga de aluguel, quem são seus amigos, etc. Então, meus vizinhos me olhavam como a professora do IFG, uma pessoa privilegiada e distante da realidade social deles. Tendo em vista que a renda per capita da

¹⁰² Enquanto docente do IFG, realizei e participei de projetos e ações de extensão envolvendo a comunidade de Goiás, dentre esses projetos destaco: *Comunidades Tradicionais em Rede* (realizado no norte do estado); *Triando Caminhos: Trajetória de vida das catadoras de materiais recicláveis* (realizado em parceria com a UFG); *Mostra Clandestina* (que está em sua quarta edição, exibindo filmes realizado por mulheres); *Cine Oeste: Trabalhadores do Audiovisual Goiano* (uma web série disponível no Youtube). Como docente, atuo no Ensino Técnico e no Superior, ministrando disciplinas que envolvem a prática de realização audiovisual, orientando e fomentando diversos processos de criação cinematográfica e audiovisuais.

¹⁰³ Quando me mudei para Goiás, tinha olhado uma casa no Setor Rio Vermelho e algumas pessoas diziam que a localidade não seria boa para mim e minha filha. Por ser recém-chegada, acabei levando isso em consideração.

¹⁰⁴ A população do município de Goiás é de 22 mil habitantes, conforme os dados do IBGE de 2020.

cidade é baixa, são poucas vagas de empregos formais; nesse sentido, quem tem uma renda fixa, como funcionários públicos, é tido como privilegiado na cidade.

Quando morava na Vila Lions, meu vizinho de frente era um rapaz muito simples, trabalhava na roça e eventualmente levava seus filhos pequenos para ajudá-lo. Lembro que ele havia me dado um saco enorme de pequi e ficou um pouco resistente com o pagamento, queria que ficasse como presente. Sua companheira gostava de escutar música sertaneja e cantava várias sofrências logo pelo início das manhãs. Esse casal tinha três meninos pequenos, que brincavam muito na rua ou no campinho que tinha na rua de trás. Esse ambiente e esses personagens inspiraram meu companheiro, Elder Patrick, a criar o roteiro de um curta, intitulado *Bola da vez*¹⁰⁵, que se tornou um projeto e foi aprovado no edital de diretores estreantes, do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, no final de 2017¹⁰⁶.

Não estabeleci muitos vínculos no setor, exceto com dona Olga, que morava duas ruas abaixo da minha e trabalhou em minha casa e cuidou da minha filha por dois anos. Me mudei para o Alto Santana, bairro próximo à igreja da Santa Bárbara, uma região que é titulada como comunidade quilombola. Achei essa casa por indicação da Márcia que, até então, era a única amiga que era, de fato, da cidade e, através dela, conheci um pouco mais sobre a cidade. Nessa época, comecei a academia e nesse ambiente foi possível conhecer diversas pessoas, porém, meus vizinhos da rua do Contorno também não se mostraram muito receptivos. Boa parte deles era militares, muito religiosos e fechados e, novamente, me olhavam com a forasteira¹⁰⁷. Quase um ano morando ali, me mudei novamente, era minha quinta casa em Goiás. Fui morar em um setor mais próximo da área comercial do município e ali também não consegui muita interação com a vizinhança. A casa ficava em uma pracinha e quase ao lado havia uma igreja *Deus é Amor* e na rua de trás fica a igreja de Santa Rita, que anualmente fazem uma grande festa. No fim de 2019, uma aluna disse que estava se mudando de uma casa no centro histórico. Até então, eu não havia morado no centro histórico, nas antigas casas de Goiás. Achava que não conseguiria me adaptar porque geralmente as casas são muito escuras e

¹⁰⁵ Outros fatos ocorridos com os colegas de turma de Elder também contribuíram na criação da narrativa do filme.

¹⁰⁶ O recurso para a realização do filme foi liberado apenas no final de 2019 e, logo em seguida veio a pandemia, situação que provocou muitas transformações no roteiro. Sobre essa questão, retornaremos posteriormente.

¹⁰⁷ É necessário destacar também a visão que a população conservadora de Goiás tem em relação ao Instituto Federal de Goiás. Pelo fato de o IFG ser uma instituição inclusiva, que discute questões étnico-raciais e promove debates sobre temáticas LGBTQIA+, para muitos conservadores, a instituição representa uma ameaça às suas concepções moralistas e preconceituosas.

compridas, por serem terem suas paredes unidas umas às outras. Isso me passava certa falta de privacidade. Mas fui vê-la e me surpreendi, me agradando o fato de ter um quintal com árvores e o Rio Vermelho ao fundo. Na rua, havia também três pessoas que eu já conhecia e me identificava e minha filha teria duas colegas.

No começo de 2020, me mudei para a rua da Cambaúba, uma rua muito bonita que sempre me trazia um encanto quando passava por ela, por sua beleza geográfica: ela tem uma descida meio curva margeando o Rio Vermelho e, ao descê-la, vemos o Morro das Lajes e sua mata típica do Cerrado. A mudança aconteceu no período das chuvas e o Rio Vermelho estava bem cheio, beirando a porta dos fundos da casa. Logo veio a pandemia, o isolamento social, o que coincidiu com o afastamento¹⁰⁸ das atividades no IFG para dedicar-me ao doutorado. Nesse contexto, estando mais em casa, comecei a cuidar diariamente do quintal e das plantas e a observar a rotina do rio, dos pássaros e tudo que compunha aquele ambiente. Sempre achei muito bonitos esses quintais das casas antigas de Goiás que, com suas árvores frutíferas, parecem uma marca forte na identidade da cidade. Essa vivência mais presente no quintal de casa, me instigou a fotografá-lo e filmá-lo, registrando seu processo de transformação e como meu corpo habitava aquele espaço. Pouco tempo depois, duas amigas que conheci no IFG, a Cris Alves e a Agnes, também mudaram-se para a mesma rua. Ambas são mães solo e também forasteiras. Por questões de afinidade, ideologia e identidade, aproximei-me de Alessandra (Leleca), minha vizinha, que é advogada, funcionária pública, nascida em Goiás, mulher negra, mãe de quatro filhos e militante. Por fim, laços se estreitaram com Karla (Kiaia), também mãe solo, capoeirista, professora de História. Assim, nesse processo da pandemia, as poucas pessoas com quem tive contato foram minhas vizinhas da rua da Cambaúba.

Por volta de maio, surgiu a ideia de fazer uma instalação audiovisual com imagens dos moradores da rua cuidando de seus quintais. Porém, desanimei da ideia da instalação porque a viabilidade técnica de uma instalação audiovisual em uma rua é bem alta. Busquei alternativas e surgiu a possibilidade de fazer gravações do cotidiano desses vizinhos com câmera de celular, o que poderia ser o início de um processo criativo que fluiria por meio dessas interações.

¹⁰⁸ O afastamento iniciou-se em março de 2020 e terminou em fevereiro de 2022.

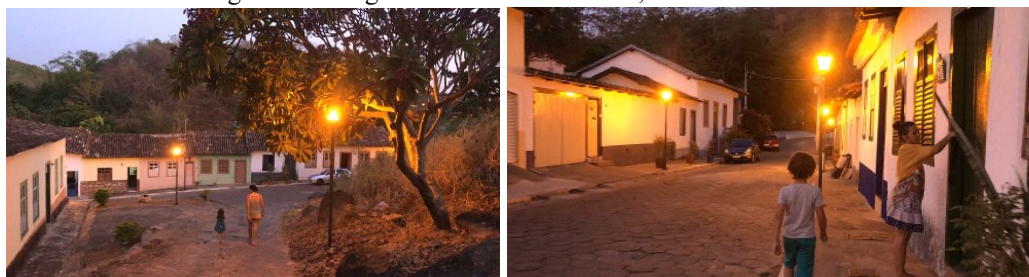


Figura 46: Imagens minhas no quintal e da rua da Cambaúba, julho de 2020. Fonte própria

Na vontade de realizar esses registros, comprei um *Iphone 8 plus* usado, com boa captação de imagem, e um estabilizador e iniciei os testes de duração do tempo para verificar quanto o celular conseguia gravar em HDR 4k. Considerei a qualidade muito boa, então, passei registrar o cotidiano dos vizinhos, o que me possibilitou perceber a riqueza e a diversidade cultural daquele local. A partir dessas gravações e com o olhar de observadora, percebi as variações de luz, a movimentação na rua e as conexões entre os vizinhos.

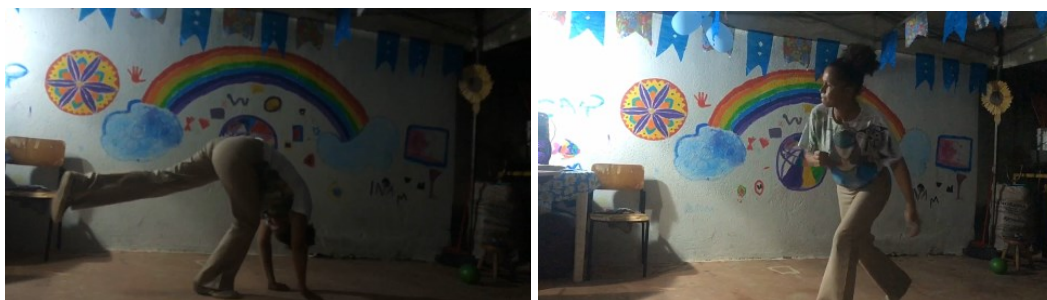
O processo de criação iniciou-se pelo registro do cotidiano: um dia estava na beira do rio conversando com Alessandra (Leleca), enquanto seus filhos, Bento e Oscar, e mais um amigo brincavam ao redor; eles subiam em uma árvore e ficavam em cima do muro de pedras. Registrei um momento dessa brincadeira e, após ver as imagens, notei um potencial cinematográfico forte. Também realizei outros registros, como: Alessandra treinando capoeira em casa; Cris Alves com seus filhos caminhando pela rua, entrando em sua casa, atravessando seu quintal e chegando à beira do Rio Vermelho; as crianças brincando na rua.

Figura 47: Imagens da rua da Cambaúba, setembro de 2020



Fonte própria

Figura 48: Imagens de Leleca treinando capoeira em sua casa, set/2020



Fonte própria

Foi, portanto, do cotidiano da rua em que eu morava, a rua da Cambaúba, considerada a primeira rua da cidade de Goiás, que os primeiros registros foram feitos. Um fato instigou a possibilidade de uma narrativa. O nome da rua é uma incongruência: oficialmente ela se chama Bartolomeu Bueno, porém, é conhecida pelo apelido de origem indígena, Cambaúba, inclusive esse nome já constava no primeiro mapa da cidade. Além disso, houve o meu ponto de vista de “forasteira”, e me reconheci também como personagem que poderia compor uma trama narrativa de convivência e partilha nesse lugar.

Decidida a enveredar por esse processo duplo de investigação e criação, pensei em formas de construir essa narrativa cinematográfica híbrida, realizando inicialmente uma observação do cotidiano da rua e de meus vizinhos. À época, muitos estavam realizando seus trabalhos de forma remota, passando muito tempo em casa, nos quintais e na beira do rio, uma vez que a rua margeia o rio. As poucas pessoas com quem tive contato no primeiro ano da pandemia foram meus vizinhos, que criaram um grupo de Whatsapp da rua, fortalecendo o senso de comunidade, realizando trocas e oferecendo ajudas em um momento tão difícil. Compartilhei com minhas amigas vizinhas sobre o desejo de realizar um filme com elas, mesmo ainda não tendo uma ideia muito elaborada do que seria, e elas acolheram bem a proposta em participar e contribuir com essa criação cinematográfica em comunidade. Esclareci que o filme integraria minha pesquisa de doutorado, constituindo-se como meu trabalho de campo diante das (im)possibilidades enfrentadas pelo contexto da pandemia.

Ao examinar os registros feitos com o celular e o estabilizador, notei que o ponto de vista parecia de alguém que flutuava pelo espaço, diferentemente de uma câmera feita à mão que traz a presença corporal para a captação das imagens. A partir dessa fluidez do movimento da câmera pelo espaço, surgiram-me questões sobre esse ponto de vista: qual seria; quem era o observador dessa narrativa. Testando também a duração que

tais recursos técnicos permitiam-me gravar, consegui executar planos de aproximadamente 12 minutos, percorrendo diversos espaços: passando pela rua da Cambaúba, entrando na casa da Cris Alves, indo para beira do rio, entrando pelo meu quintal, atravessando minha casa, entrando na casa da Alessandra, passando por seu quintal, retornando à beira do rio, assim por diante.

Durante essas gravações, notei que meus gatos olhavam para o artefato do estabilizador com estranheza, as crianças pequenas também acabavam olhando diretamente para a câmera. Com isso, surgiu a ideia de que esse observador (o ponto de vista das imagens) era alguém que navegava livremente pelo espaço. Esse aspecto não-corporal que o estabilizador dá às imagens suscitou a ideia de que o ponto de vista da câmera seria de um ser flutuante, como um fantasma ou uma espécie de encantado, entidade que morasse no Rio Vermelho há muitos séculos e está ali observando o cotidiano dos moradores. Esse aspecto de fluidez pelo espaço evocou a sensação de uma unidade temporal específica: a narrativa deveria se passar em um ou dois dias, e os planos seriam longos, dando ideia de continuidade das ações por meio dos encontros entre as vizinhas. Por exemplo: o filme começaria em minha casa, a câmera me acompanharia em minhas atividades cotidianas; encontraria com a Cris Alves na rua e a câmera passaria a acompanhá-la; depois ela encontraria com a Agnes na beira do rio que, depois iria para sua casa e assim por diante, criando um filme de um grande plano sequencial¹⁰⁹.

Decidi que o ponto de vista da narrativa seria de uma entidade que morasse no rio e, tendo em vista o nome da rua que o margeia, percebi um contraste e um possível conflito. A rua, que carrega oficialmente o nome de um bandeirante, com sua arquitetura colonial, representaria o universo e a mentalidade colonialista e coronelista que atravessa a identidade do município de Goiás. O rio, sendo o elemento da natureza que é constantemente explorado¹¹⁰ desde a chegada dos brancos no território indígena, seria uma personagem que reage aos tratamentos que recebe. Considerando as diferentes enchentes ocorridas de tempos em tempos, poderíamos criar uma leitura de que essa enchente seria a manifestação de sua fúria que, inclusive, na grande enchente de 1839, levou a antiga igreja da Lapa e seu sino de ouro. No local dessa antiga igreja, fixou-se a Cruz do Anhanguera, que também caiu na grande enchente de 31 de dezembro 2001.

¹⁰⁹ À época, achava que isso seria viável tecnicamente, pensei em criar falsos pontos de corte, mas ao tentar por em prática, constatamos o quanto é complexo e como ficaram forçados.

¹¹⁰ Inicialmente, houve a exploração aurífera, depois tornou-se uma pequena termelétrica e, na década de 40, foi um balneário. Atualmente, é uma das fontes de abastecimento de água da cidade.

Essas enchentes, sendo uma ação das forças das águas, poderiam ser lidas como elementos dramático e simbólico.

A partir desse olhar a respeito do rio, fiz uma breve pesquisa a respeito dessas enchentes e encontrei fotos, matérias de jornais, registros videográficos, além de recolher alguns depoimentos orais, principalmente dos vizinhos mais antigos da rua.

Figura 49: Imagens de jornais de janeiro de 2002



Fonte: Arquivo Frei Simão

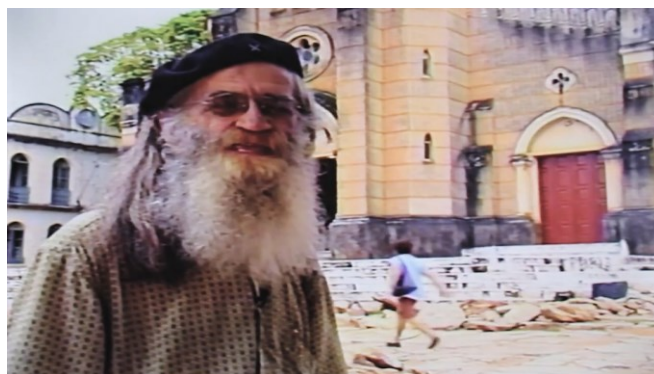
Nesse processo de pesquisa, tive acesso a um vídeo em que Frei Marcos, hoje já falecido, narra uma visão que ele teve durante a enchente:

Na hora que a enchente estava bem forte e violenta, houve um grande estrondo e olhando de lado eu vi muitos anjos subindo aos céus, daquele lugar, e prestei bem atenção, e todos tinham fisionomia indígenas, e olhando para baixo, a cruz do Anhangüera estava tombando (extraído de “Um rio que lava a alma” da TV Anhangüera de 2001).

Essa fala do Frei Marcos, em tom profético, trouxe à tona uma ideia de vingança vinda pelas forças das águas, como uma vingança simbólica, e isso deveria entrar no filme, pela via do próprio arquivo. Assim, o filme ganhou uma dimensão dramática a partir desse arquivo.¹¹¹

Figura 50: *Frame de Levada da Lapa* de João Dorneles, Frei Marcos fala sobre sua visão

¹¹¹ Na montagem do filme o arquivo ficou no final, mas no roteiro o arquivo estava no meio da narrativa.



Fonte: Youtube

Nesse mesmo vídeo, havia imagens da casa em que eu morava. O proprietário, Estevão Gomes de Sá, mestre Chuluca, mostrava o estado da casa e as marcas da água que tomaram quase toda a construção. Ao ver essas imagens e vivendo na casa naquele momento, senti um pouco de preocupação diante da possibilidade de a enchente acontecer novamente, me trazendo certa tensão ao pensar nos períodos mais chuvosos do ano, entre dezembro e março. Esse estado de tensão diante da ideia de uma nova grande enchente com certeza deveria entrar no filme.

Figura 51: *Frames de Levada da Lapa* de João Dorneles - Imagens de 2002



Fonte: Youtube

Outro acontecimento que despertou bastante comoção em torno do rio foi o tombamento de um caminhão que transportava sangue bovino nas margens do Rio Vermelho. Esse desastre aconteceu no dia 23 de fevereiro de 2018 e deixou as águas vermelhas de sangue. Ao passar, pela manhã, pelas margens do rio, era inacreditável o que eu estava vendo acontecer com o rio. Muitas pessoas paravam, olhavam, tiravam fotos, sem saber o que estava acontecendo. Algumas senhoras rezavam e acendiam velas, achando que era algo meio apocalíptico. Realmente foi uma situação bem estranha de se

ver e, depois que a notícia¹¹² se espalhou, esclarecendo que aquele sangue era oriundo do acidente de caminhão, a preocupação de um possível impacto ambiental ganhou lugar.

Figura 52: Imagens do Rio Vermelho com sangue bovino



Fonte: Fotos disponíveis na internet

No meu entendimento, esse estranho acontecimento também deveria, de algum modo, entrar na narrativa por meio do arquivo jornalístico, possivelmente como um elemento fantástico, e para tecer essa trama, pesquisei também se haveria filmes antigos sobre a ocupação da região. Encontrei três produções: o filme *Aruanã* (1938)¹¹³, de Líbero Luxardo, no qual o personagem de Bartolomeu Bueno aparece como um fantasma que mora em uma caverna e declara que está ali há quase três séculos como um bandeirante esquecido, que ele deu sua vida por aquele ouro, o qual está marcado por sangue, glória e maldição; o filme *Bandeirantes* (1940)¹¹⁴, dirigido por Humberto Mauro que trata a respeito dos primeiros bandeirantes; e *Os Carajás* (1947)¹¹⁵, que tem imagens da cidade de Goiás naquela época.

Toda essa dinâmica apresentada pelos filmes gerou inquietações a respeito do ponto de vista a ser escolhido: se do fantasma do Bartolomeu Bueno ou dessa entidade que vive no rio. Uma pesquisa fazia-se necessária a respeito de lendas e personagens

¹¹² A notícia pode ser acessada em: <<https://g1.globo.com/go/goias/transito/noticia/caminhao-com-sangue-de-gado-tomba-forma-mancha-e-espuma-no-rio-vermelho-na-cidade-de-goias.ghtml>>. Acesso em 10 out. 2022.

¹¹³ Sinopse: Drama de aventura com sequências documentais inspirado na lenda da Serra dos Martírios. Um aventureiro alemão comanda uma expedição pela região do Rio das Mortes, no Mato Grosso, em busca da lendária Serra dos Martírios, onde estariam as riquíssimas minas de ouro dos bandeirantes. Porém, ele terá que enfrentar índios hostis e um motim dos seus carregadores. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PwdQ-Ob-AkE>>. Acesso em 10 out. 2022.

¹¹⁴ *Os Bandeirantes* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j0I6ZcjmWqc>>. Acesso em 10 out. 2022.

¹¹⁵ O filme *Os Carajás* (1947) está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tRS6k7mT,hPs>>. Acesso em 10 out. 2022.

míticos que habitam as águas na região, mas infelizmente, não encontrei¹¹⁶ nada. O que a pesquisa trouxe à tona foi a história do Caboclo d'Água, conhecido por ser o defensor do rio São Francisco, que nasce em Minas Gerais e não tem relação com as terras goianas. Como a proposta era criar uma narrativa híbrida, algum conflito deveria permear ou atravessar o cotidiano daquelas mãos, tanto em um nível mais próximo da realidade, quanto em um nível extracotidiano ou fantástico, uma vez que o universo do fantástico, de personagens encantados, espirituais ou míticos, combinaria bem com a realidade local. A partir de uma escultura que estava no quintal da casa em que eu morava e da pesquisa sobre Bartolomeu Bueno (o pai), um conflito entre o Caboclo d'água e o Anhanguera desenhou-se.

Figura 53 Imagens da escultura que havia no quintal da casa de Chuluca

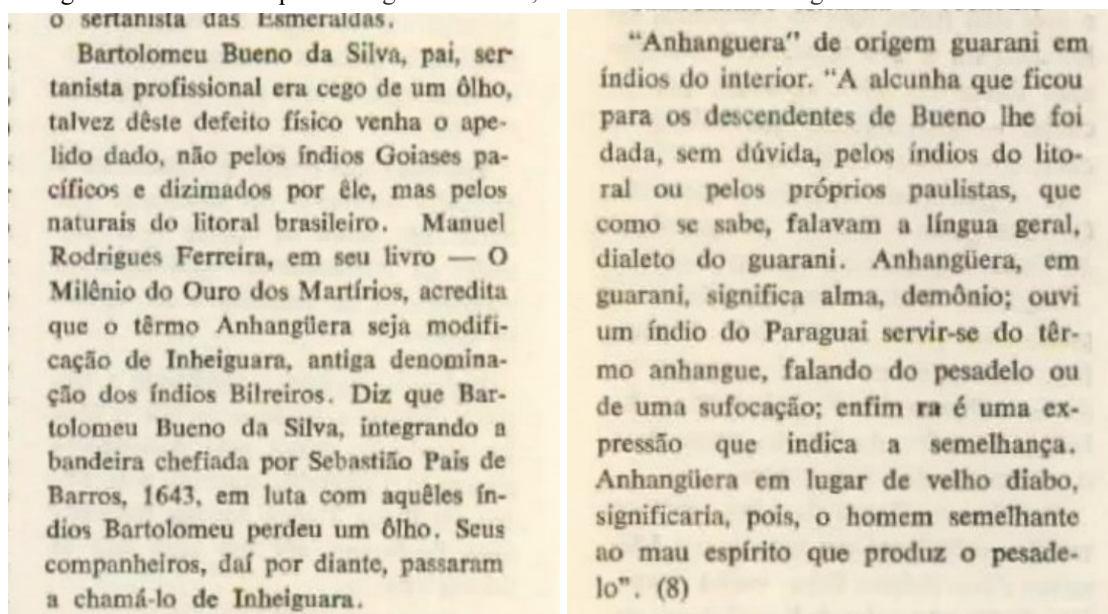


Fonte própria

A escultura, composta por um indígena em cima da cabeça de um homem branco, estava avariada e tinha os braços do indígena caídos, quebrados, mas ao remontá-la, foi possível ver que ele atacava o homem, que tem um dos olhos saltando para fora da cavidade ocular e seu rosto apresenta uma expressão de dor. É uma imagem muito forte. Na pesquisa sobre o Anhanguera, pude relacionar o homem branco da escultura ao Bartolomeu Bueno (pai), pois em um dos documentos encontrados, disponibilizado a seguir, menciona que Bartolomeu era cego de um olho, tendo perdido esse olho em um conflito com um indígena.

¹¹⁶ Naquele momento não havia me lembrado ou encontrado conexão com a lenda da Carioca, que é uma espécie de mito de origem da cidade de Goiás.

Figura 54: *Print* do arquivo: Origens de Goiás, 1989 de Profa. Maria Augusta de Santana Moraes.



Fonte: Site da Funai¹¹⁷

Esses últimos três séculos, principalmente em Goiás, são muito marcados pela presença e pela imagem construída como herói do Anhanguera. Há muitas ruas, avenidas e instituições que carrega esse nome, esse apelido indígena, que comumente é traduzido como Diabo Velho, porém há essa outra leitura de que seria aquele que causa pesadelos, por sua imagem perturbadora. Indagava-me sobre como um gesto do passado: ter o olho ferido em um conflito, criou uma imagem que nos assombra até hoje, e reflito se seria possível um gesto no presente, romper com essa imagem do passado e ecoada até hoje. Nesses questionamentos, surge a “imagem criante”¹¹⁸ do filme: uma flecha sendo lançada pelo Caboclo, no tempo presente, atravessa os tempos atingindo o olho do Anhanguera. No entanto, na cena não há flecha e não vemos o olho sendo furado, apenas o gesto, não se trata de uma imagem literal. Essa ação estaria associada ao *oriki*¹¹⁹: “Exu matou o pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje”. Compreendemos que tal gesto de Exu reinventa o passado e nos ensina que as coisas podem ser reinauguradas a qualquer

¹¹⁷ Disponível em: <<http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto13/FO-CX-13-713-1989.PDF>>. Acesso em 10 out. 2022.

¹¹⁸ Em referência ao termo empregado por Bachelard (1988), em *A poética do devaneio*, para abordar sobre o processo de criação.

¹¹⁹ *Oriki* é uma palavra da língua yorubá e seria uma espécie de louvor, significa o enaltecimento de algo importante, também é conhecido como gênero literário yorubá, pois através de sua prática podemos evidenciar qualidades, características e feitos de determinada pessoa, ou seja, contar sua história. Disponível em: <<https://educayoruba.com/a-diferenca-entre-adura-orin-e-oriki-aula-de-yoruba/>>. Acesso em 17 dez 2022.

momento. Como esse gesto, empreende uma força anti-colonial, a dimensão lógica e as noções de tempo e espaço são outras, nesse sentido o tempo torna-se espiralar. Conforme Leda Maria Martins (2021), em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, a imagem espiralar ilustraria essa percepção, concepção e experiências em que

o tempo pode ser ontologicamente experimento como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (MARTINS, 2021, p.15-16).

Outro elemento das vivências naquela rua que contribuiu para a construção da narrativa foram os sons que ouvia no ambiente, como de explosões de bombas¹²⁰, que eu escutava quase todas as noites e, às vezes, até pela madrugada. Em alguns momentos em que estava dormindo e acordava com esses sons, indagava-me se não era algo vindo dos meus sonhos, e até se não seria ecos do passado, do garimpo ou mesmo de armas¹²¹. Na narrativa, sons das bombas me acordam de meus sonhos noturno, me causando tensão, medo e inquietação. Questionei os vizinhos sobre quem seria a pessoa que explodia as supostas bombas e poucos souberam responder, mas afirmaram também escutar. Um dos vizinhos havia dito que era um senhor (um dos moradores mais antigos da rua) que explodia esses artefatos com a motivação de espantar alguns bichos que queriam atacar suas galinhas, criadas à beira do rio. Achei estranho, mas parecia plausível.

Esse som das bombas associa-se ao personagem ficcional apelidado de Bueninho, um antagonista, representando o pensamento coronelista muito presente ainda em Goiás nos dias atuais. A partir dessas cenas, dos cotidianos das vizinhas da Cambaúba e das histórias pregressas desse território, o roteiro começa a ser construído.

Juntamente com o conflito da ordem do fabuloso, havia a ideia de levar para o filme pequenos conflitos cotidianos e domésticos que pudessem ser vivenciados pelas mães e vizinhas na Cambaúba. Cogitei a possibilidade de filmar as dificuldades vivenciadas por essas mulheres, porém, o que se apresentou nesse processo foi evidenciar suas potencialidades em seus trabalhos e em suas atividades desenvolvidas em casa, como participar de uma reunião online, regar as plantas, preparar um lanche para os filhos,

¹²⁰ Os sons eram semelhantes às explosões das bombas conhecidas como garrafão.

¹²¹ Em um dia que limpava meu quintal, em uma parte mais próximo às margens do Rio Vermelho, encontrei restos de cartuchos de munições usadas em antiga espingarda,

estudar, costurar, colher frutas, etc. No processo, ponderei que, se filmasse os conflitos vivenciados por elas, poderia expor questões íntimas e muito pessoais, podendo, inclusive, interferir em suas vidas, em suas relações e em suas imagens. Assim, por questões éticas, decidi não revelar os conflitos pessoais e interpessoais das personagens do filme, inclusive os meus. Compreendo também que essas imagens fragmentadas dessas pessoas deveriam ser imagens da ordem do cuidar e, nesse sentido, deveria também cuidar da imagem delas.

Outro aspecto que deveria atravessar a narrativa é a espiritualidade e a religiosidade, muito fortes em Goiás. Além da grande força que as igrejas evangélicas e católicas têm na cidade, há uma presença muito latente dos terreiros de candomblé, umbanda e centros espíritas (de diferentes linhas). Eventualmente acontecem também rituais com o uso ayahuasca, bem como rituais realizados entre mulheres, os quais inspiraram a criação de uma cena em que as diferentes realidades são borradas, sendo o instante em que o aspecto fantástico emerge trazendo também a ancestralidade desse território que carrega um nome indígena.

Figura 55: Registro de um ritual acontecido em agosto de 2020



Fonte própria.

Uma situação que aconteceu comigo e entendi pertinente de colocar no roteiro foi quando, certa vez, o carteiro, ao me entregar uma encomenda, corrigiu meu endereço. O remetente havia indicado o nome da rua como Cambaúba e, como expliquei anteriormente, o nome oficial é Bartolomeu Bueno. O carteiro me disse que, para continuar recebendo minhas encomendas, seria necessário colocar o endereço correto. Essa situação chamou minha atenção a começar pela própria visualidade do carteiro, que usa o uniforme dos Correios, nas cores amarela e azul, as quais fazem referência à bandeira do Brasil. O carteiro poderia ser lido como o mensageiro, nessa situação, pois ele ainda carrega a mensagem da oficialidade: o de corrigir o nome do local, o nome da

rua. Nesse sentido simbólico, há uma espécie de apagamento da cultura local pelos órgãos oficiais, uma vez que, conforme pesquisa historiográfica, o nome Cambaúba já era utilizado para designar esse local anteriormente à chegada dos bandeirantes. Ao mesmo tempo, o carteiro entrega a encomenda por saber do uso popular daquele endereço, a memória está viva. Assim decidi que essa cena, por sintetizar muitas questões, deveria entrar no filme, sendo uma das primeiras.

Até o começo de 2021, não tinha um roteiro bem estruturado, apenas umas ideias de cenas, mas a articulação entre elas ainda era bem frágil, o que parecia unir as peças era a história da rua e do Rio Vermelho. Em alguns momentos conversava com algumas das vizinhas sobre as cenas, sobre como isso poderia se tornar um filme, e essas conversas ajudaram nesse processo. Conversei diversas vezes com o Geovane Lorenzetti¹²² sobre o filme, sobre como a narrativa estava sendo construída e, nesse processo de diálogo, Geovane colocou-se à disposição de participar do filme tanto como personagem, quanto como membro da equipe.

Ao mesmo tempo que realizava esse trabalho criativo e construção do pré-roteiro, acompanhava o processo de reestruturação do roteiro do curta “Bola da Vez”¹²³, de Elder Patrick. Na época em que ele escreveu o roteiro, em 2017, foi inspirado em alguns vizinhos meus do setor Vilas Lyons e naquele território, Elder percebeu, por um lado, a impossibilidade de realizar o filme com a primeira versão do roteiro, e, por outro, que poderia levar o filme para realidade dos meus vizinhos e amigos da rua da Cambaúba. Ele, então, elaborou uma nova versão em 2020 e nos programamos para produzir o curta em março de 2021, porém, à época houve um aumento nos números de casos de Covid-19 e as medidas de isolamento foram necessárias. Adiamos as gravações do curta para o final de agosto e, entre maio e julho de 2021, consegui realizar mais algumas gravações com celular, feitas no intuito de preparar as crianças para as gravações. Elder, em alguns momentos, via parte dessas gravações, o que contribuiu no novo tratamento do roteiro e, nesta segunda versão de *Bola da vez*, a tensão dramática seria a cheia do rio, gerando um suspense em torno do sumiço de um garoto que veria sua bola cair no rio cheio. Porém, na terceira versão, tendo em vista que o momento de gravação seria o momento de seca, o rio estaria baixo e não geraria a tensão desejada. Elder, então, percebeu que Catarina,

¹²² Ex-companheiro da Cris Alves e naquele momento era aluno do curso de Cinema e Audiovisual do IFG.

¹²³ O curta “Bola da Vez” foi um projeto aprovado pelo Edital do Fundo de Arte e Cultura de Goiás de 2017, na categoria de diretores iniciantes. O projeto foi aprovado em 2018, e o recurso saiu no final do ano de 2019. Em 2020, veio a pandemia, as gravações foram realizadas em agosto de 2021, seguindo os protocolos sanitários.

uma garotinha de quatro anos, filha da Cris Alves, ficava excluída das brincadeiras dos meninos Bento, Oscar e Miguel, que tinham entre 7 e 9 anos. A tensão dramática se daria a partir de um breve sumiço da Catarina que, vendo-se excluída da brincadeira dos meninos, se aventura em um passeio pelas redondezas, na região do Alto Santana, brincando com o ambiente: muros, gatos, cachorros, galinha, etc. Os garotos percebem o sumiço de Catarina e empreendem uma busca pelas ruas da região e, sem sucesso, decidem ir para casa contar sobre o sumiço à mãe. Quando chegam em casa, são surpreendidos por Catarina que abre a porta e debocha do irmão mais velho e seus amigos. Esse desfecho da narrativa surgiu alguns dias antes da gravação do curta.

Percebi que poderia aproveitar o movimento de gravação do curta, o qual teria quase as mesmas locações e personagens, e realizar o “Cambaúba” antes ou depois do “Bola da Vez”. Pensei que poderia convidar Yolanda Margarida, egressa do curso de Cinema, para ficar uns dias a mais fazendo a direção de fotografia dos dois filmes. Conversei com ela, que aceitou e, diante dessa possibilidade, teria que fazer o filme em cinco diárias. Sob essa condição de realização, escrevi a primeira versão do roteiro.

4.2 - Do roteiro ao primeiro corte (primeira versão) de *Cambaúba* e realização de *Bola da vez*

A primeira versão do roteiro¹²⁴ de *Cambaúba* tinha a seguinte *storyline*: “Caboclo d’Água e Bartolomeu Bueno assombram e causam tensões na rua da Cambaúba (uma das ruas mais antigas de Goiás) e, em meio a isso, os moradores percebem como eventos passados podem afetar o futuro”. Nessa primeira versão, o roteiro ficou com dez páginas e 32 cenas, escrito no formato *master scenes*¹²⁵, tinha a previsão de duração de 70 minutos. O tradicional roteiro de ficção é composto pela descrição da ação dos personagens e seus diálogos, já o roteiro que criamos, guiado pelas experiências relatadas pelos cineastas entrevistados, não há o desenvolvimento de diálogos completos, mas algumas sugestões e as ações também são descritas de modo mais abreviado. Havia uma projeção de como as cenas funcionariam dentro daquela estrutura de uma pequena equipe, pois quando se têm muitos elementos no roteiro, possivelmente haverá mais detalhamento

¹²⁴ Disponível no Apêndice B.

¹²⁵ O padrão utilizado na escrita de roteiro é composto por formatação específica de fonte, espaçamento, entre outros, e tem, como principais elementos, Cabeçalho de Cena, Ação, Diálogos e Transições. A indústria cinematográfica afirma que cada página de roteiro neste formato equivaleria a um minuto de duração.

técnico e mais demandas. A escrita desse pequeno roteiro ocorreu entre julho e agosto de 2021 e a narrativa se passaria em dois dias, gravada em planos que durariam em média de dois a três minutos. Pensei na possibilidade de gravarmos entre cinco e seis por dia, algo muito difícil e que não dava margens para erros ou muitas repetições. Não havia também decupagem que possibilitasse pontos de cortes, com diferentes enquadramentos. Com o intuito de testar como ficaria, fizemos um ensaio gravado¹²⁶ com o celular, fiz a montagem e compartilhei com as pessoas envolvidas para que todos tivessem noção de como seria o filme. Foram cinco dias de gravações dos ensaios, realizados na segunda semana de agosto, com a seguinte equipe: Geovane Lorenzetti (assistente de direção e ator), Yolanda Margarida (câmera), Gustavo Soyer (captação de som direto), Laura Freitas (produção) e eu (direção e atuação). Essa primeira versão do filme foi feita com recursos próprios, distribuídos entre o pagamento de um valor simbólico para a equipe e custos de alimentação e transporte que somaram aproximadamente R\$ 4.000,00 (quatro mil reais)¹²⁷. As gravações foram feitas de 17 a 21 de agosto, como longas diárias que chegaram a ultrapassar doze horas. Foi muito exaustivo para todos, principalmente para mim que vinha gravando os ensaios, trabalhando com o roteiro, pré-produção, entre outros. Praticamente todas as cenas foram gravadas com *gimbal*¹²⁸, o que gerou alguns problemas técnicos, como movimentos mecânicos e ausência de um foquista que pudesse ajustar o foco durante a operação da câmera. O filme teve muitos planos bons e bonitos, mas também alguns planos não adequados, principalmente por questões de atuação, uma vez que não tínhamos tempo para fazer muitos *takes* ou fragmentá-los, então, o *take* deveria sair todo bom, qualquer erro já o inviabilizaria por ser um plano sequência. Na sequência dessas gravações, entramos no *set* do curta *Bola da vez*, rodado entre 22 e 29 de agosto, o que foi bem cansativo, principalmente para Yolanda, Gustavo, Giovane e para mim.

¹²⁶ O ensaio gravado com celular está disponível no link: <<https://drive.google.com/file/d/1sEL9oIskZp7P1VaQfJ1pdNYFENhd6nzQ/view?usp=sharing>>.

¹²⁷ Mesmo sendo um filme realizado sem financiamento, não achava justo as pessoas trabalharem totalmente de graça, isso vai contra meus princípios, pois mesmo sendo um projeto coletivo, a autoria do trabalho, a direção do filme teria meu nome e, nesse sentido, essas pessoas estariam prestando um serviço.

¹²⁸ A escolha do *gimbal* (estabilizador) ocorreu a partir das gravações feitas inicialmente pelo celular e pela facilidade de termos apenas um *setup* de equipamento, ou seja, não precisaríamos trocar a câmera para um tripé ou para um *shoulder*.

Figura 56: Registros da primeira etapa de Cambaúba, Ago./ 2021



Fonte própria

Na época das gravações, havia um edital da *Lei Aldir Blanc* aberto para a finalização de longas-metragens, o qual previa cotas para cidades do interior. Mesmo com todas as demandas de produção de *Cambaúba* e da exaustão física, mental e emocional, entre agosto e início de setembro, providenciei a montagem do primeiro corte e escrevi um projeto de finalização para concorrer ao edital, uma vez que havia a possibilidade de conseguir o financiamento, o que seria muito importante para os processos a partir dali. O primeiro *set* de “Cambaúba”, por exemplo, foi feito nos moldes do “cinema de guerrilha”¹²⁹, com recursos próprios e, apesar disso, todos estavam envolvidos e acreditando muito na proposta do filme. Na sequência, entramos na gravação do curta *Bola da vez*, que havia um baixo orçamento, mas que tinha um pouco mais de estrutura e a equipe era um pouco maior, sendo composta por: Yolanda Margarida (direção de fotografia), Léo Rocha (foquista e primeiro assistente de fotografia), Felipe Mariano (segundo assistente de fotografia), Victor Hugo (direção de arte), Mariane Beline (assistente de arte), Silvana Beline (produção), Gustavo Soyer (captação de som), Giovane Lorenzetti (assistente de captação de som), eu (assistente de direção e produtora de elenco) e Elder (direção, roteiro e produção).

Ainda sobre o curta, o roteiro também fora desenvolvido com mais tempo, o que possibilitou ao Elder fazer a decupagem dos planos, deixando o filme com o aspecto mais ficcional. Inicialmente acreditava-se que o curta seria mais próximo do filme híbrido, tendo mais diálogo com o documentário ou com a imagem indicial, mas ficou mais circunscrito na narrativa e na forma de realização da ficção. Talvez a cena que mais se aproxima de uma etnografia do sensível seja o registro em que as crianças brincam à

¹²⁹ “Cinema de Guerrilha” é uma expressão utilizada para designar filmes de baixo ou nenhum orçamento, muito comum em países onde não há apoio suficiente ao cinema. Utiliza táticas de guerrilha para produzir filmes de boa qualidade evitando a burocracia, as hierarquias autocráticas e os formalismos do cinema *mainstream*.

beira do rio. Vale ressaltar que as crianças gostaram de realizar o filme apesar de acharem cansativo em alguns momentos: as diárias seguiam o horário padrão e, na época, estava bastante calor, então, o *set* iniciava bem cedo, fazíamos o horário do almoço e um intervalo e, geralmente, a diária acabava quando a luz do sol acabava, por volta das 18 horas.

Com as diferenças bem visíveis entre os dois *sets*, foi possível observar algumas questões, dentre elas:

- o modo de produção de *Bola da vez* era mais próximo do cinema profissional, uma vez que boa parte da equipe já tinha experiências com *sets* de filmagens profissionais. Isso implica em cada profissional executar apenas a sua função designada e, mesmo sendo uma produção de baixo orçamento, os valores pagos eram próximos do valor do mercado; além disso, havia também uma ordem do dia, com o detalhamento das atividades a serem executadas, bem como o cumprimento do horário da diária que não deveria ultrapassar 12 horas (incluindo montagem e desmontagem do *set*);

- um roteiro mais fechado e estruturado, com decupagem de planos das cenas a serem gravadas;

- a equipe de fotografia contava com dois assistentes e equipamentos de boa qualidade (lentes acessórios que garantiam um bom monitoramento das imagens);

- a presença de uma equipe de arte, garantindo boa construção do espaço cênico e dos figurinos dos personagens, bem como a continuidade dos figurinos e objetos de cena;

- maior tempo para a gravação das cenas, com duas a três cenas gravadas por dia, o que garantia maior possibilidade de repetições e variações de planos e dava mais tranquilidade para a realização das cenas (foram realizadas oito diárias para gravar 28 cenas);

- boa parte da equipe era de pessoas de fora da cidade, que ficaram imersas no processo de realização, estando suspensas de suas atividades cotidianas. Enquanto na feitura do *Cambaúba*, era preciso adequar a produção conforme a disponibilidade das pessoas em suas rotinas diárias.

Por esses fatores, a qualidade técnica do curta *Bola da Vez* é melhor que a primeira versão de *Cambaúba* e, diante dessa constatação, refleti se essas melhores condições de produção, que implicavam em um maior rigor de linguagem, de controle e de técnica implicaria em o curta ser considerado como ficção. Lembrei-me do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016) de Eliane Caffé, produzido com um recurso razoável para

nossa realidade¹³⁰, contando com uma equipe mais volumosa e com a participação de atores profissionais, e considerado como um filme híbrido. Poderia um filme híbrido ter um roteiro bem desenvolvido e ser feito com mais controle e mais estrutura? A meu ver seria possível sim, mesmo tendo estética e modo de produção próximos ao cinema industrial¹³¹, ainda assim o filme seria híbrido, por contar, em sua narrativa, com o espaço-tempo do mundo empírico, além da presença de atores-personagens que performam situações que lhe são próprias ou próximas a sua realidade. No caso de *Bola da vez*, vemos os atores-personagens mirins performando atividades próximas a suas ações cotidianas, como brincar na beira do rio, jogar bola no campinho, andar de bicicleta ou mesmo aprender música com o pai, ou criar objetos com o barro junto com sua mãe. A partir da observação do cotidiano desses atores-personagens, Elder criou situações próximas às suas ações cotidianas, juntamente com situações ficcionais, como pode ser observado na cena em que Catarina segue os meninos e depois os meninos saem em busca dela, que sumiu. Enquanto observadora-participante, acompanhei os processos de atualizações do roteiro, da pré-produção, produção, pós-produção e distribuição do curta em alguns festivais, podendo acompanhar também a recepção do público à obra, que compreende a obra como ficção, mas que enxerga as nuances documentais que o filme carrega ao colocar os personagens interagindo com as ruas da cidade. Pude também fazer o registro fotográfico e videográfico desse processo de realização, gerando um *making of*¹³² do projeto.

Inicialmente, em minha pesquisa, acreditava que o filme híbrido deveria ter um roteiro menos fechado ou contando com cenas mais abertas para a intervenção dos acontecimentos reais. Em sua entrevista, Adirley Queirós esclarece que não utiliza ordem do dia e que seus roteiros são mais abertos, e considera como filme híbrido os filmes que se revelam híbrido no momento da edição e não no momento da criação do roteiro. Para

¹³⁰ Conforme a diretora em uma entrevista seu orçamento foi de aproximadamente R\$1 milhão, informação disponível em: <<https://obore.com/noticia/cineasta-compartilha-processo-criativo-do-filme-era-o-hotel-cambridge>>. Acesso em 15 dez 2022. Já no site da Ancine o valor aprovado é de um pouco mais R\$ 3 milhões: <<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/deliberacoes-decisoes-ancine/despacho-decis-rio-da-superintendencia-de-fomento-n-25-de-13>>. Provavelmente nem todo recurso aprovado foi recebido. Outro filme mais recente, com um orçamento mais razoável é o *Mato Seco em Chamas* (2022) de Adirley Queirós e Joana Oliveira, que teve um orçamento aprovado de R\$ 2 milhões, no entanto, não podemos afirmar se o filme recebeu todo valor aprovado. Informação disponível no relatório da Ancine: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/relatorio-de-gestao-fsa-2016.pdf>>. Acesso em 15 dez 2022.

¹³¹ Um exemplo um pouco mais distante da nossa realidade, é o filme *Nomadland* (2020) da diretora chinesa Chloé Zhao, que venceu o Oscar de melhor filme, melhor direção e melhor atriz. O filme teve um orçamento de cinco milhões de dólares.

¹³² O *making of* do filme está disponível no Youtube, no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=no3HOkKpy4o>>.

ele, o roteiro é algo que está muito dentro da lógica do cinema industrial. Discordo em parte desse ponto de vista, pois acredito que há várias formas de elaborar um roteiro, um roteiro pode também subverter as convenções narrativas estabelecidas nos manuais de escrita de roteiro. Adirley parte de um argumento, e a partir disso e de conversas com os atores e atrizes, cria as cenas. De modo semelhante, Affonso Uchôa, elabora algo próximo a uma escaleta em seu processo de realização de *A vizinhança do Tigre*. As cenas desses filmes híbridos de baixo orçamento possuem um alargamento temporal trazidas pelas imagens documentais. Já nos filmes híbridos, que possuem um orçamento maior, é possível notar que eles tendem mais para ficção. Como minhas experiências anteriores são do cinema documentário e experimental, percebi essa influência conduzindo para criações de cenas mais próximas do documentário. O que podemos notar é que a produção da ficção, nesse sentido, coloca-se, assim como quem a produz, em um outro “patamar” técnico e de modo de produção, a ficção de fato ocupa um lugar de privilégio.

4.3 - Refazendo Cambaúba com um pouco mais de recurso (segunda versão) e sua finalização

O projeto para a finalização de *Cambaúba* foi aprovado no edital da Lei Aldir Blanc, recebendo nota máxima e nos contemplando com o valor de R \$100.000,00 (cem mil reais). Enviamos o projeto em setembro de 2021 e, em novembro, saiu o resultado. Ficamos muito contentes, pois poderíamos desenvolver melhor o filme, que ainda precisava da gravação de algumas cenas pendentes, porém, havia uma insatisfação minha com a narrativa como um todo. O embate entre o Caboclo d'Água e Bartolomeu Bueno não estava conectado com o cotidiano das personagens, colocando-se apenas como um conflito entre os homens. Diante dessa inquietação, indagações emergiram na busca por um caminho: como o universo das mulheres que moram na Cambaúba poderia se conectar a esse conflito? Era possível transformar o Caboclo d'Água em uma Cabocla, tendo em vista que o elemento água, em muitas culturas, está associado ao feminino, às mães da água, como Oxum e Yemanjá, que representam as forças das águas do rio, das cachoeiras e das águas salgadas dos oceanos? Uma atualização do roteiro parecia plausível e, nesse processo de repensar o roteiro, entre dezembro de 2021 e janeiro de 2022, surgiu a ideia de trazer, para o filme, a lenda da Carioca¹³³, mais especificamente a personagem Cari,

¹³³ A lenda da Carioca, está no Anexo 1 desta pesquisa.

indígena que, por um feitiço, torna-se água junto aos pés dos três morros, que eram homens enfeitiçados. Conforme conta a lenda, as lágrimas de Cari, que deram origem às águas da fonte da Carioca, são por conta do feitiço que lhe amaldiçoou, condenando-a a chorar pelos séculos à fora. De acordo com relatos dos moradores da cidade, quem bebe da água da Carioca permanece em Goiás ou, se sai, retorna.

Essa imagem de uma mulher aprisionada, destinada a chorar por séculos, reflete muito a lógica da visão patriarcalista e colonialista sobre o corpo feminino e a narrativa fílmica talvez pudesse, de algum modo, provocar o rompimento e a quebra dessa maldição, mesmo que seja naquele pequeno universo recortado pelo filme. A partir disso, qual ação ou acontecimento poderia libertar essa mulher da maldição? Pensei que a cena que fazíamos um ritual poderia desencadear nessa libertação de Cari, levando em consideração que substituiríamos o Caboclo d'Água pela personagem Cari, seria necessário que a atriz fosse indígena. Na época em que escrevia o roteiro, Mirna Kambeba Omágua Anaquiri que atuou como professora substituta no IFG, em 2021. Conversei com Mirna sobre o filme e sobre a possibilidade de ela participar atuando. A conversa com Mirna foi muito importante e enriquecedora para o desenvolvimento do roteiro, uma vez que, questões foram postas a partir de seu olhar: “quem somos nós para libertar um espírito do rio?”. Seria muito pretensioso, a partir desse ponto de vista, acreditar que aquele pequeno grupo de mulheres pudesse fazer isso. Nesse sentido, Cari deveria, ela mesma, libertar-se da maldição, não precisando de alguém salvando-a. A própria personagem recusa-se¹³⁴ a sustentar essa condição de mulher aprisionada que está ali chorando por séculos.

Quais forças (simbólicas, políticas e espirituais) esse pequeno grupo de mulheres poderia gerar então? A partir dessa reflexão veio a cena: as mulheres saem do ritual, juntamente com personagens encantados, como caboclos e entidades, vão para a rua e cercam Bueninho (a alegoria colonialista), acompanhadas por seres encantados e por Oxum, que o distrai com seu espelho, enquanto Caboclo lança uma flecha que atravessa os tempos, atingindo Bueninho, de acordo com a primeira versão do roteiro. Essa cena seria o ápice e, ao mesmo tempo, o fechamento do filme. Faltava, portanto, articular a presença da personagem Cari.

Como, no filme, os personagens interpretam a si mesmos, com Mirna Anaquiri não seria diferente e ela seria um personagem duplo, Cari e Mirna ao mesmo

¹³⁴ Durante o processo de realização do filme, gravamos uma narração do personagem Cari, que entraria no início da narrativa, porém essa voz off não entrou na montagem final do filme..

tempo. Criei cenas em que essa dupla personagem ficaria ambígua: a primeira cena seria um sonho que tenho, em que vejo Mirna saindo das águas do Rio Vermelho, pegando suas coisas e seguindo por uma trilha; eu a sigo e encontro, nesse caminho, um arco e uma flecha e vou atrás dela, até que ela olha para trás e me vê.¹³⁵ Na segunda cena, Cari assombra Bueninho na ponte da Cambaúba, deixando-o atordoado. Na cena do ritual, Mirna, em determinado momento, estaria incorporada por Cari, quem falaria comigo sobre o arco e a flecha que eu havia pegado no sonho. A partir dessas novas ideias, trocas e conversas, surgiu a nova versão do roteiro.¹³⁶

Na época em que trabalhava nessa nova versão, Agnaldo Basílio (Agô) realizava um serviço de jardinagem no meu quintal. Agnaldo era aluno de Cinema do IFG, depois foi estudar História na Universidade Estadual de Goiás (UEG), no campus da cidade. Oriundo de São Paulo e sambista, ele levava uma caixa de som e trabalhava escutando samba. Observando isso, surge a ideia de ele também participar do filme e compor um samba, que entraria junto com a cena do ritual. Agnaldo também atuaria, dando vida a um personagem que representasse, de algum modo, a entidade Seu Zé Pilintra. Agnaldo aceitou a proposta e pudemos conversar sobre como seria a música¹³⁷, explicar o roteiro e compartilhar as referências e a lenda da Carioca.

Em 29 de janeiro, realizamos uma reunião online com grande parte da equipe e elenco, quando o roteiro foi apresentado, bem como a forma como filmaríamos, ao longo de fevereiro e março. Com o espaço aberto para contribuições e sugestões. Mirna propôs que, antes de iniciarmos as gravações, fizéssemos um pequeno ritual, pedindo licença aos que vieram antes, pedindo licença às águas e a essa terra, oferecendo também oferendas. Combinamos que o faríamos antes de iniciar o filme, mas o ideal era que todos participassem, o que entrava em conflito com o contexto da pandemia por promover uma pequena aglomeração. Assim, deixamos em aberto para que cada um fizesse um gesto, antes de realizar as gravações, que reverenciasse os povos que aqui viveram e pedisse licença mesmo que individualmente, pois havia uma diversidade de crenças dos envolvidos no filme (posteriormente realizamos esse momento de modo coletivo, que discutiremos mais adiante).

¹³⁵ Essa cena do sonho é fragmentada, a primeira parte aparece no começo, é interrompido ao som da explosão, e se completa, depois quando cochilo no escritório.

¹³⁶ Apêndice B.

¹³⁷ A letra da música encontra-se no Apêndice C desta pesquisa.

No dia 31 de janeiro, tivemos uma reunião com Norberto Ferreira, professor de zumba e dança no Afoxé Pilão de Prata¹³⁸, com o intuito de que ele construísse uma coreografia para a cena do ritual. Norberto sugeriu que convidasse o João Victor Santana, ex-aluno do IFG e estudante de dança na Universidade Federal de Goiás (UFG), pois ele poderia ajudar na construção dessa dança. Assim, decidimos criar um grupo específico para essa cena da dança, a fim de começarmos a elaborar a coreografia. A cena estava prevista para acontecer na ponte da Cambaúba, porém, ela tem irregularidades no piso, o que dificultaria iluminar o local. Depois dessa reunião, trabalhei mais o roteiro, lapidando-o.

No dia primeiro de fevereiro, Márcia Costa entrou para a equipe como fotógrafa *still*. Laura Freitas (produtora e aluna do curso de Cinema) e eu fizemos um orçamento geral para as gravações. E à noite tivemos outra reunião, dessa vez para elaborar o cronograma das gravações. Gabriel Tavares e Maria Carolina Gonçalves (alunos do curso de Cinema) entraram para a equipe para fazer a captação de som direto e para fazer assistência de produção, respectivamente. Uma das dificuldades da equipe foi conseguir nos reunir, uma vez que as pessoas não suspenderiam suas atividades cotidianas por causa da produção do filme.

Figura 57: Elaborando o cronograma de filmagem



Fonte própria.

Fechamos o cronograma, mas não conseguimos definir o momento em que faríamos o ritual de abertura do filme. Apesar de compreender a importância desse momento, nem todos comungavam desse olhar, uma vez que há pessoas mais céticas na equipe. Para além disso, havia o momento pandêmico, com aglomerações proibidas. Cogitei fazer um ritual reduzido, porém, algumas pessoas ficariam excluídas. Como

¹³⁸ Trata-se de um grupo semirreligioso que desfila pela cidade de Goiás geralmente no carnaval, saindo da região do Alto Santana e descendo até o centro histórico, sob a coordenação de Paulo Sérgio Ferreira.

promover o ritual em um momento de pandemia? Como conciliar crenças diferentes em torno de um ritual? *Cambaíba* trata-se de um filme que coloca em diálogo cultos e crenças. Como produzi-lo de modo honesto e respeitoso com o rio, a história, os ancestrais, as pessoas a quem estamos filmando e as pessoas que filmam? Como agenciar essas diferenças? Lembrei-me do livro *A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen* (1948) de Eugen Herrigel, recém citado em uma palestra que havia assistido muito recentemente. No livro, o autor fala sobre o saber afinado ao saber dos fluxos. Se quisesse encontrar o caminho para conciliar subjetividades tão diversas quanto à espiritualidade, deveria seguir o fluxo. A forma ritualizar e pedir licença se apresentaria nesse fluxo.

Iniciamos as gravações no dia 03 de fevereiro com a cena do prólogo, que é apenas um movimento de câmera sobre a pintura que há na sala de entrada, na casa em que Bartolomeu Bueno morou. Essa pintura representa a chegada dos brancos ao Brasil. Quando se passa pela rua e a janela da casa está aberta, é possível ver um pouco da pintura e a contradição de haver, nessa mesma sala de visitas, alguns objetos indígenas emoldurados na parede, como a borduna (uma arma de madeira) e um cocar. Sempre que eu via aquele cenário, ainda que à distância e aos pedaços, pensava no fato de ali ser a antiga casa do Bartolomeu e aqueles objetos indígenas postos como suposto troféu. Quando conversei com o proprietário da casa para viabilizar a filmagem no local, pude ver a pintura completa, e surgiu a ideia de filmá-la da esquerda para a direita, no sentido contrário à forma que lemos habitualmente uma pintura, da direita para a esquerda. A primeira imagem da esquerda é uma onça pintada; ao centro, vemos indígenas em várias atividades e, no canto direito, vemos os colonizadores chegando a cavalo e alguns indígenas à frente segurando uma arara e realizando uma espécie de troca. Essa imagem poderia funcionar como prólogo, contextualizando e problematizando a representação do processo de colonização, juntamente com um texto ou uma *voz over* que revelasse o ponto de vista da história: a personagem fantasmática Cari, a mulher indígena aprisionada no largo da Carioca. É importante pontuar que o filme surgiu a partir deste ponto de vista: de uma entidade, um espírito que vive no Rio Vermelho há séculos e que vivencia e sofre com a ocupação dos brancos em seu território. Meu desejo era fazer um *traveling*¹³⁹, mas não tínhamos esse recurso. Com um *slider*¹⁴⁰ do Núcleo de Produção Digital (NPD-Goiás), gravamos trecho a trecho da pintura para unirmos cada trecho na pós-produção.

¹³⁹ Movimento de câmera que se desloca no espaço.

¹⁴⁰ Equipamento utilizado para criar um pequeno movimento de câmera na horizontal.

Figura 58: Registros da primeira diária da segunda fase de gravações de Cambaúba



Fonte própria: Still: Márcia Costa

No outro dia, gravamos a segunda diária com Kiaia e Odara. Esperávamos fazer o filme ao longo de um mês, porém, extrapolamos um pouco porque, para encaixar a rotina das pessoas que trabalham, estudam e precisam levar e buscar filho(a) na escola, trabalhamos em meio período, conseguindo fazer uma ou duas cenas por dia. Relembrando a entrevista de Affonso Uchoa, esse modo de realização é mais perto da vida, não suspendendo todas as atividades cotidianas das pessoas envolvidas, principalmente os personagens, situação impossível para o cinema industrial, uma vez que, nesse modelo, os equipamentos são locados, os profissionais trabalham recebendo diária ou por semana, ficando por conta do filme durante aquele período, que pode variar de 40 a 60 diárias. Para se realizar o filme mais próximo de uma comunidade, é preciso ter os equipamentos para produzir, pois se tivéssemos que alugá-los por todo esse tempo, seria bastante oneroso.

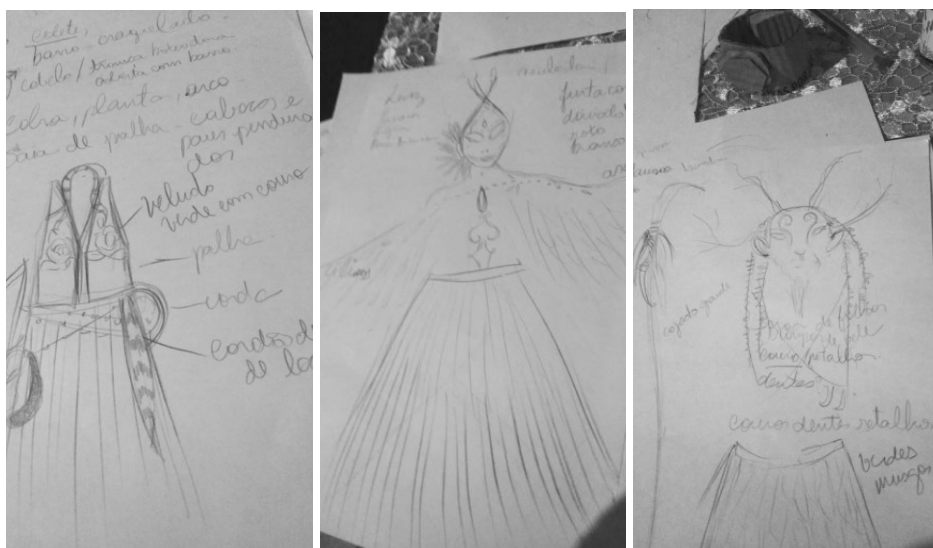
Figura 59: Imagens da segunda diária, gravação da cena 7.



Fonte própria.

No dia 7 de fevereiro, fizemos uma reunião com as pessoas que participariam da cena da dança (ritual). Analisamos o local da cena, o quintal da Cris Alves, e depois fomos à ponte da Cambaúba para também analisar esse espaço e as possíveis movimentações nessa locação. Nessa reunião, conversamos também sobre cada um desses personagens e, por sugestão dos próprios atores, surgiram os seguintes encantados: um Fauno; entidade inspirada em Ogum; outra entidade inspirada em Oxumaré; outra inspirada na Onça e, finalmente, outro que transitasse entre uma imagem angelical e futurista. A Cris Alves, então, criou os croquis dos figurinos dos personagens a partir dessa conversa com os atores que atuavam nessas cenas.

Figura 60: Desenhos dos figurinos feitos pela Cris Alves.



Fonte própria.

À noite gravamos a cena 2, na qual eu acordo com o som da explosão da bomba. Iniciamos às 19 horas com a montagem dos equipamentos, luzes, câmera, som, e terminamos por volta das 22:30 horas. Foram três planos filmados e aproveitamos dois. A gravação foi bem tranquila.

Em 10 de fevereiro, em uma quinta-feira à tarde, gravamos uma pequena cena que não estava no roteiro. O rio estava bem cheio e Bento e Oscar observavam-no. Havia gravado uma cena semelhante a essa, com meu celular, um mês antes. Achei bonita a movimentação deles ao redor do rio e registramos. À noite, também gravamos outra cena não prevista no roteiro, mas que seria uma continuidade da cena 2. Nela, eu acordo, me levanto e vou para o fundo da casa, pego um facão e fico observando o quintal escuro.

Criamos duas possibilidades de conclusão da cena: a primeira, em que volto para dentro da casa, e a segunda, em que vou para o quintal rumo à escuridão. Eu gosto da versão que caminho no jardim rumo ao escuro. Esse gesto simboliza ir ao lugar obscuro, ao mergulho do inconsciente e aos lados obscuros da história dessa rua, desse processo colonial.

No domingo, pela manhã (13 de fevereiro), gravamos uma cena com as crianças na rua: Maria Flor chama à porta de Odara e as duas sentam-se na escada para conversar; de repente chega Oscar e pergunta às meninas se elas já foram atormentadas por fantasmas. Havíamos gravado essa cena na versão anterior, porém, Oscar falava sobre o Caboclo D'água. Na montagem, inserimos a fala de Odara contando sobre o sonho que havia tido na Carioca, inspirada pelo sonho que ela tivera um pouco antes de iniciarmos as gravações. No sonho, ela viu um ser que era uma mistura de sereia com cobra, ela relata que acordou muito assustada e impressionada com essa figura. Inserir a fala desse sonho contribuía com uma ideia de prenúncio do que viria mais adiante.

Figura 61: Gravações da sexta diária, cena 7.



Fonte própria.

No mesmo dia, à noite, gravamos a cena do Bueninho gritando na rua. Kiaia aparecia na janela e gritava com ele. Achei a cena um pouco tensa e a gravação também, pois o Bueninho gritava que a casa e a rua era dele. Na rua, moram também pessoas mais conservadoras e que ao escutarem tais gritos que remetem ao pensamento bairrista, provavelmente entenderiam aquilo como uma espécie de provocação. Nem todos os vizinhos foram receptivos com as gravações de um filme sobre a rua, feitas por uma forasteira.

Figura 62: Gravações da cena 1



Fonte própria.

No sábado, gravamos a sequência em que performo a pesquisadora-documentarista que está investigando sobre os acontecimentos passados da rua. Na cena, vou até a loja de roupas da vizinha, Liliane Machado, com a desculpa de procurar um vestido a ser usado no ritual, convidado pela Cris Alves, em uma cena anterior, e começo a puxar papo com a vizinha sobre a enchente ocorrida em 2001. Ela fala que se recorda, mas que sua avó, Maria de Lurdes, teria mais coisas para falar e que teria umas fotos também. Em seguida, converso com a avó de Liliane, munida de um pequeno gravador que entra em cena e a entrevisto como que recolhendo informações para essa pesquisa. É uma cena de metalinguagem e foi um reencenação de algo que aconteceu do mesmo modo anteriormente, mas sem as gravações. Quando fui conversar com a família de Liliane, sem equipe e sem equipamento, a conversa fluiu melhor e houve uma maior recepção, porém quando fomos gravar a cena não rendeu o tanto que esperava. Como não realizei as filmagens com celular como havia feito com as outras vizinhas, e tive menos contato e proximidade com a família de Liliane, a cena não fluiu tanto, houve uma certa tensão com a presença da câmera e da equipe.

Figura 63: Gravações da cena 10



Fonte própria.

No dia 15 de fevereiro, gravamos a cena em que estou no escritório escrevendo o roteiro do filme e depois cochilo no sofá. Certa ansiedade começou a me incomodar em relação a algumas cenas, pois não havia uma pessoa específica para cuidar só da arte e o filme tinha muitas demandas nessa área e era impossível para a Cris Alves assumir isso, pois já estava responsável por fazer os figurinos dos encantados, o que era uma demanda grande, além de atuar em algumas cenas. Há muitos detalhes nas cenas que precisam de certos cuidados em relação à arte e, por falta de uma pessoa responsável, precisei assumir isso, apesar de que gostaria de ficar mais centrada na direção. Sentia uma tensão formando nos meus ombros e um enrijecimento dos meus maxilares, sentia também angústia e medo de o filme não ficar próximo do que eu imaginava. Em alguns momentos, achava minha atuação ruim (dirigir a si mesma e autoperformar pode ser um tanto complexo). O tempo também estava meio instável: chovia, parava, fazia sol. Tudo foi contribuindo para aumentar o anseio pelo término das gravações, pois fazer um filme envolve uma demanda emocional, energética e mental muito grande.

No dia 17 de fevereiro, choveu muito, o que já vinha acontecendo nos dias anteriores e nos impediu de realizar as gravações previstas. Além disso, com as aulas já acontecendo de modo presencial nesse início de 2022, minha filha pegou Covid na escola. Fiz o teste e o resultado foi negativo, mesmo assim, pedi a todos da equipe que fizessem o teste e decidimos paralisar as gravações, o que me gerou uma série de sentimentos ruins de certa forma. O ideal seria paralisar as gravações durante 15 dias, mas também não poderíamos alongar muito esse período, pois algumas pessoas estavam mais por conta do filme, outras não. Quando me via pensando nisso, me sentia como uma negacionista, mesmo que muitos da equipe, naquele momento, já tivessem tomado as duas doses da vacina, eu já tivesse tomado a terceira dose e também trabalhássemos com máscara. Era complexo porque se ficássemos muito tempo paralisados, geraria uma quebra no fluxo das gravações, além de que a suspensão das gravações abria a possibilidade de as pessoas buscarem outras atividades ou outros trabalhos.

No dia seguinte, em um momento de contemplação, observava o vento nas folhas, os raios no céu, o que formava imagens únicas. Tive vontade de ter a câmera à mão ali para filmar aquele acontecimento, o que me fez perceber algumas questões em relação ao filme e às formas de filmar: nessa nova versão, estávamos gravando de forma mais decupada e percebi que, quanto mais decupávamos as cenas, mais nos aproximávamos do domínio da ficção. Na primeira versão de *Cambaúba*, os planos eram um pouco mais longos, sendo um pouco cansativos e tediosos, uma vez que, quando a

tomada é mais longa, ela pode se tornar mais intensa¹⁴¹ ou tediosa. Na tomada mais curta e decupada, há menos chance de algo dar errado ou sair fora do controle do que foi construído, proposto. Até que ponto essa elaboração prévia dos planos poderia dar mais liberdade à câmera, deixando a cena fluir, fugindo para lugares não esperados? Ou até que ponto essa não elaboração prévia poderia deixar a equipe perdida? A partir dessas indagações, lembro-me de Bresson, que nos propõe “não ter alma de um cumpridor de tarefas. Encontrar a cada plano, um novo sal no que eu tinha imaginado. Invenção (reinvenção) imediata” (BRESSION, 2004, p.17). Em que medida um planejamento poderia atrapalhar em ações e gestos espontâneos, ou seria o contrário: um planejamento prévio é que permitiria o acontecimento de ações que vão além?

Michael Rabiger (2007), em *Direção de Cinema: técnicas e estética*, comenta que dirigir uma improvisação pode parecer uma contradição, porém, a improvisação pode ser um aprendizado tanto para o diretor e para o ator, uma vez que os

diretores podem aprender a reconhecer qualquer problema com a experiência que ganharam com a improvisação. Eles também aprendem que qualquer um pode atuar - qualquer um mesmo - quando os medos diminuem e as armaduras caem. Quando você tem alguma experiência em atuação, dirigir outras pessoas se torna uma questão de encontrar de forma diligente e empática as chaves certas para destravar o potencial de cada indivíduo (RABIGER, 2007, p. 186).

Assim um diretor com experiência encontra meios para descobrir e manter a espontaneidade dos atores, bem como encontra meios de ganhar a confiança dos atores e da equipe. Essas questões parecem vagas, mas percebo que, no caso do filme híbrido, em que há muitas atuações improvisadas, esse processo exige nutrição e constância. Por exemplo: iniciei a proposta da realização do filme conversando com minhas vizinhas e realizando algumas filmagens com o celular. Mostrava as imagens para elas e discutia as ideias das cenas com elas e com algumas pessoas da equipe; gravava pequenos momentos dos seus cotidianos e articulava essas imagens geradas à narrativa do filme; gravávamos o ensaio das cenas e compartilhava o resultado ensaios com as pessoas envolvidas; quando fiz uma nova versão do roteiro, apresentei a nova ideia, reunimo-nos e discutimos as cenas em conjunto. Todo esse processo levou quase dois anos e, mesmo mantendo uma

¹⁴¹ Fernão Ramos (2008), em *Afinal... o que é mesmo o documentário?*, analisa que a intensidade da imagem ocorre a partir da *circunstância da tomada* em confluência com seu *transcorrer* no mundo e a *presença do sujeito-da-câmera*, sendo que quanto mais singular for a ação experimentada pelo *sujeito-da-câmera*, mais intensa será a tomada. Nesse sentido, imagens-quaisquer cotidianas teriam pouca intensidade.

interlocução constante com todos envolvidos, ainda havia pequenas arestas na comunicação e no entendimento global do filme que estávamos construindo. Esses pequenos conflitos, muito comuns nas realizações cinematográficas, não nos impediram de manter a crença no filme e na construção dele.

Após uma semana paralisados e de todos terem feito o teste para Covid-19, estando todos com resultado negativo, assumimos os riscos de seguir as gravações, tomando as medidas de segurança. Como muitas atividades voltaram a ser presenciais com o avanço da vacinação, tive esperança e coragem para seguir com as gravações. A previsão do tempo para o final de semana era de chuvas intensas e mesmo assim decidimos seguir com o cronograma das gravações. Sexta à noite, Geovani e Marina (assistente de produção) foram a Goiânia buscar a Mirna Anaquiri, pois ela trabalha¹⁴² durante a semana e só pode participar das gravações nos fins de semana. Para o sábado, estava prevista a gravação da cena do ritual e do sonho, em que sigo a Mirna em uma trilha. Geovane, Marina e Mirna chegaram bem tarde da noite e pela manhã já gravaríamos. Quase não dormi nessa noite de tanta preocupação. Sábado pela manhã, fui à beira do rio observar as condições do tempo e do rio. O rio estava até tranquilo e apesar de o tempo estar nublado, acreditei que seria possível gravar. Compartilhei as gravações que fiz do rio com o celular no grupo de Whatsapp, às 7:15, mostrando as condições. Pouco tempo depois, começou uma chuva um pouco mais grossa e suspendemos as gravações da manhã. Por volta das 11:30, chamei Mirna, Cris e Laura para almoçarmos e ver quais cenas poderiam ser feitas, já cogitando que provavelmente só poderíamos fazer as cenas internas. Almoçamos e, ao retornamos à casa da Cris Alves, onde seriam gravadas as possíveis cenas, e percebemos que o rio subia muito rápido. Fomos para casa da Cris Alves. Mirna sugeriu fazermos o ritual pedindo licença para as águas, para a cidade e para os ancestrais desta terra antes de iniciar as gravações, conforme havíamos conversado na reunião geral que aconteceu remotamente. Como já compartilhei anteriormente, na reunião foi levantada essa necessidade, pois estamos tratando da história desse lugar, de eventos e memórias fortes, marcantes e pesadas.

Já em casa, nós três começamos a sentir a força do rio que se manifestava através da cheia que acontecia. Muitos moradores próximos ficaram em estado de alerta e surgiu uma movimentação na rua e no entorno do rio, muitas pessoas estavam atentas e tensas com sua rápida subida. Fui à minha casa buscar algumas coisas para fazer a

¹⁴² Nessa época das gravações, o contrato do IFG com Mirna já havia se encerrado e ela ministrava aulas em uma escola em Goiânia.

oferenda e percebi que o rio começava a entrar no meu quintal. Comuniquei a Cris e a Mirna sobre a situação, eu estava tensa e com medo de subir muita água de uma vez e inundar a casa, como acontecera na enchente de 2001, pois havia sonhado algumas vezes com essa enchente do rio. Decidimos que precisaríamos fazer rápido o ritual pedindo licença e entregar a oferenda. Elder, percebendo o nível da água, começou a registrar o momento em que elas começaram a entrar no quintal. Mirna pediu para chamar as outras mulheres que estavam na equipe do filme. Convidei a Alessandra, a Kiaia e a Leandra para participarem desse momento, juntamente com a Laura e a Marina, que são da equipe de produção.

Iniciamos o ritual na varanda que dá para o quintal e, nesse momento, percebemos que o rio parou de subir, abaixando ao longo do processo do ritual. Uma a uma, pedimos licença saudando esta terra, enquanto passávamos urucum nas mãos e nos pés. Pedimos também coragem para nos aproximarmos do rio. O ritual foi muito forte e emocionante. Elder conseguiu gravar muita coisa que não estava prevista no roteiro e foi se construindo ali, no momento. Márcia também fez registros fotográficos.

Figura 64: Registro do ritual realizado para pedir licença às águas e aos ancestrais.



Fonte própria.

Entregamos as oferendas: flores, frutos e sementes ao rio. Foi um momento muito lindo e senti que o rio pedia isso, que, enquanto um ser sagrado estava necessitado, precisava que o víssemos como esse ser de grande força.

Figura 65: Registro do ritual realizado para pedir licença às águas e aos ancestrais.



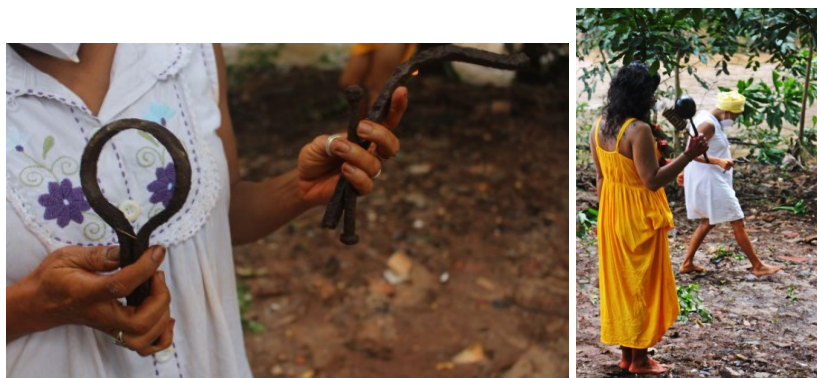
Fonte própria.

Ao final da entrega das oferendas, encontramos algumas coisas trazidas pelo rio e Alessandra, ao pegar alguns desses objetos, percebeu que eles pareciam grilhões, aqueles usados na época da escravidão, o que causou comoção e deixou-nos perplexas, pois havíamos acabado de fazer uma oferenda, parecia uma espécie de troca ou uma mensagem. Poderia ainda interpretar essa situação como uma dádiva (ou contradádiva). Segundo Marcel Mauss, em *Ensaio Sobre a dádiva* (2003), nas sociedades arcaicas haveria um sistema de trocas baseado em princípio comum: dar, receber e retribuir. Ainda segundo o autor,

as coisas possuem uma substância moral própria, alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa. Há, portanto, uma virtude que compele as dádivas a circularem, sendo a própria coisa dada uma garantia de sua retribuição. Longe de inertes, os objetos das prestações são dotados de agência e intencionalidades, de modo que a circulação das coisas, pessoas e serviços mobiliza também uma troca constante de matéria espiritual ou *hau*. Nesse sistema, almas, pessoas e coisas se misturam; tudo pode ser objeto de troca e nada pode ser recusado (MAUSS, 2003, p. XX).

De acordo com Sertã e Almeida (2016), a partir dessa leitura de que demos ao rio oferendas (flores, frutas e sementes) e fomos retribuídas com tal objeto simbolicamente pesado, poderíamos compreender que o rio também simbolicamente devolveu-nos algo passado, algo das práticas colonialistas e escravocrata. Ficamos um bom tempo pensativas em relação a esse acontecimento que foi registrado pela fotógrafa Márcia Costa.

Figura 66: Registro de Alessandra encontra os objetos deixados pelo rio



Fonte própria.

Após esse evento de encontrarmos o objeto, Mirna, que conduzia o ritual, convidou-nos a fazer uma roda para finalizarmos o ritual, e que disséssemos palavras que expressassem nosso sentimento de gratidão, como uma oração, também pedindo a permissão para que pudéssemos contar essa história.

Figura 67: Registro da finalização ritual



Fonte própria.

O ritual além de seu objetivo primeiro, de pedir licença ao rio e aos antepassados dessa terra, promoveu também uma integração do grupo e fortaleceu o senso de união e uma crença da importância de se construir essa narrativa, ou essa contra-narrativa sobre este território. Todas nós ficamos muito emocionadas e com o sentimento de gratidão por vivenciarmos essa experiência forte e sensível. Logo após o ritual, fizemos um lanche e uma pausa para descanso. Por volta das 20 horas, gravamos a cena em que Cari, a personagem indígena da lenda da Carioca, assombra Bueninho, o último dos Anhanguera.

Figura 68: Gravações da cena 1, parte 2.



Fonte própria.

No dia seguinte, gravamos a cena da chegada de Mirna à casa da Cris Alves, e a cena em que reproduzimos a situação que aconteceu no dia anterior, em que eu chego à casa da Cris assustada com a cheia do rio. Essa cena foi incluída na última versão do roteiro¹⁴³, na qual haveria dois rituais: esse registro feito do ritual em si (realizado no período da tarde, com caráter documental) e uma cena ficcional do roteiro, que estava prevista desde a primeira versão, na qual o ritual acontece à noite e, a partir dele, surgem as entidades. Porém, não consegui gravar a cena que uniria esses dois rituais, uma cena simples, que tinha a finalidade de explicar o ocorrido no ritual verdadeiro: o objeto deixado pelo rio pós ritual e o impacto gerado ao encontrá-lo. Esse segundo ritual seria uma expurgação do rio e convidaria uma amiga para esse segundo ritual, a Mylena Mendonça, cuja presença dela seria de agregação e fortalecimento. De fato, Mylena aparece na cena do ritual noturno, mas ela não aparece no filme anteriormente, nem com uma das vizinhas da rua. Como não havia essa cena de ligação e poderia ficar bem confuso no filme, decidimos não usar colocar o registro do ritual em si. Já no processo de montagem do filme, utilizamos apenas um pequeno trecho no início do filme, como prólogo.

Figura 69: Gravações da cena 24D



Fonte própria.

¹⁴³ Tal cena criada no dia da gravação, ficou denominada como 24D. Disponível no Apêndice B.

Essa cena, 24 D, não estava prevista no roteiro, nesse sentido acontecimentos reais como a cheia do rio e o ritual realizado, atravessaram a narrativa do filme. Inicialmente, estava muito preocupada se conseguiria fazer as gravações previstas para aquele final de semana, uma vez que nossa previsão era gravar três cenas, mas tivemos que esperar o período da chuva, realizar o ritual que havíamos combinado na primeira reunião e só à noite que, de fato, conseguimos gravar o que estava previsto no roteiro. Após gravarmos duas cenas com a Mirna no domingo, ela retornou à Goiânia e gravamos cena noturna de Bueninho andando próximo à ponte da Cambaúba.

Figura 70: Gravações da cena 1B.



Fonte própria.

No dia seguinte, realizamos gravações na casa da Cris Alves: uma sequência em que ela chega do mercado e serve café da manhã para seus filhos e, após isso, ela costura um estandarte. Inspirada em uma das gravações feitas com o celular e o estabilizador, essa primeira gravação acompanhava toda a ação de Cris Alves entrando em sua casa e percorria toda casa, o quintal e ia até a beira do rio. Na gravação da primeira versão do filme, Cris entra na casa, coloca suas compras na cozinha e vai cuidar de algumas plantas no quintal. Seu filho Miguel observa a mãe em suas atividades e pede a ela para brincar à beira do rio, a sequência termina com os dois indo para as margens do rio. Já na terceira versão, Cris para na cozinha, serve café para os filhos, Miguel pede para brincar próximo ao rio, mas a mãe nega, alegando estar perigoso devido a cheia do rio. Essa alteração aconteceu para enfatizar a tensão que a cheia do rio provoca nos personagens.

Figura 71: Gravações da cena 5.



Fonte própria.

Essa foi a última diária em que Geovani trabalhou como assistente de direção. No dia seguinte, estranhei sua ausência e sua falta de comunicação, algo não estava bem, mas ele não quis me falar e foi à produtora informar a respeito de sua saída da equipe. Fiquei um pouco tensa com a notícia, mas tinha que contornar a situação e dar continuidade ao *set* de filmagem daquele dia e, mesmo com as tensões geradas pela situação, realizamos a gravação da cena que estava prevista para aquele dia.

Figura 72: Gravações da cena 3B.



Fonte própria.

No dia 23 de fevereiro, no período da manhã, gravamos parte da cena 3, no quintal da minha casa. Conversei com os demais membros da equipe sobre a saída do

Geovani e comuniquei que, a partir daquele momento, o Elder faria a produção executiva, função que eu também estava encarregada, e que não teríamos, naquele momento, como substituir o Geovani, pois havíamos chegado à metade das gravações. Em nosso cronograma inicial, o término das gravações estava previsto para dia 6 de março e acreditávamos que seria possível contornar a ausência de um membro da equipe e seguir adiante.

Na esperança de dialogar e entender os motivos da saída do Geovani, convidei-o para conversarmos sobre sua decisão e, quem sabe, entrarmos em um entendimento. Conversamos no período da tarde, por cerca de duas horas, Geovani, Elder e eu. Geovani relatou que se sentia desvalorizado dentro da equipe, que gostaria de contribuir mais criativamente, pois tinha experiência, e que o filme não era realizado de forma profissional. De fato, o filme não seguia os padrões do cinema conhecido como profissional ou industrial. A maioria da equipe era formada por estudantes de Cinema, além de que minha atuação como realizadora sempre foi feita em um processo mais artesanal e independente. Apesar de termos conseguido o recurso para a finalização do filme, não tínhamos o recurso total do projeto destinado para a produção, não alcançando metade do recurso necessário. Além disso, as regravações de muitas das cenas, necessárias, era de comum acordo para que o filme ficasse com uma qualidade técnica melhor. Durante a conversa, nas entrelinhas, Geovani expôs o real motivo de sua saída da equipe técnica: a comparação entre os cachês da Cris, da Mirna e dele, uma vez que receberiam o mesmo valor. Como Mirna não estava na equipe técnica e ele e a Cris estavam e ainda participavam de algumas cenas como personagens, estariam trabalhando mais e gostariam de receber mais. Em determinado momento, ele falou que nas produções em que trabalhara havia, no contrato com os atores, uma cláusula em que o valor do cachê seria sigiloso, não podendo o ator contar para os outros o quanto receberiam. Posteriormente, pagamos um cachê adicional para Cris Alves. Geovani falou que faria sua atuação no filme, mas que sairia da equipe técnica. Conversamos sobre as funções do assistente de direção e as diferentes formas de atuação desse profissional. No cinema industrial, essa função é mais técnica, sendo a pessoa que organiza o *set*. Decidimos, naquele dia, realizar o pagamento do cachê previsto para ele, mesmo ainda faltando metade das gravações a serem feitas, e que ele ainda faria mais uma ou duas cenas previstas no roteiro. Saímos da reunião acreditando que essa questão havia sido superada, que a decisão dele estava tomada e nos organizaríamos para terminar o filme. Essa conversa com o Geovane suscitou muitas reflexões sobre esse modo de produção, por

exemplo, até que ponto determinadas tratativas e convenções do cinema profissional (ou industrial) deveriam ser adotadas nesse tipo de realização.

No mesmo dia, por volta das 20 horas, realizamos a gravação das cenas 17 e 19, na minha casa e na rua, em frente à casa. Para realização da cena 17, criamos uma chuva falsa, feita com uma mangueira que ficava gotejando água na janela, conforme a imagem a seguir. A iluminação refletia essa água escorrendo na parede do escritório e deu um efeito bem bonito para a fotografia. Nessa cena, escrevo o roteiro do filme e vejo fotos antigas da Cambaúba, logo depois começo a ler um livro e pego no sono. A cena seguinte, a 18, trata-se de quando vejo Cari saindo das águas e a sigo. Depois da gravação desta cena, realmente caiu uma chuva forte, e realizamos o registro dela.

Figura 73: Gravações da cena 17



Fonte própria.

Após findar a chuva, por volta das 22 horas, gravamos a cena 19, na qual havia a participação da égua Lady. Na primeira versão que fizemos em agosto, também havia um cavalo e o criador e treinador Reginaldo gentilmente atendeu-nos e treinou Lady para a movimentação que precisávamos.

Figura 74: Gravações da cena 19



Fonte própria.

No dia seguinte, 24 de fevereiro, quinta-feira, realizamos a segunda parte da cena 3, em que César Rodriguez faz o papel de carteiro e corrige o endereço, como mencionado anteriormente a respeito de uma situação ocorrida comigo quando recebi minha primeira entrega pelos correios. Diferentemente da primeira versão gravada em agosto, dessa vez o carteiro dizia que havia morado na rua e, ao me informar isso, indago a ele sobre os sons das bombas à noite, e César responde dizendo que o responsável é o fantasma do garimpeiro. Essa fala foi criada antes da gravação. Na versão escrita no roteiro, um dos vizinhos diria que o Bueninho é quem solta as bombas à noite, porém, não conseguimos uma pessoa que faria essa fala e colocamos o próprio carteiro trazendo essa informação, o que contribuiu muito para a narrativa, pois, no processo de montagem, o personagem do Bueninho virou um fantasma graças a essa fala improvisada.

Figura 75: Gravações da cena 3C.



Fonte própria.

No mesmo dia, realizamos as gravações da cena 26, na qual vejo um rapaz parecendo Seu Zé Pilintra¹⁴⁴. Durante a gravação dessa cena, toda a equipe (até os mais céticos) sentiu a presença dessas entidades que estávamos representando. Agnaldo, em alguns momentos, parecia estar mediunizado e falava algumas coisas em tom de conselho, cantava alguns dizeres como uma espécie de ensinamento; em outros momentos, parecia que estava dentro de um terreiro de umbanda. Posteriormente, Agnaldo relatou ter passado mal, tendo náusea e vômito, após a gravação dessa cena. Refletindo sobre termos trabalhado com a representação das entidades, em que nos deslocamos um pouco da lógica cotidiana e racional para irmos de encontro ao campo místico e espiritual, percebo

¹⁴⁴ Zé Pilintra é uma das mais importantes entidades de cultos afro-brasileiros, especialmente entre os umbandistas. É considerado o espírito patrono dos bares, locais de jogo e sarjetas, embora não alinhado com entidades de cunho negativo, é uma espécie de transcrição arquetípica do malandro.

como isso gera sensibilidades e afetações, principalmente nas pessoas que comungam daquela crença. Por se tratar de entidades da umbanda, buscamos realizar as gravações com respeito e reverência, pedindo licença para a execução da cena.

Figura 76: Gravações da cena 26.



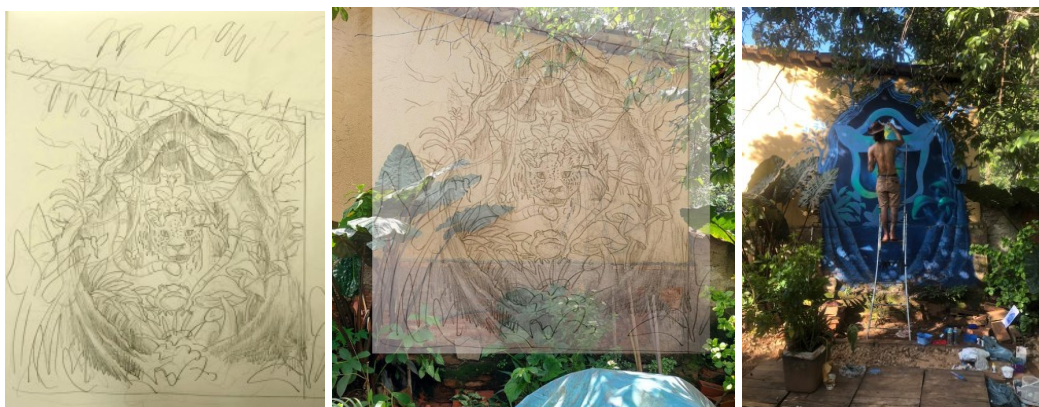
Fonte própria.

No dia 25 de fevereiro, gravamos a cena 16, em que Oscar vê a procissão das almas pela janela, pega uma vela caída no chão e, quando chega em casa, percebe que a vela havia se transformado em osso. Gostaríamos de ter um número grande de figurantes para essa cena, mas por questões de produção e financeiras não foi possível, alguns integrantes da equipe tiveram que fazer parte da figuração e a gravação precisou ser feita rapidamente, pois começou a chover. Essa cena faz referência a uma lenda sobre a procissão das almas, em que uma alma entregou uma vela a uma velha senhora na janela, no outro dia a senhora percebe que a vela se transformou em osso. Em Goiás, há diversos causos e lendas, figurando em um lugar onde a ficção e a realidade parecem se unir.

No dia 26 de fevereiro, conversei com a produtora Luana Otto, da Balaio Produções, sobre a realização do filme e convidei-a para produzir as duas cenas mais complicadas: a cena da roda samba e a cena do ritual. Luana aceitou realizar essa produção, o que me deixou um pouco mais segura, pois nossa equipe era muito pequena e com pouca estrutura para conseguir produzir essas cenas. Estava também preocupada com o andamento dos figurinos, ainda faltava muita coisa para ficarem prontos e, pensando em uma solução, convidei a Leandra Miriam para auxiliar na finalização dos figurinos, bem como passamos algumas costuras para a avó da Laura, nossa produtora, fazer. A cena do ritual tinha muitos detalhes da arte: figurinos mais elaborados, maquiagem mais trabalhada, lente de contato, adereços, pintura em parede, fogueiras, tochas, altar, flores, etc.

Entre os dias 25 fevereiro a 2 de março, foi carnaval, o que nos pediu uma pausa nas gravações. No primeiro de março, acompanhei o ensaio dos músicos para a cena do samba na casa da Laura e estavam o Agnaldo Basílio (Agô), o Marcelo Emos e o Wanderson de Oliveira Almeida (Calango). Nossa previsão seria gravar a cena do ritual na sexta, dia 4 de março, e a cena do samba, no dia 6. Porém, Alessandra e Natanael estavam com dengue e tivemos que adiar. Com o acúmulo de funções e retorno às aulas presenciais no IFG, o estresse foi mais forte. Ainda não havia conseguido arrumar o figurino da Oxum e decidimos fazê-lo nós mesmas: assumi o *adê* (coroa) de Oxum e a Cris Alves faria a saia. Naquela semana, o Thor Teixeira fez uma pintura na parede para a cena do ritual, conforme a imagem a seguir. A pintura tinha alguns detalhes em tinta neon, então, colocamos uma luz negra para dar um efeito à imagem. O desenho criado por Thor era composto por animais, dando a ideia de totem.

Figura 77: Desenho realizado por Thor Teixeira. Figura 78: Registro da pintura no muro



Fonte própria.

No dia 4 de março, iniciamos com a limpeza do quintal da Cris Alves, contratamos um jardineiro para limpar, podar algumas plantas e fixar as tochas no chão. No período da tarde, chegou parte da equipe de Goiânia: Léo Rocha (assistente de câmera), Luana Otto, Bruno Garajau e Raquel Otto, da Balaio Produções, e o Wendel Ribeiro, que veio de Brasília para fazer a maquiagem. Montamos, no quarto do escritório, o espaço para maquiagem; a sala serviu como QG da fotografia; a varanda, como QG da produção. Começou a chover por volta das 18:30 e foi até 20h mais ou menos, o que nos atrasou um pouco, pois a previsão para o início das gravações era às 19 horas. Quando a chuva parou, fizemos uma reunião com todos, passamos como seria o andamento do *set* e a ordem de gravação das cenas.

Figura 79: Registro da reunião de preparação para a noturna



Fonte própria.

Um pouco depois das 21 horas, comecei a *dressar*¹⁴⁵ o quintal da Cris. Montei o altar, arrumei as rosas nos vasos, colocamos velas, bancos, acendemos as tochas e as fogueiras. Cris e Leandra finalizaram o figurino da Oxum e iniciamos as gravações por volta das 22 horas, com três horas de atraso.

Figura 80: Preparação do figurino da Oxum, Cris e Leandra costurando.



Fonte própria.

A maquiagem dos seres encantados iniciou-se por volta das 21 horas. Eram 5 pessoas a ser maquiadas, vestir os figurinos e colocar as lentes de contato. Para criar as maquiagens, realizei uma pesquisa prévia de imagens, Wendel também deu algumas sugestões a partir das características dos personagens.

¹⁴⁵ O termo *dressar* é uma palavra aportuguesada de *to dress* que, em inglês, significa vestir. No campo da direção de arte, *dressar* seria uma caracterização do cenário, compor o cenário com alguns objetos.

Figura 81: Wendel Ribeiro maquiando João Victor



Fonte própria.

Filmamos primeiro a cena 25, em que Mirna aplica a sananga¹⁴⁶ nos meus olhos. Depois gravamos a parte em que eu volto da beira do rio, referente à cena 27 (a cena que vejo Agnaldo como Zé Pilintra). Essa diária ficou bem corrida e não conseguimos gravar a cena 26, que uma cena de ligação, em que pego uma vela e vou em direção às margens do rio. Inicialmente, essa cena 26, em que caminharia com a vela acesa na mão às margens do rio, faria alusão à sequência final de *Nostalghia* (1983) de Andrei Tarkovski. Em Tarkovski, essa vela remete a fê, que está sempre na iminência de apagar, e apaga algumas vezes, assim como nossas memórias e crenças que passam por apagamentos em muitos momentos. Assim essas duas cenas simbólicas 25 e 26, traria essa dimensão de abrir a visão, a percepção, e por meio do sobrenatural, enxergar as nuances e as frestas da parte da história não contada pela historiografia e pela oralidade. Tentamos gravar essa cena na primeira versão, mas não conseguimos realizar com a devida duração e qualidade técnica. Por volta da meia noite e meia, fizemos a cena do início do ritual, em que é servida a ayahuasca: participaram a Mirna, Mylena e eu. A Cris e Leandra também estariam em cena, porém, estavam finalizando o figurino da Oxum.

Figura 82: Gravações da cena 25



Fonte própria.

¹⁴⁶ Trata-se de um colírio indígena, obtido pela extração de um sumo da planta brejeira chamada *Tabernaemontana Sananho*. Um dos princípios ativos encontrados é a ibogaína, que provoca uma experiência psicoativa, o que pode levar a transe ou rápidas visões. A etnia kaxinawás utiliza a sananga antes de irem para caça, pois acreditam que substância aguça a percepção.

Às 3h da madrugada, gravamos o plano em que a câmera gira, mostrando a roda de mulheres em uma espécie de transe e Leandra fazendo uma defumação.

Figura 83: Gravações da cena 27



Fonte própria.

Às 4 horas da madrugada, já bem atrasados, fizemos a cena 28, em que os encantados aparecem no ritual, como estávamos bem atrasados, não conseguimos fazer muitos planos ou planos com mais detalhes dos personagens. Foi muito trabalho para que essa sequência acontecesse e, quando tudo estava pronto para ser filmado, tínhamos pouquíssimo tempo para explorar os vários detalhes construídos pela arte. A falta de tempo para gravação ocasionou no não funcionamento dos planos e, na montagem, não vemos o momento em que os encantados aparecem no ritual, como também não vemos o momento em que Cari fala que a flecha que atravessa os tempos será lançada, convocando os presentes ao embate com o fantasma do colonizador na rua. Confesso que senti muito a falta dessa cena na montagem do filme. Fiquei apreensiva de tudo ficar meio carnavalesco ou exagerado demais, e que a movimentação da câmera não funcionasse como o planejado, mas considerando as diversas limitações, adversidades e pressão, tivemos um bom resultado, os personagens ficaram lindos, principalmente Oxum.

Figura 84: Registro dos personagens encantados antes de entrarem em cena.



Fonte própria.

Por volta das 5 horas, gravamos na rua a cena 30, referente ao momento em que cercamos o Bueninho, munidas com espadas-de-são-jorge, e caminhamos até a ponte da Cambaúba. Utilizamos a espada-de-são-jorge pelo valor cultural e simbólico que essa planta carrega, representa um escudo contra a negatividade e, por isso, é uma planta muito presente em muitas portas de entrada das casas da Cambaúba.

Figura 85: Registro da gravação da cena 28.



Fonte própria.

Felizmente, Oxum ficou pronta em tempo e conseguimos rodar a cena no momento dos primeiros raios de sol. Por volta das cinco e meia, gravamos as ações na ponte da Cambaúba e, apesar da exaustão de todos, conseguimos bons planos. Essa cena carrega uma força simbólica muito forte para o filme, em vários sentidos, pois trata-se de um enfrentamento das mulheres ao patriarcado, ao colonizador, sem haver uma ação violenta. Na montagem, essa cena é paralela à cena do samba. Ao distrair-se com a sua imagem no espelho de Oxum, o caboclo simbólica e gestualmente lança uma flecha. No roteiro, havia colocado essa flecha atravessando os tempos e atingindo o olho de Bartolomeu Bueno (pai), em conexão com a escultura que estava no jardim e com o texto que menciona que o bandeirante havia perdido o olho em um enfrentamento com indígenas. Porém, refleti muito se faria essa cena e o que essa imagem poderia causar na narrativa. Por ter sido uma flecha simbólica, lançá-la literalmente poderia perder a força desse símbolo, além de que em alguns pontos de caboclos (cantigas da umbanda), essa flecha apresenta-se como algo misterioso: “ele atirou e ninguém viu, só Sete Flechas sabe a onde a flecha caiu”, ou ainda, conforme Simas e Rufino (2019, p. 9), “A flecha atirada não é vista por olhos de grandeza, a lógica é outra”.

Figura 86: Gravações da cena 30. Figura 87: Registro do fim da noturna no amanhecer.



Fonte própria.

Por volta das 6:30 da manhã, encerramos nossa diária com as cenas 25, 27, 28 e 30 gravadas. Apesar de todo atraso, desgastes e cansaço, conseguimos executar os planos essenciais dessas cenas. Antes de iniciarmos essa diária, cheguei a pensar que não conseguiríamos devido aos atrasos, além do constante receio de a chuva voltar a qualquer momento. Foi muito importante a participação da equipe da Balaio Produções para execução dessa sequência, levando ao *set* um caráter mais profissional, tendo também uma relação menos pessoal com os envolvidos. Com muitas pessoas envolvidas, houve

uma união de forças para que tudo acontecesse; o envolvimento, a entrega e dedicação de todos na concretização de imagens-sonhos, foi muito bonito de ver.

No domingo, dia 13 de março, no período da manhã, gravamos a cena final, em que Mirna, após a quebra da maldição, lembra-se que é Cari, e que César, quem faz o carteiro, lembra-se que é o amante de Cari, o que havia sido transformado em morro. Inspirada na música *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho, criei essa cena para o final do filme, apresentando um final feliz para o filme, porém, na montagem ela ficou como um pós-crédito. Gravamos essa cena no fundo de casa, à beira do rio Vermelho.

Figura 88: Gravações da cena 34



Fonte própria.

Logo em seguida, realizamos as gravações da cena 18, que se trata de um sonho. A partir do meu ponto de vista no sonho, vejo Cari saindo das águas do Rio Vermelho, pegando sua bolsa e seguindo por uma trilha. No início do roteiro, o começo desse sonho é mostrado. Tentamos utilizar fumaça na cena para produzir uma atmosfera enigmática, como uma neblina, mas o vento não ajudou muito, levando a fumaça para outro lado.

Figura 89: Gravações da cena 18



Fonte própria.

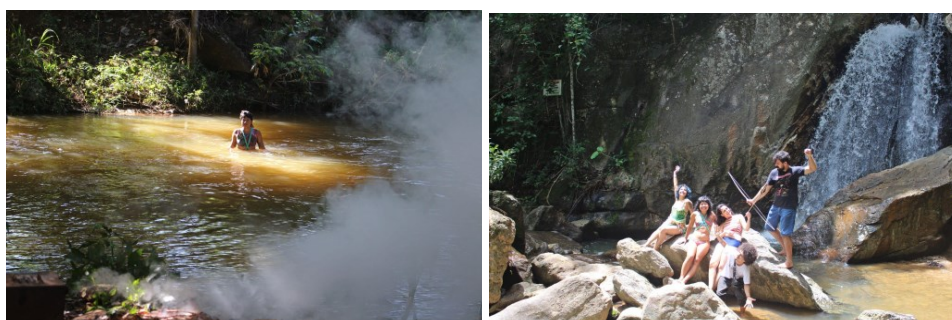
A segunda parte do sonho aconteceu na cachoeira das Andorinhas e realizamos imagens na trilha, enquanto eu seguia Cari e, no meio do caminho, achava um arco e flecha. Essa flecha, encontrada no sonho, seria solicitada pela Mirna/Cari no momento do ritual para lançá-la pelos tempos. Quando estava no processo de

reestruturação do roteiro, li o livro *Flecha no Tempo* (2019), de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, e notei a consonância entre a cena que criava e o pensamento dos autores:

Flechas que atravessarão os mais diferentes tempos, espaços e, ao riscarem a realidade com suas forças de mobilidade, farão da mesma um chão traçado. Assim, não há exclusão e sim coexistência, inteligibilidade mútua, alteridade, modos de sentir, fazer, pensar e produzir conhecimento nas fronteiras da diversidade (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 42).

Assim, nossa flecha é uma mensagem que rompe as fronteiras entre sonho e realidade, que atravessa saberes, histórias e narrativas, mostrando que nada é linear e lógico.

Figura 90: Gravações da cena 18



Fonte própria.

No dia 10 de março, quinta-feira, gravamos a cena 11, no Museu das Bandeiras (MuBan). Fomos em equipe reduzida: Gabriel, Elder e eu. Foi bem tranquilo o *set* nesse dia, apesar da forte chuva que caiu durante as gravações. Nessa cena, vou ao museu enquanto pesquisadora para saber mais sobre a rua da Cambaúba. A arquivista Milena Tavares havia separado uma série de materiais sobre a rua, seu entorno, bem como o Largo da Igreja do Rosário e da Carioca, gravamos Milena falando sobre a rua e mostrando os arquivos antigos de Goiás, como mapas, documentos e fotografias.

Figura 91: Gravações da cena 11, no MuBan



Fonte própria.

No final de semana, nos dias 12 e 13 de março, gravaríamos a cena do samba (cena 29), mas a Letícia Ferreira, esposa do Wanderson Almeida (Calango), um dos músicos, testou positivo para Covid-19. Era a segunda vez que adiávamos a gravação dessa cena. Nessas pausas provocadas por situações de saúde não há muito o que fazer, exige paciência e resiliência. Para além disso, coordenar as agendas com a disponibilidade das pessoas é uma operação que requer muita diplomacia e paciência. Esse adiamento inviabilizou a participação da equipe da Balaio Produções na produção dessa cena, que também era mais complexa e envolvia muitas pessoas.

No dia 17 de março, gravamos as cenas 12 e 13, que eram mais documentais, e envolviam a Erlane Gomes de Sá (Morena), que nasceu na casa onde moro. Morena tem várias histórias sobre a Cambaúba e gosto, particularmente, da forma como ela conta suas lembranças. Desde o processo de pesquisa inicial para o filme, percebi que ela renderia bem diante da câmera, pois tem boa presença e desenvolve bem os assuntos, sem constrangimentos.

Figura 92: Gravações da cena 12



Fonte própria.

Na cena 12, saio do Museu das Bandeiras, ando pelos becos e encontro com Morena no caminho. Conversamos, conto a ela que estou fazendo uma pesquisa sobre a rua e pergunto se poderia entrevistá-la. Ela responde que sim e vamos para a casa da Alessandra, onde conversamos sobre suas memórias. Já na cena 13, Morena narra sobre sua infância na Cambaúba, conta como era a rua, a vizinhança, o rio e analisa como o rio está diferente atualmente.

Figura 93: Gravações da cena 13



Fonte própria.

No dia seguinte, 18 de março, gravamos a sequência da capoeira, cena 14. As gravações realizadas na primeira versão estavam muito boas, porém, tanto Alessandra quanto Kiaia estavam com o cabelo diferente e Alessandra, na segunda gravação, estava com cinco meses de gestação, o que daria diferença na continuidade. O mesmo aconteceu com Agnes, que também estava gestante no momento da segunda gravação, inviabilizando o uso das gravações da primeira versão, uma vez que a narrativa do filme se passa em poucos dias.

Figura 94: Gravações da cena 14.



Fonte própria.

Naquele mesmo dia, já escurecendo, fizemos a cena 15, em que Oscar pergunta para sua mãe sobre o Anhanguera. A cena ficou bem interessante, gravamos alguns *takes*, mas nem tudo ficava igual ao *take* anterior, gerando diferentes variações das falas e das ações, minha preocupação seria a continuidade, pois as crianças estavam brincando durante a cena, principalmente o pequeno Inácio, de 2 anos. No entanto, a montagem funcionou muito bem com essas variações.

Figura 95: Gravações da cena 15



Fonte própria.

No dia 20 (domingo), gravamos as cenas 29 e 33 e a da feijoada, uma cena improvisada e não prevista no roteiro. A cena 33 acontece ao amanhecer do dia, porém, gravamos no entardecer. Na cena, Mylena e eu chegamos à casa da Alessandra após ritual e vemos os participantes da roda de samba em uma espécie de fim de festa, César sai tocando flauta, indo em direção ao rio.

Figura 96: Gravações da cena 33



Fonte própria.

Por volta das 19 horas, começamos a rodar a cena 29, em que acontecia a roda de samba e todos tocavam e cantavam a música criada pelo Aguinaldo Basílio. Essa cena foi inspirada em um dos registros realizados pelo celular no final de 2020 e, na ocasião, estavam a família de Alessandra, seus amigos, o casal Letícia e Calango, e Nara. Eles tocavam e cantavam vários sambas. Era um momento muito forte de alegria e potência diante de um momento tão triste e difícil que estávamos vivendo, o da pandemia. No processo de criação do filme, escutei alguns episódios do podcast do Mano Brown, e no episódio em que ele entrevista o rapper Djonga, quem afirma que a alegria é uma espécie de arma contra o fascismo e que a alegria da população periférica incomoda. Para esse atual governo, que desmonta as políticas públicas da cultura e das populações historicamente marginalizadas, o lugar do pobre é apenas no trabalho (quando há) e o lazer, a cultura e a alegria lhes são negados. Nesse sentido, produzir arte e seguir sendo

alegre torna-se um ato de resistência. Assim, essa cena da roda de samba entra na narrativa como uma arma para combater a lógica colonialista.

Figura 97: Gravações da cena 29



Fonte própria.

A realização da cena foi um pouco caótica, pois havia muitas pessoas participando e boa parte das que estavam em cena bebia durante a gravação, o que gerava dificuldade na execução da música e da cena, havendo, em alguns momentos, dispersões. Outro aspecto difícil é que boa parte dos envolvidos na cena eram homens e quem dirigia a gravação era eu, uma mulher. Em muitos momentos, não me sentia ouvida por eles, chegando ao ponto de, nesse dia, precisar falar mais alto, literalmente gritando, para ser escutada, situação que é desagradável e desgastante. Senti falta da presença da Luana Otto e sua equipe para me ajudar a organizar o *set*. Era muita gente falando ao mesmo tempo, em alguns momentos os músicos discutiam sobre o andamento da música. Gostaria de ter realizado um plano geral dessa cena, porém, pela situação tumultuada, não fui ouvida. Mesmo diante das dificuldades, conseguimos executá-la com nossa pequena equipe.

Ao mesmo tempo que sentia um certo alívio por ter “quase” terminado as gravações (faltavam ainda duas cenas a serem gravadas), sentia um pouco de tristeza. Não sei se é pelo clima de como as coisas terminaram, talvez um pouco pelos pequenos conflitos que atravessaram as gravações e menos pelas limitações que tínhamos. O ideal seria ter mais prazo e mais recursos para realizar o filme no potencial que ele merecia e foi imaginado. Mas mesmo diante dessas limitações, fizemos o que foi possível dentro da realidade que tínhamos, com equipe pequena, pouco orçamento, pouca estrutura e pessoas com pouca ou mesmo sem experiência. Percebo que o processo de realização afetou pessoas diretamente ligadas ao filme e à equipe, mas também afetou pessoas que indiretamente têm ligação com a produção de *Cambaúba*. Reflito em como a realização de um filme afeta todos que estão envolvidos com ele, no que exatamente faz desencadear

essas afetações. Nesse aspecto, percebo que a pesquisa sobre a transformação do ator-personagem no ritual cinematográfico tem questões complexas, subjetivas e difíceis de expor por questões éticas.

Por compreender que o fechamento desse processo seria as próprias pessoas se vendo no filme, como em *Crônicas de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, realizamos uma exibição fechada para as pessoas que participaram e estiveram envolvidas com a produção. Exibimos o filme no dia 28 de novembro de 2022, no Cine Teatro São Joaquim, em Goiás. Estávamos muito ansiosos por esse momento de ver juntos o filme. Infelizmente, nem todas as pessoas envolvidas puderam comparecer a esta exibição, pois muitas estavam fora da cidade. Produzimos cartazes e um banner que expusemos à entrada do cinema, o que já causou impacto e reações na chegada dos envolvidos. Havia um estado de alegria, encantamento e orgulho por estarmos ali naquele espaço contando e mostrando a história e as vivências daquela pequena comunidade da rua da Cambaúba.

Figura 98: Exibição de Cambaúba para os participantes do filme



Fonte própria.

A arte do cartaz foi criada pelo artista indígena José F. Machado Alecrim¹⁴⁷ e pelo ilustrador Renato Galhardo Neto, a partir de uma fotografia still da Márcia Glória Costa. A imagem expressa a aliança indígena-quilombola no enfrentamento político que teve grande destaque nas eleições de 2022. Célia Xacriabá, indígena e candidata a deputada federal recém-eleita, fala a respeito de seu desejo de constituir uma bancada do turbante e do cocar nas Câmaras federais e estaduais: “Não estamos chegando na política

¹⁴⁷ José Alecrim é arte educador na Secretaria de Estado da Educação, em Goiás, trabalha com políticas antirracista e de inclusão e é indígena em retomada, sua família é de origem Krahô, em Canela de Barra do Corda no Maranhão.

cedo ou despreparados, como muitos pensam. São 522 anos de luta e resistência e também de teimosia, mesmo com toda a necropolítica do governo brasileiro”¹⁴⁸.

Figura 99: Cartaz do filme *Cambaúba*



Fonte própria.

Logo após a exibição, realizamos um pequeno debate, um momento muito emocionante, ao final do filme muitos de nós estávamos com lágrimas nos olhos e vibrantes com o fechamento de todo esse processo vivenciado com a realização cinematográfica. Erlane Gomes de Sá (Morena) ficou bastante emocionada, pois o filme ativou muitas memórias afetivas sobre sua vida e sua infância na Cambaúba. Alessandra Rodrigues compartilhou sua percepção sobre essa aproximação com o universo cinematográfico. Segundo ela, quando começou a acontecer em Goiás o Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA), ela morava no Alto Santana (na rua Santa Bárbara) e não se sentia parte daquele ambiente, sentia que era um ambiente muito elitizado, percebia-se diferente da “galera descolada do cinema” e que hoje sente-se mais à vontade em circular por esse ambiente. Em relação à narrativa e o modo como o filme foi elaborado, Alessandra observa que

¹⁴⁸ Disponível em: < <https://almapreta.com/sessao/politica/candidatas-indigenas-os-desafios-da-campanha-ao-parlamento> >. Acesso em 15 de dez 2022.

Há uma preocupação desse filme em não reforçar esses estereótipos da colonialidade, em que se ressalta a figura do colonizador. E mesmo quando tenta trazer a figura do negro ou do indígena, numa tentativa às vezes muito difícil... Essa questão da colonização está tão arraigada dentro da gente, que na hora que a gente vê a gente tá repetindo a fala, o jeito de ser, ou tá romantizando demais, ou tá tratando sem o devido respeito, sem a devida reverência que a gente tem que ter com essa história. E eu vi o esforço que a Cris fez de superar isso. Eu gostei muito da gente se ver. E espero que a gente voe o mundo aí” (RODRIGUES, 2022, informação verbal).

Figura 100: Debate sobre a experiência vivenciada na realização de *Cambaíba*



Fonte própria.

Logo em seguida, Karla Souza (Kiaia), também compartilhou suas impressões:

Eu acho que a ideia de fazer um filme sobre uma rua onde toda comunidade participa é importantíssima, porque a gente se sente muito importante fazendo parte de coisas que a gente acha que nunca vai fazer

parte. E fazer de um filme pensado por uma mulher, pra mim é uma coisa muito interessante. De coisas nossas né... Renomear, ressignificar. Essa perspectiva mesmo do Abya Yala¹⁴⁹, esses lugares já tinham nomes e depois com a colonização se passa a ter um outro nome. Mas somos lá da Cambaúba né... Somos recebidos ali. Gostei muito do filme, e pra mim foi uma honra ter podido participar” (SOUZA, 2022, informação verbal).

Esse momento da exibição do filme foi muito importante para o fechamento e entendimento desse trabalho processual e relacional, especialmente dessa parte da pesquisa guiada pela prática. Estar também na condição de espectadora naquele momento, assisti-lo junto com as pessoas que participaram da construção cinematográfica, trouxe a mim uma nova visão sobre o próprio filme. Ver-me enquanto atriz-personagem, enquanto objeto da minha própria pesquisa, e poder observar meus próprios processos subjetivos de transformação nesse “espelho mágico” foi algo extremamente desafiador e desconfortável, trazendo à tona questões relacionadas à ansiedade, à angústia e à dificuldade de comunicação, por exemplo, possibilitando-me observar a mim e refletir sobre mim como esse sujeito. Assistindo e conversando sobre o filme, notei que algumas coisas faltaram e que algumas partes poderiam estar melhor desenvolvidas. Acredito que o filme enquanto um experimento investigativo sobre a realização cinematográfica híbrida e comunitária cumpriu seu objetivo. Nesse sentido, a exibição atesta a “eficácia ritual” dessa performance poética-investigativa.

Sobre o processo de pesquisa, de autoetnografia, tentei escrever na medida em que estávamos gravando, mas em muitos dias eu não conseguia escrever. Sentia-me cansada ou bloqueada. Há muitos detalhes que ainda preciso me debruçar com mais profundidade, principalmente nos aspectos mais criativos: como alguns planos foram pensados; como alguns se alteraram, foram criados ou mudados no momento das gravações¹⁵⁰; até que ponto uma decupagem ou a falta dela afeta ou transforma a cena. Em alguns momentos, refletia sobre a noção de *communitas* (Turner, 1974), em que um sentimento de integração envolve os membros da equipe e como essa noção permeia o processo de realização do filme, como o encontro com outro, com a diferença promove acontecimentos e afetações. Fizemos reuniões com a equipe e atores-personagens,

¹⁴⁹ Conforme a Enciclopédia Latinoamericana, o termo Abya Yala, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento, na língua do povo Kuna, e seria sinônimo de América. “O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia. A expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento.” Disponível em: < <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala> >. Acesso em 15 dez 2022.

¹⁵⁰ Os desenhos de decupagens de algumas cenas encontram-se no Apêndice B.

tivemos conversas também mais individualizadas e esses contatos foram com vistas a construir algo conjuntamente, criando laço entre as pessoas, algo comum na vida dessas pessoas para além na relação de vizinhança e amizade, e finalmente construir um filme por meio dessas relações. Dentre possíveis desafetos ou fofocas, isso acabava se manifestando durante a cena, durante o decorrer do *set*, desestabilizando um pouco a execução da cena. Dirigir um grupo de pessoas em uma cena com a presença de alguém, que de algum modo se rebela, pode ser bem complexo, gerando tumulto. Em alguns momentos não havia um reconhecimento das pessoas a respeito da figura da direção, exigindo que eu me impusesse de um modo mais enérgico para marcar o lugar da direção. De acordo com Malfille (1979),

o verdadeiro diretor deve conseguir contrabalançar um certo número de forças exteriores que tendem naturalmente a dificultar cada qual por seu lado suas funções. Ora, mesmo que o diretor, por uma razão qualquer, não exerça o peso suficiente para se impor realmente, e que diante dele trabalhe com pessoas mais preparadas (por exemplo: um produtor intransigente, com ideias fixas, ou um autor invasor) o equilíbrio, que é a base da divisão das responsabilidades-padrão, é rapidamente rompido em benefício de um outro equilíbrio próprio a esta equipe e que influencia consideravelmente sobre as características do trabalho de cada um (MALFILLE, 1979, p.24).

Em alguns momentos, pude refletir sobre esse lugar da direção em uma proposta de realização que se propõe a ser menos hierárquica, questionando-me sobre quais seriam as atitudes e gestos que demonstrariam isso? Particularmente, buscava escutar as sugestões da equipe e dos atores, se não concordava com a opinião ou sugestão deles, explicava meu ponto de vista e o porquê da minha escolha. Por exemplo: houve um dia em que a Márcia (fotógrafa still) me deu algumas sugestões de planos a serem realizados com drone mostrando a cidade de Goiás para depois localizar a rua da Cambaúba. Entendi o ponto de vista dela em querer apresentar ao público o local em que se passa a narrativa, mas achava que a imagem do drone não dialogava muito bem com a estética do filme e indaguei que ponto de vista seria esse do drone? Ele apareceria apenas nesse momento inicial do filme? Conversamos sobre essas questões, apresentei alguns argumentos sobre minha escolha e, no fim, disse que enquanto diretora não faria tal plano, finalizando o assunto. Estaria me impondo? Acredito que sim. Outro exemplo de imposição da visão da direção foi ao gravar a cena 26 (em que saio do ritual com uma vela na mão), no período da tarde. Fomos Elder e eu ao local da gravação para construir a decupagem da cena e determinamos os planos que seriam feitos. Na preparação da luz

para a gravação, já sem o Giovanni para auxiliar no processo, Elder colocou algumas luzes em determinada posição para fazermos os planos, porém, na hora notei que o plano não faria muito sentido e que precisaríamos mudar, ele ficou um pouco nervoso com isso, pois teria que refazer a montagem da luz, mas tive que impor a visão da direção e que do jeito que estava e não ficaria bom. Houve um pouco de estresse com essa mudança, mas posteriormente ele concordou que a decisão da mudança foi melhor para construção da cena. As cenas em que mais deixei abertas para a contribuição e sugestão foi a das crianças brincando na rua e a do samba e na cena do ritual, em que os personagens encantados foram criados pelos próprios figurantes, bem como os movimentos que eles faziam na cena.

Nesse sentido, percebo que mesmo buscando ter uma postura de escuta mais aberta e tentando levar em consideração as opiniões e sugestões, em alguns momentos era necessário trazer esse peso da escolha da direção, não por questões de autoridade, mas por questões de autoria, em que se vê o todo, o conjunto das cenas. O filme carrega um discurso e ponto de vista e mesmo trazendo diferentes pontos de vista, eles são conectados pela perspectiva de uma pesquisadora que carrega suas subjetividades.

A experiência da prática da realização de um filme híbrido proporcionou aprendizagens de diversas ordens. Talvez o maior dos aprendizados seja da ordem da partilha, da conexão e da nutrição constante de um desejo de concretização de algo. Percebi que é necessário estar atenta e forte, mantendo também um estado de abertura às várias percepções, seja um sonho, sejam sons que nos rodeiam ou as alterações do tempo, sejam seus próprios sentimentos, etc. Tudo isso pode se tornar matéria de criação.

Em relação ao coletivo, percebo que há engajamento temporário e momentâneo, há uma conexão entre aquelas pessoas no que diz respeito à convivência de vizinhança, alguns possuem mais proximidade uns dos outros e outros não. Além disso, como a realização do filme era condicionada à disponibilidade das pessoas, vários atravessamentos ocorreram durante esse processo. Quando se faz uma realização de caráter profissional, há a ideia de que as pessoas envolvidas com aquela produção tenham disponibilidade total para aquele projeto. Percebo que houve tensionamentos entre um desejo de se aproximar de uma produção profissional e o modo de realização de guerrilha, uma vez que grande parte dos envolvidos com o filme tinha suas primeiras experiências e os mais experientes queriam guiar a produção para a produção profissional. Em alguns momentos, eu precisava intervir ou conversar, apontando que o trabalho que estávamos fazendo não tinha modelo específico e eu não poderia apenas adotar um modo de

produção semi-industrial. As cenas que tinham mais pessoas envolvidas sempre geravam um trabalho maior, demandando uma organização maior. Como grande parte das cenas eram com poucas pessoas, algumas desenvolveram-se tranquilamente. Percebo ainda que cada diária seria considerada um ritual em si:

- Preparação: a equipe chegava em minha casa (que virou um QG durante todo processo de gravação), tomávamos café, conversávamos sobre as cenas que gravaríamos e como seriam feitas as movimentações (como estávamos na pandemia, precisávamos fazer as cenas com menos aglomerações possíveis), íamos até à locação (como era praticamente tudo na mesma rua, íamos a pé), preparava a locação (fazia algumas adaptações, mudanças de móveis ou objetos de lugar, selecionava os figurinos), preparava as luzes e a câmera, microfona as pessoas, e fazíamos um breve ensaio da cena e das movimentações, passava algumas instruções mínimas;
- Filmagem: gravação das cenas, com repetição de *takes* e variações de planos (em alguns casos);
- Des-produção: Desmontávamos os equipamentos, retornávamos ao QG, onde guardávamos os equipamentos e depois, fazíamos a “loggagem” do cartão. Caso fosse necessário, ainda conversamos sobre as próximas gravações ou sobre as percepções feitas das cenas recém-filmadas.

Houve ainda momentos de filmagens de cenas que não estavam previstas, nesses casos a equipe era mínima, de uma a duas pessoas. A exemplo disso, temos a cena em que as crianças (Bento e Oscar) observam o rio cheio.

Muitas das pessoas envolvidas com o filme assimilaram a dinâmica e a rotina de gravação e, após a conclusão das gravações, muitos falavam que estavam com saudade do *set*. As crianças gostaram muito da experiência e falaram de seu desejo de participar de mais filmes e até mesmo em fazer filmes. Esse aspecto de despertar o desejo de fazer filmes talvez seja o resultado mais revolucionário da realização híbrida com os atores não profissionais. Em muitas das entrevistas com os atores-personagens, pude perceber esse tipo de fala, do desejo de fazer mais ou mesmo realizar um filme, assim o fazer cinematográfico, que sempre parece tão distante, aproxima-se e torna-se possível.

Iniciamos o capítulo abordando os aspectos criativos, compartilhamos todo processo de produção de *Cambaúba*, bem como sua finalização e sua exibição às pessoas envolvidas. As entrevistas com os realizadores foram de extrema importância na construção dessa parte prática da pesquisa e entendemos que não há como construir um

modelo ou esboçar um caminho comum, uma espécie de manual para a realização híbrida, pois muitos fatores podem criar diversas variações no modo de criar e produzir. Fatores como: a relação que o cineasta tem com os personagens e o território a ser filmado; se haverá um roteiro mais dramático e estruturado, aproximando-se mais do fazer ficcional, ou se terá um roteiro mais aberto, com uma relação indicial mais forte com a realidade, aproximando-se mais do documentário; a disponibilidade orçamentária; a constituição de uma equipe em que há uma relação de proximidade entre os integrantes ou não; o tempo disponível de todos participantes (equipe e atores); entre outros. Porém, há determinados métodos de trabalho ou abordagem que podem ser comuns ou adaptados.

Finalmente, quando comecei a desenvolver a ideia do filme, realizei muitas filmagens de modo mais observacional, assim como fez Affonso Uchoa, tanto para se aproximar dos atores-personagens, quanto para compreender um possível caminho narrativo. As imagens que produzia, mostrava e compartilhava com sujeitos envolvidos, produzindo algo próximo à noção de *agir-imagem*¹⁵¹, desenvolvida por Migliorin (2020). Realizei alguns ensaios filmados, assim como fizeram Henrique e Marcela Borela em sua fase de pesquisa com os personagens. Construí cenas de caráter mais fantástico, assim como fez Bruno Risas. Optei por um final catártico assim, como Adirley em *Branco Sai, Preto Fica*. E no próprio processo, coloquei-me como esse personagem pesquisadora-forasteira que tece as tramas que atravessam a narrativa de *Cambaúba*, junto com as diferentes mulheres que compõem o microuniverso do filme, localizado no interior do Brasil.

Após concluído o processo de investigação pela prática, foi possível observar que o tempo da realização do filme híbrido é mais dilatado, e muitas das vezes, não cabem nos cronogramas dos editais de fomento¹⁵². Reflito que se tivesse mais tempo para a realização de *Cambaúba*, algumas questões ficariam mais bem desenvolvidas. Em muitos dos filmes examinados, boa parte do equipamento utilizado, era próprio ou cedido, e em quase todos os filmes, há um acúmulo de filmagens, que não necessariamente entram para montagem final, mas que são importantes para essas realizações.

¹⁵¹ Migliorin (2020), em “Cinema e Clínica: notas com uma prática”, esquematiza o agir-imagem da seguinte maneira: “1) Trata-se de agir com o cinema: filmar, montar, escrever e ver junto o que se fez. 2) O filmar é pautado pelo campo do documentário e do cinema experimental, aqueles que pedem uma relação forte com a realidade e com a alteridade. 3) Não partimos do texto ou de discursos, mas da imagem, do criar com a realidade. 4) Trabalhamos com regras muito simples, que qualquer um pode realizar: dispositivos. 5) Em grupo vemos o que produzimos, sem necessariamente identificar quem filmou o quê. De maneira esquemática, assim a prática se organiza. Essa prática, que chamaremos (provisoriamente) de *agir-imagem*.” (MIGLIORIN, 2020, p.34).

¹⁵² Essa questão poderia ser examinada em um estudo posterior.

Considerações Finais

No início do processo de pesquisa, quando escrevi o projeto, em 2019, tinha a seguinte hipótese: a realização cinematográfica híbrida, entendida como uma tendência do cinema contemporâneo, poderia ser compreendida como ritual e, por meio dela, os atores-personagens, que performam a si mesmo, sofreria transformações. Porém, ao me debruçar pelos estudos sobre a estrutura ritual e da antropologia da performance, bem como examinar os processos de realização, foi possível constatar que o ritual e sua estrutura conservam uma tradição e, por isso, o cinema industrial poderia ser análogo à estrutura ritual. Assim, a realização híbrida, que não segue toda a convenção desse modo de fazer cinema, seria, não um ritual que cria uma situação liminar, mas um fenômeno liminoide que, “por natureza”, é um fenômeno revolucionário. Ou seja, foi possível verificar que a *eficácia ritual* opera nesses fenômenos e promove transformações.

Essa chave de leitura permitiu-nos vislumbrar as diferenças das formas de realização da ficção, do documentário e da narrativa híbrida, evidenciando que a performance do ator-personagem que improvisa e cria suas próprias falas, marcada por seus modos de falar, a partir do argumento dado pela direção, diferencia-se da encenação do ator profissional, que decora os diálogos criados pelo roteirista. Compreender a realização híbrida como um fenômeno liminoide também evidencia esse entrelugar que o ator-personagem se encontra, sendo ele mesmo e outro no momento de sua performance para câmera.

Para além da verificação dessa hipótese, meu interesse pela prática de realização, seja do documentário, seja do filme experimental, bem como por seus métodos de criação e execução, foram também motivações desta pesquisa. Enquanto realizadora, iniciei-me pelas veredas do documentário, compreendendo a potência desse fazer que se aproxima das vidas das pessoas, ouve e amplia vozes.

A partir de meu processo prático nesta pesquisa, outro aspecto que emerge diz respeito à compreensão do desafio que seria uma prática cinematográfica decolonial, assumindo a herança de um pensamento colonialista e identificando algumas tendências e tomadas de decisões que obedecem a essa lógica. Isso exigiu-me uma sensibilidade mais alerta e atenta a possíveis deslizos e contradições. Como professora, há oito anos, dos cursos Bacharelado em Cinema e Audiovisual e Técnico em Produção de Áudio e Vídeo,

em uma cidade do interior de Goiás, percebi algumas lacunas no que se refere ao ensino dessas poéticas, muitas vezes desconhecidas por meus alunos e pelo grande público. Nesse sentido, acredito na importância dos filmes que compõem esta pesquisa chegarem a um público maior, mostrando esse fazer cinematográfico mais próximo da vida das pessoas comuns, feito em um regime mais comunitário, colaborativo e inventivo.

Outra hipótese que acompanhava meus questionamentos acerca dessa cinematografia híbrida e a inventividade narrativa advinda das performances dos atores-personagens, foi a ideia de uma reivindicação pelas vias simbólicas do direito à ficção, sendo isso uma forma de romper com as representações problemáticas perpetuadas pelas narrativas hegemônicas, em que os *outros* eram representados em contextos marginalizados, enfatizando as mazelas e os preconceitos que sofrem na sociedade. Assim, em uma perspectiva histórica do fazer documentário, o cinema híbrido, considerado, por alguns autores, como um subgênero, passaria a ser um novo gênero, conforme observaram alguns cineastas entrevistados para esta pesquisa.

Os cineastas André Novais Oliveira, Juliana Antunes e Thiago Macedo têm uma leitura aproximada a respeito da natureza do filme híbrido e consideram-no como um movimento pontual. Juliana Antunes avalia essa tendência do cinema híbrido como um movimento muito pequeno, mas acredita que, pela atual conjuntura de cortes e editais emergenciais de baixíssimo orçamento, a produção híbrida seja uma possibilidade. O produtor Thiago Macedo avalia que o hibridismo, além de significar liberdade maior para a experimentação, pode ser uma possibilidade nas produções de baixo orçamento.

O cineasta Adirley Queirós compreende que o cinema de narrativa híbrida torna-se um gênero, no entanto, não vê isso com “bons olhos”, uma vez que para ele o híbrido tornou-se pragmático, saturou-se e está sendo esvaziado pela presença do roteiro. Segundo Queirós, o caráter híbrido surge no momento da montagem e a narrativa que organiza o argumento surge na ilha de edição. Além disso, ainda na voz do diretor, a narrativa híbrida tem a ver com uma deficiência material, então, o imprevisto se impõe:

Geralmente, você propõe uma ficção, que ela nunca vai se concretizar, porque nós não somos uma indústria, um comércio, falando de uma ideia materialista. Não tem esse suporte material, então o hibridismo vem de invenções, também por essa falta, essa falta gerava o hibridismo. Acho que o hibridismo tinha muita descoberta (QUEIRÓS, 2021, informação verbal).

Affonso Uchoa considera que boa parte dessa produção poderia ser compreendida como *documentário inventivo* e analisa que esse movimento está além de um modismo, sendo “mais uma marca de uma característica histórica do cinema brasileiro, que é o documentário inventivo” (UCHOA, 2021, informação verbal). Ele afirma que

O documentário inventivo é uma marca do cinema brasileiro, e a mistura entre o documentário e a ficção também é uma marca. A nossa ficção é muito marcada pelo improviso, pelo acaso, pelo que foge do *script*, às vezes até pelo documentário puro e simples, como *O Homem que Virou Suco*, de ficção, mas tem muita presença de documental, tem muita abertura para a rua. Muitos cineastas trabalham com filmes que transitam nessa fronteira como o João Batista de Andrade. Não é que essa geração inventou a forma, é só uma forma do cinema brasileiro lidar com uma questão ancestral, que é ser inventivo na hora de fazer documentário e transitar na fronteira entre o documentário e a ficção. O cinema brasileiro já faz isso há muito tempo. Esse hibridismo tem a ver com essa mudança de agentes, essa breve democratização que tivemos nos últimos anos, e que realmente mais pessoas de periferia, negros e mulheres, figuras que não eram do perfil tradicional, começaram a ter acesso a produção, começaram a ter acesso a editais, começaram a participar das políticas públicas e do universo da cultura no Brasil. Isso reflete, também, nessa forma, nesse *boom* de filmes híbridos, porque nesse momento, quando essas novas figuras aparecerem, há uma raiva, um desejo de reescrever a histórias das imagens, mostrar coisas que não eram mostradas antes, mostrar realidades. E ao mesmo tempo, o desejo de fazer cinema, de mostrar que é capaz de participar da história e fazer cinema. Eu acho que o híbrido atende esses dois desejos (UCHOA, 2021, informação verbal, grifo nosso).

Esse pensamento de Uchoa relaciona-se com o ponto de vista de Bruno Risas, o qual afirma que esse cinema vem de uma “necessidade de autoinvenção, de autoconstrução, de retomar a memória através da invenção, isso não está só no cinema, está em um monte de coisas. Os indígenas, hoje, têm um trabalho muito grande de retomada, a briga pela autoafirmação, autoidentificação” (RISAS, 2021, informação verbal). O diretor ainda considera que esses filmes podem ser um modo de reelaborar um imaginário esburacado, que sofreu o apagamento de várias memórias. Para o diretor Henrique Borela, há uma conexão entre esses filmes que se valem da performance dos atores-personagens, em que as histórias pessoais conectam-se com a história ficcional:

Sempre me chama atenção, nesses filmes, é que tem uma identidade forte das suas formas de fazer e de ficar muito intrigado, porque, muitas vezes, era mexendo nessa forma de filmar que era possível chegar em alguns resultados. Então, eu acho que talvez esteja rolando mais para gente agora, por causa do lance digital, das políticas públicas do audiovisual, acho que isso mudou um tanto o cenário. (...) Eu acho que

essa virada do século trouxe essa arte de não mostrar, parece que o cinema que a gente faz, tem certas impossibilidades de mostrar certas coisas, esses cinemas são muito ricos em esconder e construir outros artifícios para essas ficções (BORELA, H. 2021, informação verbal).

Mesmo havendo algumas pequenas divergências, poderíamos observar que há um consenso de que o híbrido é uma possibilidade de realização no contexto do baixo orçamento, possibilitado por editais e pelo cinema digital. Além do mais, esse fenômeno também é proveniente de uma maior pluralidade de cor, gênero e classe social por parte desses diretores e diretoras, assim, a ideia de “direito à ficção” seria consequência dessa situação, como uma resposta ao desejo represado há décadas.

O ato de ficcionalizar e criar essas narrativas pode constituir um processo curativo às feridas coloniais. De acordo com Umberto Eco, em *Seis Passeios pelos bosques da ficção* (1994), ele não deseja propor que os passeios pelos bosques da ficção sejam um remédio para as grandes tragédias de nosso tempo, entretanto, esses passeios habilitam o entendimento dos mecanismos pelos quais a ficção é capaz de moldar a vida. O autor ainda afirma que

É fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente (ECO, 1994, p.137).

Nesse sentido, compreendemos o caráter pedagógico da ficção que, pela sedução narrativa, cativa mais seu público pela empatia, pelas emoções (*pathos*) e, além de atingir nossos desejos inconscientes, opera de modo diferente à retórica discursiva (*logos*), relacionada à razão, que possui suas limitações ao abordar assuntos mais subjetivos e sensíveis.

Nossa pesquisa ateu-se às produções brasileiras, levando em consideração os contextos históricos e sociais do Brasil nas últimas décadas, porém, compreendemos que se trata de um fenômeno que acontece em vários países e grande parte dos filmes analisados aqui tiveram destaque em festivais estrangeiros. Para um estudo posterior, há a possibilidade de propor uma análise comparativa entre essa cinematografia híbrida brasileira e de outros países, compreendendo as aproximações e diferenças. Outra janela aberta nesta pesquisa, possível de aprofundamentos, é a ausência de uma análise fílmica das obras; acreditamos que existem muitos estudos voltados ao âmbito da recepção, por

isso, em nosso recorte, optamos por examinar a práxis e seus processos. Para finalizar, deixamos como possibilidade de avanços, aprofundar as análises a respeito das diferenciações entre a atuação do ator profissional e a performance do ator-personagem e, por meio da análise das *mise-en-scènes*, compreender o projeto estético e operacional dessa poética.

Acreditamos que as referências bibliográficas, tanto dos autores das performances culturais, quanto do cinema foram suficientes para compreensão do fenômeno examinado, trazendo uma leitura diferenciada e transdisciplinar. Em relação aos procedimentos metodológicos empregados na pesquisa também mostram-se satisfatórios, resultando num volumoso material de amostragem que poderá resultar na continuidade desta pesquisa.

REFERÊNCIAS:

- ABYA YALA. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>>. Acesso em 15 dez 2022.
- ALTMANN, Eliska. Resenha: GONÇALVES, Marco Antonio. 2008. O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010. Disponível: <<https://bityli.com/ODGwuu>>. Acesso em: 20 dez. 2019.
- ANCINE, Instrução Normativa n.º 125, de 16 de junho de 2015. Disponível em: <<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/node/16222>>. Acesso em 4 out. 2021.
- ARAÚJO, A. A encenação performativa. In *Sala Preta* Revista de Artes Cênicas. n.8 São Paulo, 2009.
- AUMONT, Jacques. *Renoir le Patron, Rivette le Passeur*. In: Le Théâtre dans le Cinema – Conférences Du Collège d’Histoire de l’Art Cinématographique n.º. 3. Inverno 1992/93. Paris. Cinemathèque Française/Musée du Cinema.
- AUMONT, Jacques. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1999.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAGGIO, Eduardo T. Direção de documentário: A constituição da mise-em-scène e criação da cena. In: Revista Livre de Cinema, v. 7, Dossiê Cinema Expandido, p. 80-104, dez, 2020.
- BARNWELL, Jane. *Fundamentos de produção cinematográfica*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentário de busca: 33 e Passaporte Hungáro. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas: Papirus, 2014.

BEZERRA, Cláudio. A Personagem no Documentário. In: Atas do IV Encontro Anual da AIM, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/pH8K2j>>. Acesso em 5 out. 2021.

BORDWELL, David.; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORGES, Sérgio. Entrevista para Encontros de Cinema Itaú Cultural. Disponível em: <<https://bityli.com/jD7rlV>>. Acesso em 4 out. 2021.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. *Experiência Estética e Performance*. Picado, B.; Mendonça, C. C.; Cardoso Filho, J. (Org.). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2014.

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

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: Crocodilo Edições, 2020.

CAFFÉ, Carla. *Era o Hotel Cambridge: Arquitetura, Cinema e Educação*. São Paulo: Editora Sesc, 2017.

CARTA DE BRASÍLIA. Leitura do manifesto por Thiago Macedo. Disponível em: <<https://bityli.com/O6qIRP>>. Acesso em 4 out. 2021.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. I: Anais do 26º Encontro Anual da Compós, 2017. São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2017. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/que-lugar-para-a-militancia-no-cinema-brasileiro-contemporaneo-interpelacao-visi?lang=pt-br#>>>. Acesso em 14 jan 2023.

CINEASTA compartilha processo criativo do filme "Era o Hotel Cambridge". In: OBORÉ. 30 nov. 2021. Disponível em: <<https://obore.com/noticia/cineasta-compartilha-processo-criativo-do-filme-era-o-hotel-cambridge>>. Acesso em 10 out. 2022.

CODATO, Henrique. O Desejo projetado: Uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise. In: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ed. 7. jan-jun.2015

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO, 14, 2010, Belo Horizonte. Catálogo [...]. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo: narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CORREIO BRAZILIENSE. *As outras flix: cresce o número de plataformas de streaming*. 2021. Disponível em: < <https://bityli.com/yt5BfC> >. Acesso em 20 set. 2021.

DAWSEY, John. C. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. In: Cadernos de Campo, n.13, 2005. Disponível em: < l1nq.com/FeoVR >. Acesso em: 20 dez. 2019.

DAWSEY, J. C. O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem. *Mana* [online]. vol.12, n.1, pp.135-149, 2006. Disponível em: <<https://bityli.com/B2e663>> Acesso em: 20 dez. 2019.

DEBATE SOBRE UM FILME DE VERÃO. Disponível em:< <https://bityli.com/DMazFZ>>. Acesso em 13 out. 2021.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução: José Marcos Macedo. In. Folha de São Paulo, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em 15 dez. 2022.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007

DUARTE, Daniel Ribeiro. *Comunidade estética e política no cinema de Pedro Costa*. Tese de doutorado. Universidade Nova de Lisboa, Ciências da Comunicação Especialidade em Cinema e Televisão, 2018.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: Métodos e técnicas de Pesquisa em Comunicação. DUARTE; BARROS (Org). São Paulo: Atlas, 2005.

DUMANS, João. Entrevista para o Canal Cine Vitor. Disponível em:< <https://bityli.com/tBu7Pr>>. Acesso em 4 out. 2021.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDUARDO, Cléber. Continuidade expandida e novo cinema autoral (2005-2016). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, v.2.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: Alexandre, Marcos A. (org.) *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

EVARISTO, Conceição. Entrevista para o Canal Leituras Brasileiras, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>>. Acesso 7 de mar 2023.

EXIBIÇÃO do Making off e debate sobre o filme Era o Hotel Cambridge, com Eliane Caffé e Carla Caffé. Disponível em: <<https://bityli.com/KW8A9X>>. Acesso em 13 out. 2021.

FERREIRA, Denise. Ler a arte como confronto. In: Revista Logos 55 VOL 27 N 03 PPGCOM UERJ, 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. Brasília consagra longa nascido de projeto coletivo. 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/WhOxTe>>. Acesso em 4 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FURTADO, Felipe. A sombra dos abutres. In: Revista Cinética, 2018. Disponível em: <<https://bityli.com/E0rUAa>>. Acesso em 15 set. 2021.

GABARRÓN, Luis R.; LANDA, Libertad H. O que é pesquisa participante?. In: *Pesquisa Participante: A partilha do saber*. BRANDÃO, Carlos R.; STRECK, Danilo R.(Org.) Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

GARRETT, Adriano. Crítica: Olhar o pai, transcender a matéria: uma conversa com Getúlio Ribeiro. In: Cine Festivais. 19 out 2019. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/getulio-ribeiro-fala-sobre-o-filme-vermelha/>>. Acesso em 14 jan 2023.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

GÉRARD, Valérie. *Por afinidades: amizade e coexistência*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2021.

GERBASE, Carlos. *Cinema: Primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

GLOBO. Documentário ‘Morro do Céu’ mostra a juventude rural de RS. 2011. Disponível em: <<https://bityli.com/qn4NII>>. Acesso em 4 out. 2021.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. In: Devires -Cinema e Humanidades, v.10, n.2, 2013. Disponível em: <<https://bityli.com/LN1NWB>>. Acesso em 15 ago. 2021.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 2005.

LEI 12.485/2011. Disponível em: <l1nq.com/3iYM8>. Acesso em 15 dez. 2021.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. Disponível em: <<https://bityli.com/185pK3>>. Acesso em 15 ago. 2021.

INSTRUÇÃO Normativa nº 22, ANCINE, 2003.] Disponível em: <l1nq.com/CPNRz>. Acesso 20 dez 2022

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

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

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. In: Doc On-line, n. 11, dezembro de 2011, pp.5-24. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em 5 out. 2021.

MALFILLE, Pierre. *O Assistente de direção cinematográfica*. Rio de Janeiro: Artenova, 1979.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naif, 1950, 2003.

MESQUITA, Cláudia. Outros retratos- Ensaando um panorama do documentário independente no Brasil. In: *Sobre Documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MESQUITA, Cláudia. *Memória contra utopia: Branco sai preto fica* (Adirley Queirós, 2014). Compós 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2KSqBg1>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. Revista Cinética. 2011 Disponível em: <<https://bityli.com/jymbqO>> Acesso em 11 set. 2021.

MIGLIORIN, Cezar. Cinema e Clínica: notas com uma prática. Revista Metamorfose, vol. 4, nº 4, jun de 2020. Disponível em: < <https://bityli.com/buWn2>>. Acesso em dez 2022

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAIS, Kátia Santos de. Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, Salvador, 2018. Disponível em:<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/28299/3/MORAIS_K%C3%A1tia_TESE%20vers%C3%A3o%20definitiva.pdf>. Acesso em 15 jan 2023.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MÜLLER, Marcelo. Crítica Cinema Contemporâneo. In: Papo de Cinema. Disponível em: <<https://bityli.com/m0YGY9>>. Acesso em 13 out. 2021.

MULTILOT. Entrevista realizada com Adirley Queirós. Disponível em: <<https://bityli.com/QMxunJ>>. Acesso em 20 dez. 2020.

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

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2012.

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. 2015. "Liminaridade e communitas - Victor Turner". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>>

OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. v. 1, 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. In: Significação, Revista De Cultura Audiovisual, v. 39, n.37, 2012, pp.10-30. Disponível em: <<https://bityli.com/rsBPIT>> acesso em 05 out. 2021.

OLIVEIRA, André Novais. *Roteiro e diário de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Javali, 2021.

OLIVEIRA, H. M. S. Lavoura arcaica: um processo de criação ritualístico-teatral no cinema. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. Pesquisa de nível médio sobre performance e mise en scène no cinema: uma abordagem para análise de filmes. In: SATLER, Lara I. et al (org.), *Performances, Mídia e Cinema* Goiânia: Imprensa Universitária UFG, 2019.

OUTRAS PALAVRAS, *Carta de Brasília, um manifesto do cinema brasileiro*. 2014. Disponível em: <<https://bityli.com/b8nQlV/>>. Acesso em 4 out. 2021.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PEIRANO, Mariza (org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Núcleo de antropologia da Política: UFRJ, v.12 (coleção Antropologia da Política), 2002.

PEREIRA, Carmela Morena Zigoni. *Antropologia do set: corpos estendidos e conectivos na produção cinematográfica*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2013.

PESSUTO, K.. *O 'espelho mágico' do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papirus, 2012.

QUILICI, C.. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

RAGIBER, Michael. Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários. In: LABAKI, A.; MOURÃO, D.M. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RAGIBER, Michael. *Direção de Documentário*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, v.2.

RAMOS, Fernão Pessoa. In: Prefácio. PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papirus, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RESENDE, Paula. Caminhão com 10 mil litros de sangue bovino tomba e forma mancha no Rio Vermelho, na cidade de Goiás. G1 GO, 23, fev. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/go/goias/transito/noticia/caminhao-com-sangue-de-gado-tomba-forma-mancha-e-espuma-no-rio-vermelho-na-cidade-de-goias.ghtml>>. Acesso em 10 out. 2022.

RIBEIRO, Luciane Martins. *A subjetividade e o outro: Ética da Responsabilidade em Emmanuel Levinas*. São Paulo: Ideias & Letras, 2015.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Do encontro previsível à cena revigorada – a entrevista no documentário contemporâneo (parte 2). Doc On-line, n. 23, março de 2018, pp. 77-104.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial: 2019.

SALES, Michelle. Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil: análise sobre a recepção do filme Vazante. In: *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Michelle Sales, Paulo Cunha, Liliane Leroux (org) Guimarães. Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições ICV, 2019.

SALLES, Cecília A. *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. Vinhedo (SP): Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília A. Processos de criação em grupo: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, João Moreira. Entrevista para El País disponível em: <<https://bityli.com/dihJpN>>. Acesso 5 mai 2021.

SANJINÉS, Jorge. Teoria e prática de um cinema junto ao povo. Goiânia: Mmarte, 2018.

SANTOS DE MORAIS, Kátia. Do apogeu à crise da política audiovisual brasileira contemporânea. In: Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación. N. 142. 2019, Disponível em: <<https://bityli.com/pdEgGv>>. Acesso: 15 de abr. 2021.

SATLER, Lara L. Diretores/as em ação: Formação audiovisual atravessada por metodologias. In: Revista Temas em Educação, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 76–99, 2019. Disponível em: <<https://bityli.com/xrYSr>>. Acesso em: 5 jan. 2023.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

SCHECHNER, Richard. In: LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SERTÃ, Ana Luísa & ALMEIDA, Sabrina. 2016. "Ensaio sobre a dádiva". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dadiva>. Acesso em 05 jan 2023.

SGANZERLA, Rogério. Textos críticos 1. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 11-21, 2010-a

SGANZERLA, Rogério. Por um cinema sem limite. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2001

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 11, n.24, p.35-65, jul./dez. 2005. Disponível em: < <https://bityli.com/66XKl>>. Acesso dez 2022.

SIMAS, Luiz A.; RUFINO; Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019

SINGER, Milton. *When a great tradition modernizes*. Traditional India: Structure and Change. Philadelphia, Chicago University of Chicago Press, 1959

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. (2017) “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. *Psicologia Política*, 17(39), p. 203-219. Disponível em: <<https://bityli.com/CY8ST>>. Acesso dez 2022.

SOBCHACK, Vivian. Toward a Phenomenology of nonfictional film experience. In: *Collecting Visible Evidence*, 1999, ed. Michael Renov and Jane Gaines, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, 241-254.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXVIII Encontro Anual da Compós, PUC-RS, Porto Alegre, 2019.

SOUZA, Maria Helena de. Origens de Goiás. In: FUNAI. Disponível em: <<http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto13/FO-CX-13-713-1989.PDF>>. Acesso em 10 out. 2022.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do Ator. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. A construção da personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TEXEIRA, Francisco Elinado. Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade. In: *Sobre fazer documentários*, Itaú Cultural, 2007.

TURNER, Victor. *Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1969.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. *The anthropology of experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VANDER, Olùkó. A Diferença entre Àdùrà, Orin e Oríkì – Aula de Yorùbá. In: Educa Yorùbá. Disponível em < <https://educayoruba.com/a-diferenca-entre-adura-orin-e-oriki-aula-de-yoruba/>>. Acesso em 10 out. 2022.

VERTENTES DO CINEMA. Crítica; A vizinhança do Tigre. Disponível em <<https://bityli.com/v0dZZw>> Acesso em: 4 out. 2021.

XAKRIABÁ, Célia. In: Alma Preta. Disponível em: < <https://bityli.com/hwF46>>. Acesso em 15 de dez 2022.

RELATÓRIO anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual - FSA Exercício 2016. Disponível em: <<https://bityli.com/VROS3>>. Acesso em 15 dez. 2022.

VEJA. Luiz Bolognesi sobre documentário ‘Ex-Pajé’: ‘Vamos respeitar as culturas’, 28/04/2018. Disponível em: <<https://bityli.com/GQhyYU>>. Acesso em 4 out. 2021.

VERMELHO. O filme *A Cidade é uma só?* escancara a desigualdade de Brasília. Disponível em: <<https://bityli.com/a4QAPX>>. Acesso em 20 dez. 2020.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

33 (2001), de Kiko Goifman

A cidade é uma só (2012) de Adirley Queirós, duração 79 minutos

A vizinhança do tigre (2014) de Affonso Uchoa, duração 95 minutos

Arábia (2017) de Affonso Uchoa e João Dumans

Aruanã (1938) de Líbero Luxardo

Aruanda (1960) de Linduarte Noronha

Avenida Brasília formosa (2010) de Gabriel Mascaro, duração 85 minutos

Bandeirantes (1940) de Humberto Mauro

Baronesa (2017) de Juliana Antunes, duração 73 minutos

Bola da Vez (2021) de Elder Patrick

Branco sai. Preto fica (2014) de Adirley Queiroz, duração 93 minutos

Cabra marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho

Céu sobre os ombros (2010) de Sérgio Borges, duração: 72 minutos

Currais (2018) de David Aguiar e Sabina Colares, duração 90 minutos

Chuva é cantoria na aldeia dos mortos (2018) de Renée Nader Messoria e João Salaviza

Corpo Delito (2017) Pedro Rocha, duração 74 minutos

Crônicas de um verão (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin

Diário de uma busca (2011) de Flávia Castro

Diário de Sintra (2007) de Paula Gaitán

Doméstica (2012) de Marcelo Pedroso

Ela volta na quinta (2014) de André Novais, duração 108 minutos

Elena (2012) de Petra Costa

Era o hotel Cambridge (2016) de Eliane Caffé, duração 109 minutos

Era uma vez Brasília (2017) de Adirley Queirós, duração 100 minutos

Estrada para Ythaca (2010) de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes
Estado de Sítio (2011) de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins, e Samuel Marotta.
Eu, empresa (2021) de Leon Sampaio e Marcus Curvelo
Ex-Pajé (2018) de Luiz Bolognesi, duração 81 minutos
Fantasmas (2010) André Novais Oliveira
Gente Bonita (2016) de Leon Sampaio
Greve (1979) de João Batista de Andrade
Girimunho (2011) de Clarissa Campolina e Helvécio Marins, duração 90 minutos
Jardim Nova Bahia (1971) de Aloysio Raulino
La Libertad (2001), de Lisandro Alonso
Lavoura Arcaica (2001) de Luiz Fernando Carvalho
La sortie des usines Lumière (1895)
Mães de Derick (2020) Dê Klem, duração 77 minutos
Majoria Absoluta (1964) de Leon Hirzman,
Mascarados (2020) de Marcela Borela e Henrique Borela, duração: 66 minutos
Morro do Céu (2009), Gustavo Spolidoro, duração: 71 minutos
Mulher à tarde (2010) de Affonso Uchoa
Nostalghia (1983) Andrei Tarkovski
No Quarto de Vanda (2000), de Pedro Costa
Ontem havia coisas estranhas no céu (2020) de Bruno Risas, duração 110 minutos
Pajeú (2020) Pedro Diógenes, duração 74 minutos
O prisioneiro da grade de ferro (2004), de Paulo Sacramento
Os dias com ele (2013) de Maria Clara Escobar
Pacific (2009), de Marcelo Pedroso
Rua de mão dupla (2002), de Cao Guimarães
Subterrâneos do futebol (1965) de Maurice Capovilla
The cool world (1963), de Shirley Clarke
Vermelha (2019) de Getúlio Ribeiro, duração 78 minutos
Viramundo (1965) de Geraldo Sarno
Um lugar ao sol (2009) de Gabriel Mascaro
Um filme de verão (2019) de Jo Serfaty, duração 96 minutos
Um passaporte húngaro (2001) de Sandra Kogut
Um pouco mais de um mês (2013) de André Novais de Oliveira

Lista de entrevistados

Affonso Uchôa (diretor de *A vizinhança do Tigre*) – duração da entrevista: 1h54min

Warley Desali (tec. de som de *A vizinhança do Tigre*) - duração da entrevista: 1h15min

Wederson Patrício (Neguinho – ator de *A vizinhança do Tigre*) - duração da entrevista: 59min

Juliana Antunes (diretora de *Baronesa*) - duração da entrevista: 1h24min

Marcela Santos (tec. de som de *Baronesa*) - duração da entrevista: 1h23min

Andréia Sousa (atriz de *Baronesa*) - duração da entrevista: 29min

Adirley Queirós (diretor de *Branco Sai, Preto Fica*) - duração da entrevista: 2h51min

Marquinho do Tropa (ator de *Branco Sai, Preto Fica*) - duração da entrevista: 1h07

André Novais (diretor de *Ela volta na Quinta*) - duração da entrevista: 1h20min

Henrique Borela (co-diretor de *Mascarados*) - duração da entrevista: 2h04min

Luana Otto (produtora de *Mascarados*) - duração da entrevista: 1h22min

Bruno Risas (diretor de *Ontem havia coisas estranhas no céu*) - duração da entrevista: 2h27min

Renato Novais (ator de *Ela volta na Quinta*) - duração da entrevista: 1h21min

Viviane Machado (atriz de *Ontem havia coisas estranhas no céu*) - duração da entrevista: 1h

Denise Viera (diretora de arte de *Branco Sai, Preto Fica*) - duração da entrevista: 1h44min

Thiago Macedo (produtor de *Ela Volta na Quinta*) - duração da entrevista: 1h55min



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DA EMENDA

Título da Pesquisa: A performance do ator-personagem na cinematografia brasileira híbrida: transformações no processo criativo e a ritualidade da produção cinematográfica

Pesquisador: CRISTIANE MOREIRA VENTURA

Área Temática:

Versão: 4

CAAE: 36005320.5.0000.5083

Instituição Proponente: Universidade Federal de Goiás - UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.583.954

Apresentação do Projeto:

Trata-se da solicitação de EMENDA. Título da Pesquisa: A performance do ator-personagem na cinematografia brasileira híbrida: transformações no processo criativo e a ritualidade da produção cinematográfica. Pesquisador Responsável: CRISTIANE MOREIRA VENTURA. n. CAAE: 36005320.5.0000.5083. Membro da equipe de pesquisa: LARA LIMA SATLER.

Objetivo da Pesquisa:

Trata-se da solicitação de EMENDA.

Justificativa da Emenda:

"A defesa da tese estava prevista para julho de 2022, porém tendo em vista os novos campos de trabalho (a prática da realização cinematográfica realizada entre fevereiro e março, e outra realizada em julho), precisaremos de mais tempo para concluir a pesquisa. A previsão para a defesa é março de 2023."

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Os riscos da pesquisa é de trazer constrangimento ao expor a pessoa a ser entrevistada.

Benefícios:

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 5.583.954

Com o resultado da pesquisa, poderemos empregar as práticas de realização cinematográfica estudadas em cursos de cinema, ou mesmo na implantação de editais de realização na vertente do filme híbrido. Hoje os editais de fomento a produção cinematográfica ainda são muito pautados em documentário ou ficção, como se houvesse apenas essas duas formas de se realizar um conteúdo audiovisual. Outro benefício é pensar o cinema enquanto ferramenta de transformação social."

OBS: No TCLE está esclarecendo os riscos e benefícios e apresentam a forma de participação, bem o direito de pleitear indenização em caso danos advindos da participação.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Não houve alteração do desenho metodológico apresentado em parecer anteriormente aprovado. Solicitam somente a extensão do cronograma.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Arquivo com as informações básicas contendo a justificativa para a extensão do cronograma para março de 2023.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Após análise da justificativa apresentada, somos favoráveis à aprovação da presente EMENDA que solicita extensão do cronograma para março de 2023.

Considerações Finais a critério do CEP:

Enviar relatório final em abril de 2023.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_1991698_E1.pdf	30/07/2022 17:32:31		Aceito
Outros	roteiro_de_perguntas.pdf	08/10/2020 10:58:54	CRISTIANE MOREIRA	Aceito
Outros	carta_encaminhamento.pdf	08/10/2020 10:58:18	CRISTIANE MOREIRA	Aceito
Folha de Rosto	folhaDeRostoAssinadaCristiane.pdf	30/07/2020 18:50:09	CRIS VENTURA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.doc	28/07/2020 11:29:38	CRIS VENTURA	Aceito

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 5.583.954

Outros	Termo.pdf	28/07/2020 11:16:31	CRIS VENTURA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_2_corrigido.docx	23/07/2020 15:56:51	CRIS VENTURA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 15 de Agosto de 2022

Assinado por:
Marilúcia Lago
(Coordenador(a))

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110

Bairro: Campus Samambaia, UFG

CEP: 74.690-970

UF: GO

Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

E-mail: cep.prpi@ufg.br

APÊNDICE A - Roteiro de perguntas usadas nas entrevistas.

Perguntas a serem feitas para os diretores

- 1) Conte um pouco sobre sua trajetória de vida e como ela contribui para o tipo de cinema que você realiza? Possui formação em cinema? (Se sim, como essa formação contribuiu para os seus trabalhos?)
- 2) Como você percebe o filme _____ (observação: cada entrevistado terá uma ou mais produções cinematográficas que será colocada nessa pergunta, de acordo com o tema estudado na pesquisa). Você o vê como ficção? Documentário? Híbrido? ou outro, qual?
- 3) Já realizou filmes de ficção? E de documentário? Como essas experiências contribuíram para a produção do filme _____?
- 4) Algum(a) cineasta/ filme te influenciou? Como foi se decidir por fazer filmes desta forma?
- 5) Já trabalhou em outras funções em set de filmagem? Quais? Como essa experiência contribuiu em seu trabalho de diretor(a)?
- 6) Os editais de fomento à produção cinematográfica (geralmente) são estruturados em itens/ etapas de produção específicos para documentário e ficção. Como você lida com isso no momento de elaboração de projetos?
- 7) Como é feita (ou foi feita para tal filme) a escolha dos atores-personagens? Você já conhecia quando elaborou o projeto para o filme? Como a escolha deste personagem influencia seu projeto ?
- 8) Como você vê seu trabalho de direção com estes atores-personagem?
- 9) Como você enquanto diretor (a), elabora a construção da mise-en-scène? Há uma decupagem pré-elaborada (mesmo que feita antes das gravações?) Como é a colaboração da equipe e atores no momento das gravações?
- 10) Você consegue perceber mudanças/ transformações dos atores com a realização dos filmes? Como foi a receptividade deles com o filme pronto? A realização trouxe alguma mudança na rotina de vida deste ator?
- 11) Como você vê o crescimento de realizações híbridas nestes últimos anos? Como ela tem transformado as formas de se fazer cinema no Brasil atualmente?

- 12) Você pretende realizar outros filmes deste modo? Quais dificuldades encontradas?

Perguntas a serem feitas para os atores-personagens

- 1) Conte um pouco da sua trajetória de vida e como conheceu o (a) diretor (a) do filme que você atuou? Como você percebe o filme _____?. Você o vê como ficção? Documentário? Híbrido? ou outro, qual? Por quê o percebe assim?
- 2) Já havia atuado antes? Havia esse desejo de participar de um filme como ator/ atriz?
- 3) Como foi a experiência de atuar/ participar no filme _____? Como o(a) diretor(a) conduzia a construção das cenas?
- 4) Havia algum roteiro? Se sim, como era esse personagem? como foi construir esse personagem? Como sua história de vida e vivências contribuíram na construção das cenas?
- 5) O filme em que você participou aconteceu no espaço _____ (que pode ser a própria comunidade ou outro espaço) como foi pra você enxergar esse espaço pelo olhar do personagem? E pelo seu olhar (enquanto sujeito), quando este espaço se tornou uma locação do filme como foi vivenciar esse espaço? E após o término do filme, como foi olhar para este espaço?
- 6) Como foi se ver no filme depois de pronto?
- 7) Ter participado do filme trouxe alguma transformação para sua vida ou para a forma como você vê o mundo? Como foi essa percepção?

Perguntas a serem feitas para membros da equipe técnica

- 1) Conte um pouco sobre sua trajetória e formação. Como se iniciou nessa área (de produção, montagem, direção de fotografia)?

- 2) Já havia participado de uma realização híbrida anteriormente? Se sim poderia contar um pouco sobre essas diferentes experiências? Há procedimentos em comum que você poderia relatar?
- 3) Fazendo uma comparação entre um set de ficção e um set híbrido o que se altera no seu trabalho? Como são as diárias?
- 4) Como você lida com o imprevisto (pergunta específica para produção e fotografia)?
- 5) Como é montar um filme que não tem um roteiro fechado? Como é sua relação com a direção no processo de montagem?
- 6) Ter participado de uma realização híbrida trouxe questões sobre procedimentos que são adotados comumente em sets de ficção?
- 7) Como você vê o crescimento de realizações híbridas nestes últimos anos? Como ela tem transformado as formas de se fazer cinema no Brasil atualmente?

APÊNDICE B

ROTEIROS DO FILME CAMBAÚBA (4 TRATAMENTOS)

Pré-roteiro

Cena 1 ext. quintal - noite de lua cheia
Há uma vela quase no fim se queimando, próximo à esculturas perto da porta.
Ouvimos sons da mata, do rio correndo e mais sons noturnos.
Câmera corre pelo caminho do quintal.

Tela black
Sons de madeira batendo

Cena 2 int. Quatro noite

Cris V. acorda assustada. Se senta na cama. E fica em estado de tensão ouvindo barulhos.
Cachorros latem.
Sons de flecha
Som de espingarda atirando.

Cena 3 ext. Rua da Cambaúba noite

→ pesquisa sobre rua
Câmera passa pela rua e some no rio ou na mata.

Narração em off: muitos ainda se assustam, parecem ecos, acham que estão ouvindo coisas, acham que são coisas de outro tempo, do passado. Alguns fazem de que não percebem, não comentam, mas o coração chega a tremer.

Cena 4 - ações domésticas casa da Cris V.

Cuida do quintal, faz perfume, estuda, etc...

Conversa com a Leleca pelo muro, Cris passa uma muda para Leleca.

Cena 5 [Carteiro] caminha pela rua da Cambaúba, bate no número 43

O carteiro fala que se continuar colocando o nome Cambaúba não vão entregar mais as encomendas. E fala que o nome oficial é Bartolomeu Bueno.

Cris vê Cris A. chegando em casa

Conversam na rua, comentam sobre os barulhos da noite.

Cena 6 int. Casa da Cris Alves Dia

Ações cotidianas com as crianças

Miguel encontra com Bento e Oscar na beira do rio

Miguel vai brincar na casa da Leleca

Cena 7 int. Casa da Leleca dia

Ações cotidianas

Leleca ou Nathan vai para rua e encontram Kiaia

Conversam um pouco

Cena 8 int. Casa da Kiaia

Ações cotidianas

Odara sai pra rua para brincar

Vê Maria Flor

Cena 9 int. Casa da Agnes
Ações cotidianas

Cena 10 ext. Beira do rio dia

Agnes sai para o fundo

Vê Cris e Cris na beira do rio conversando sobre os barulhos da noite

Diz que perdeu o sono

Agnes fala que o vizinho das galinhas solta bombas a noite

→ outro assunto

→ repensar nisso

Cena 11 - ext. Vizinho das galinhas

Agnes conversa com esse vizinho sobre os fogos,

Eles discutem sobre as cachorras que correm atrás das galinhas.

Cena 12 - ext. Fim de tarde - rua da Cambaúba e ponte

Crianças brincando na rua, uma delas fica olhando a sacada de madeira da casa do Bartolomeu Bueno, e percebe alguma movimentação estranha lá. (som também).

A criança corre com medo e vai contar para mãe que viu um monstro.

Cena 13 - ext. Fim de tarde - Beira do rio

Cris A. pega lenhas para usar no fogão à lenha

Cena 14 - Int. Noite. Quintal da casa da Cris Alves

Morena e Adriano chegam para tomar um café.

Cris A. comenta sobre os barulhos da madrugada.

Adriano fala sobre eles quando morava lá na rua e sobre os antigos moradores da rua.

Fala sobre a enchente de 2001 e como ficou o estado das casas.

(inserir arquivos)

→ talvez inserir a Helena Cantando

Cena 15 - Ext. Trabalho na beira do rio

Mulheres fazem trabalho espiritual, uma entidade se manifesta, dá gargalhadas.

Pergunta pra Cris V. cê ela tá com medo? Por que ela tem se assustado tanto?

Cris V. responde que tem percebido e sentido algumas coisas (desenvolver diálogo)

→ 60 min

Sonho

Cena 16 - Ext. dia - Beira do rio

Cris V. está com umas fotos antigas do rio vermelho, de quando ali era o balneário, ela tenta enquadrar um possível ponto de vista antes e depois. Ela mexe nas pedras da beira do rio e acha uma bala de espingarda antiga e leva pra casa.

- criar cenas com Leleca e Kiaia treinando capoeira em casa, Nathan treinando trompete

- criar cena com Helena cantando (cena mais festiva)

- cena final: enfrentamento Bartolomeu no cavalo, alguém lança uma flecha que aponta para o céu, tela black, grito, imagem da estátua de Bartolomeu com o olho furado.

"Cambaúba"

Roteiro de Cris Ventura

2o Tratamento

Goiás, setembro de 2021
Todos direitos reservados
crisventura7@gmail.com

1 EXT. MARGENS DO RIO VERMELHO - NOITE

Caboclo d'água sai do Rio Vermelho

Tela preta

Sons da beira do rio à noite.

Sons de sapo, grilos e água corrente.

O CABOCLO D'ÁGUA sai do Rio Vermelho, ouvimos seus passos.

Ele caminha próximo à ponte da Cambaúba.

Cachorros latem.

Grunidos.

Sons de janelas abrindo e batendo.

Sons do Caboclo correndo na mata e pulando no rio.

HOMEM joga uma bomba perto do rio.

2 INT. QUARTO DE CRIS v. - NOITE

Cris V acorda assustada.

CRIS V. acorda assustada. Se senta na cama. E fica em estado de tensão ouvindo barulhos.

Sons do neném do vizinho chorando.

3 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

O fantasma de Bartolomeu Bueno anda pelas ruas do centro histórico de Goiás.

BARTOLOMEU BUENO vaga pelas ruas de Goiás com sua bandeira verde e amarelo nas mãos. Ele brinca com a bandeira como um lunático, como um delirante.

Ao fundo ouvimos "Guerra" de Villa Lobos, juntamente com sons de gargalhada.

INSERT: Trecho do filme "Aruanã" (1938), cena em que o fantasma do Bartolomeu Bueno aparece e fala sobre ouro e sangue.

4 INT. CASA CRIS V. - DIA

O carteiro corrige o nome da rua.

Cris V. acorda. Molha suas plantas no quintal.

Se senta em frente ao computador, vê arquivos sobre a enchente de 2001 em Goiás e vê trechos do filme "Aruanã" em seu notebook. Batidas na porta. Cris atende, é o carteiro. O carteiro fala que se continuar colocando o nome Cambaúba não irão entregar mais suas encomendas. O carteiro fala que o nome oficial é Bartolomeu Bueno.

INSERT: Créditos iniciais, nome do filme.

O carteiro sai e Cris V. para a porta de sua casa e olha para a rua.

5 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

Cris V. e Cris A. comentam sobre os barulhos da noite.

Cris V. avista sua vizinha, CRIS ALVES chegando em casa, ela carrega sacolas de supermercado nas mãos.

CRIS V.

Oi Cris! Bom dia! Tá boa? Você conseguiu dormir direito essa noite?

CRIS A.

Tô e você? Eu não dormi bem, toda noite é essa barulheira. Miguel perdeu o sono assustado.

CRIS V.

Pois é, coisa esquisita né.
Quem será que faz isso?

CRIS A.

Sei lá. Eu vou entrar, tenho que dar lanche pras crianças.
Depois a gente se fala.

Cris A. abre a porta e entra em sua casa.

6 INT. CASA DA CRIS ALVES - DIA

Cris A. entra em casa e realiza ações cotidianas.

Som de pássaros, sons comuns em cidades do interior.

Cris higieniza com álcool e guarda as compras em sua cozinha.
Cris pega uma caixa com muda de mini rosas e vai para o quintal,
onde planta essas mudas em um vaso maior.

MIGUEL está deitado na rede, ele observa a mãe mexendo na terra.

MIGUEL

Mãe, eu posso ir lá no rio pra ver se o Bento tá lá?

CRIS A.

A gente vai lá daqui a pouco, deixa eu só terminar de mexer
nisso aqui, ok?

7 EXT. BEIRA DO RIO - DIA

Nestor fala sobre o caboclo d'água.

Cris A. e Miguel saem pelo fundo de casa, onde há um rio, o rio
Vermelho que atravessa a cidade.

Miguel vê os amigos BENTO e OSCAR que estão em cima do muro.

Miguel sobe a árvore para chegar perto dos amigos.

Cris estende sua esteira de palha no chão e faz esculturas com
cerâmica.

Nessa hora passa NESTOR.

NESTOR

Bom dia mulecada!

CRIS A.

Bom dia seu Nestor!

MENINOS

Bom dia seu Nsetor!

NESTOR

Bom dia Cris! Que esteira bonita!

CRIS A.

Nestor, você tem escutado uns sons de bomba de madrugada?

NESTOR

Ah, sei sim. Essas bombas quem joga é o seu menino ali da
frente, ele diz que pra assustar o caboclo d'água.

BENTO
Caboclo d'água? Que isso?

NESTOR
É um encantado, um ser que vive nas águas aqui do rio. Ele gosta de assustar os outros.

OSCAR
E isso existe?

NESTOR
Existe! Ele mora ali perto da Carioca. Cês nunca viram não?

MENINOS
Não, cê mostra pra gente?

NESTOR
Mostro sim, bora lá que vou mostrar onde ele vive.

Os meninos descem do muro pela árvore e vão.

INSERT: Imagens de arquivo dos anos 1940, de quando havia um balneário no rio Vermelho, local onde se passa essa cena.

8 EXT. RUA DA CAMABÚBA - DIA
Crianças pedem pra ir no largo da Carioca.

Bento, Oscar e Miguel vão na janela que fica de frente para a rua da Cambaúba para falar com sua mãe que está trabalhando de home office.

BENTO
Oi mãe, cê deixa a gente ir ali na Carioca rapidinho?
A gente vai com o Nestor.

ALESSANDRA (LELECA - V.O)
Pode ir, mas não demora não porque daqui a pouco vocês tem que almoçar.

BENTO

Tá bom.

Os meninos caminho rumo à ponte da Cambaúba, juntamente com Nestor.

9 EXT. LARGO DA CARIOCA (RIO VERMELHO) - DIA

As crianças brincam de assustar um ao outro como caboclo d'água.

Os meninos se aproximam das pedreiras do rio, se sentam nas pedras.

OSCAR

Onde que o caboclo d'água se esconde?

NESTOR

Por ali, perto daquela manilha.

OSCAR

Eu acho que o caboclo é um adulto feito de água que consegue entrar em qualquer lugar.

NESTOR

Pode ser.

BENTO

A gente pode entrar na água pra ver se a gente consegue ver ele?

NESTOR

Só um pouquinho, porque se não a mãe do cês vai zangar.

Os meninos tiram a camisa e entram na água e brincam de assustar um ao outro.

NESTOR

A brincadeira tá boa, mas bora voltar.

10 EXT. LADEIRA QUE CHEGA NA RUA DA CAMBAÚBA - DIA

Meninos voltam para casa pela parte de cima da rua.

Nestor e os meninos descem a ladeira que sai na rua, se despedem e cada um vai para sua casa.

11 INT. CASA DA CRIS ALVES - TARDE

Miguel procura a mãe em casa.

Miguel entra em casa, escuta sons referentes ao caboclo d'água.
Miguel procura a mãe pela casa chamando-a.

12 EXT. BEIRA DO RIO

Miguel vai até a beira do rio, onde encontra sua mãe e Agnes conversando

Cris A. e AGNES estão conversando sobre as peças de cerâmica de deusas produzidas pela Cris A.
Miguel chega.

MIGUEL

Mãe, tô com fome! Quero almoço.

AGNES

Vocês querem almoçar lá em casa? Eu já tenho umas coisas prontas.

MIGUEL

Quero.

AGNES

Então chama a Catarina pra gente ir lá pra casa.

Agnes e Cris se levantam e vão em direção à casa de Agnes.

13 INT. COZINHA DA AGNES - TARDE

Agnes e Cris fazem almoço e conversam.

Cris A. pica vagens. Agnes prepara um tempurá.
EMANUEL BRUNO chega na casa da AGNES.

EMANUEL

Oi Agnes!

AGNES

Chega aí! Saudade! Como estão as férias?

EMANUEL

Ah tô fazendo nada, vi duas séries horríveis.
E esse bolinho aí?

AGNES
Quer provar?

Emanuel lava as mãos.

EMANUEL
Onde tem um lugar pra secar?

AGNES
Lá no banheiro tem toalha.

Emanuel sai para ir ao banheiro.

AGNES
O almoço já tá ficando pronto.
Vou servir as crianças.

Agnes coloca o almoço em uma pequena tigela de barro.
Emanuel volta na cozinha e pega um tempurá.

AGNES
Miguel, vem almoçar.

14 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - TARDE
Agnes chama MARIA FLOR para voltar para casa.

AGNES
Maria Flor, bora entrar!

Maria Flor entra. Nessa hora, MORENA (mulher negra, 50 anos)
passa pela rua e vê Agnes.

MORENA
Boa tarde!

AGNES
Oi Morena! Boa tarde!

Morena continua andando e caminha em direção à casa da Cris Alves.

15 INT. CASA DA CRIS ALVES - FIM DE TARDE

Morena conversa com Cris sobre suas memórias na rua (cena mais documental)

Morena entra na casa da Cris A.

Cris convida Morena para tomar um café no quintal.

Morena bebe água na cozinha.

Morena e Cris A. conversam na beira do fogão de lenha.

Morena lembra de sua infância na rua da Cambaúba e de eventos que marcaram a cidade como a enchente de 2001, o caminhão de sangue que caiu no rio, entre outros eventos.

16 INT/EXT. QUINTAL DA CRIS/ BEIRA RIO - FIM DE TARDE

Morena conversa com Cris sobre suas memórias no rio(cena mais documental)

Morena e Cris observam o Rio Vermelho.

Morena fala de como o rio era antes, onde sua mãe lavava roupa.

Fala também sobre já ter visto um garimpo ali.

17 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

Morena sai da casa da Cris A. e anda pela rua, em direção à ponte, no caminho cruza com KIAIA.

Elas se cumprimentam e Kiaia entra na casa de Alessandra (Leleca).

18 INT. CASA DA LELECA - NOITE

Leleca e Kiaia treinam capoeira.

Alongam, treinam e tocam ao final.

19 EXT. RUA DA CAMBAUBA - NOITE

Kiaia volta pra casa.

ODARA e MARIA FLOR conversam na escadaria da antiga casa de Bartolomeu Bueno.

OSCAR vai até as meninas e fala que foi na Carioca procurar pelo "caboclo d'água". Odara pergunta se ele existe mesmo, que quem assombra ali é o fantasma do Bartolomeu Bueno.

Maria Flor assusta Oscar, que sai correndo.

Cris V. sai de casa e entra na casa da Cris Alves.

20 ETX. BEIRA DO RIO - NOITE

Mulheres fazem trabalho espiritual, vestidas de branco envolta da fogueira cantando.

Cris V. escuta uma entidade dando gargalhadas.

Cris V. pega uma vela, acende e vai em direção ao rio.

Uma mulher negra vestida de branco passa do outro lado do rio. Ela entra no rio e o caboclo d'água aparece. Eles se aproximam das mulheres.

A mulher puxa um canto de Nossa Senhora do Rosário.

INSERT: Fotos da antiga igreja do rosário, e imagens da festa de Nossa Senhora do Rosário da irmandade dos pretos.

O Caboclo e a mulher andam em direção a rua, passando por dentro da casa da Cris A.

As mulheres (vestidas de branco) pegam as espadas de São Jorge que estão no chão do terreiro e vão atrás das entidades.

21 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

Bartolomeu Bueno surge da escuridão em cima de seu cavalo.

O caboclo d'água vai em sua direção, e está munido com um arco e flecha.

Eles se olham. O caboclo aponta a flecha em direção ao cavaleiro, porém mais para o alto.

A câmera acompanha a flecha que vai em direção ao céu.

Corta para tela preta.

Grito.

Corta para imagem da estátua que fica na beira da porta do quintal da Cris V.

INSERT: Imagens de arquivo da enchente de 2001

(Mestre Chuluca fala da água que invadiu sua casa, Frei Marcos fala de sua visão: anjos com fisionomias indígenas aparecem por cima das águas e a cruz de Anhanguera cai.)

22 INT-EXT. CASA DA CRIS V. - DIA

Cris V. acorda, pega seu celular e escuta a notícia de que manifestantes atearam fogo na estátua de Borba Gato em São Paulo.

Usa rapé, defuma a casa, vai no rio buscar água.

Vai buscar água no rio e vê sangue na água.

Cris vê Leleca no quintal e fala sobre ter visto sangue no rio.

Leleca vai para a beira do rio e não vê nada.

Leleca fala pra Cris que ela está vendo coisas, que é melhor ela voltar pra realidade.

Fala que vai ter uma manifestação na rua logo mais.

Cris manda uma mensagem de whatsapp para Mylena convidando-a para tomar uma cerveja.

23 EXT. BEIRA DO RIO E QUINTAL DA CASA DA LELECA - DIA

Leleca faz alongamento na beira do rio.

Pega água, molha as plantas.

Recebe uma ligação de Kiaia convidando-a para ir à Carioca.

Sai de casa.

24 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

Leleca chama Kiaia na porta de casa e entra.

25 INT. CASA DA KIAIA - DIA

Kiaia está colocando roupas no varal.

Kiaia pega sua bolsa, água, livro e saem.

26 EXT. PONTE DA CAMBAÚBA - DIA

Kiaia e Leleca atravessam a ponte.

27 ETX. RIO VERMELHO - DIA

Leleca e Kiaia conversam sobre a relação das mulheres com o canto.

Tomam sol e mergulham nas águas do rio.

28 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

HELENA portando um violão e MYLENA caminham próximo à igreja do Rosário, onde há uma placa escrito: Rua Bartolomeu Bueno (da Cambaúba).

Elas caminham observando a beleza da rua.

29 INT. CASA DA CRIS V. - DIA

Cris V. recebe as amigas e vão para o quintal beber uma cerveja.

30 EXT. QUINTAL CRIS V. - DIA

Cris leva cerveja e fala sobre relaxar um pouco.

Que está vendo coisas de tanto ficar em frente ao computador.

Helena fala de sua nova música.

Helena canta.

31 EXT. QUINTAL DA LELECA - DIA

Leleca escuta Helena cantar e as convida para irem pra casa dela.

Cris, Helena e Mylena vão para a casa da Leleca pelos fundos.

Cantam e tocam juntos a música Raça.

Ouve-se um tambor tocando na rua.

Todos os personagens vão em direção a rua cantando e tocando.

32 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - FIM DE TARDE

Diversas pessoas tocando e cantando na rua, como um carnaval.

FIM

"Cambaúba"

Roteiro de Cris Ventura

3o Tratamento

Goiás, janeiro de 2022
Todos direitos reservados
crisventura7@gmail.com

Prólogo

ETX. BEIRA DO RIO - DIA (sonho) - Antecipação

Vemos um maracá no chão próximo a beira do rio, vemos as águas do rio Vermelho e CARI sentada em uma pedra, há fumaça e raios de luz que cruzam as névoas, criando um ambiente misterioso. Cari se levanta, pega uma sacola que está na outra margem, atravessa a rua e segue rumo a seta. Entra para dentro da mata.

POV de alguém que atravessa o rio e segue CARI, caminha por uma mata.

INT. CASA DO BARTOLOMEU - DIA

A câmera percorre lentamente a pintura da "chegada" dos bandeirantes em Goiás, essa pintura está na sala da antiga casa de Bartolomeu.

Ouve-se a voz de CARI.

CARI

Esse rio vermelho que sangra, que irriga e nutre essa terra, não é mais o mesmo dos tempos remotos. O sagrado rio da deusa

Avá, tem passado por tanta coisa desde que chegaram...
Eles chegaram aqui há quase três séculos, até o próprio tempo foi aprisionado pela maldição colonial.

Chegaram numa sede e já foram entrando nas águas sem pedir licença, já foram enfiando seus pés e mãos, seus metais, suas máquinas, trazendo doenças e mortes.

Na época em que chegaram, nossos povos que os bem receberam, foram aos poucos desaparecendo.

INSERT: animação sobre a lenda da Carioca

CARI:

O ciúme e a vontade de me terem como posse, trouxe grande discórdia e confusão. Até que o grande feiticeiro me aprisionou no pé desses dois morros, meus amantes, que me olham, mas não me tocam. Desde então, sigo enfeitiçando toda essa água, e com ela enlouqueço o último dos Anhanguera.

INSERT: Imagens de arquivo que mostram imagens antigas do Rio Vermelho e da Rua da Cambaúba. Colocar a fala do Frei Marcos sobre a queda da cruz pelos "anjos indígenas".

1 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

Sons de sapo, grilos e água corrente.

BUENINHO anda pela rua de forma afetada, caminha próximo à ponte da Cambaúba. Para em frente a casa de Bartolomeu Bueno.

CARI aparece atrás dele, observando-o.

BUENINHO se vira.

BUENINHO

Cê tá aqui de novo né...

Eu sei que cê tá...

CARI assobia, e aparece em outro lugar.

BUENINHO (POV) dá um giro, olhando tudo ao seu redor.

CARI continua rindo.

Grunhidos e gritos de BUENINHO, o último dos Anhanguera.

KIAIA aparece na janela, observando de relance. Fecha a janela meio que batendo-a e gritando!

KIAIA

Ai que saco! Lá vem de novo esse lunático!

BUENINHO

Essa casa era pra ser minha, essa rua era toda da minha família. Minha família! Esses forasteiros de um figa...

Outros moradores da rua olham pela janela, observando Bueninho.

BUENINHO caminha em direção a ponte, sumindo na escuridão.

Uma bomba garrafão explode próximo ao rio.

2 INT. QUARTO DE CRIS V. - NOITE

Cris V acorda assustada.

CRIS V. acorda assustada. Se senta na cama. E fica em estado de tensão ouvindo barulhos.

Sons do neném do vizinho chorando.

3 INT. CASA CRIS V. - DIA

O carteiro corrige o nome da rua.

Cris V. acorda e realiza algumas atividades cotidianas.
Se senta em frente ao computador, onde há livros, um caderno de anotações, vê trechos do filme "Aruanã" em seu notebook.

Batidas na porta. Cris atende, é o carteiro.

CARTEIRO

Bom dia! Encomenda para Cristiane Ventura.

CRIS V.

Sou eu.

CARTEIRO

A senhora colocou rua da Cambaúba, o nome oficial da rua é Bartolomeu Bueno, se continuar colocando Cambaúba a gente não vai poder entregar mais.

CRIS V.

Eu pensei que fosse Cambaúba, já que todo mundo fala assim, eu mudei tem pouco tempo.

CARTEIRO

Té certo, senhora! Mas lembre-se de colocar o endereço correto da próxima vez se quiser que as correspondências cheguem.

CRIS V.

Ok, obrigada!

INSERT: Créditos iniciais, nome do filme: CAMBAÚBA PUÃ (flecha curva).

O carteiro sai e Cris V. olha para a rua e vê sua vizinha, CRIS ALVES.

4 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

Cris V. se aproxima de Cris Alves.

CRIS A.

Ei Cris! Tudo bem?

CRIS V.

Ei! Tentando, essa noite de novo acordei altas vezes, quando não é essa bomba são os sonhos que ando tendo... Eu acordo, sentindo que tinha mais coisa pra sonhar, fico tentando voltar ao sonho para ver como termina, mas nunca rola...

CRIS ALVES

Ah pois é, essas comunicações interrompidas é foda mesmo! Mas você acordou por causa do próprio sonho? tipo um susto?

CRIS V.

Essa noite foi por causa dessa bomba de novo, outro dia foi por conta de uns bois berrando lá na beira do rio. Você escuta essas bombas?

CRIS ALVES

Tem dia que eu escuto, mas meu sono é meio pesado...

CRIS V.

Queria saber o que dá na cabeça de uma pessoa pra ficar soltando essas bombas no meio da noite... que viagem!
Você já conseguiu ver quem solta essas bombas?

PEDRO está saindo da casa com um cachorro na coleira, para passear, escuta a conversa e fala:

PEDRO

Quem solta essas bombas é o Bueninho, ele é atormentado pelos próprios fantasmas.

BENTO E OSCAR andam pela rua de bicicleta, escutam a conversa.

Pedro segue caminhando pela rua com seu cão.

CRIS ALVES

Esse sábado vamos fazer aquele trabalho espiritual que te falei, vamos fazer aqui em casa mesmo. Uma amiga vai vir pra conduzir.

CRIS V.

Hmmmm... e precisa levar algo?

CRIS ALVES

Acho que não, vou ver, se precisar de algo te mando uma mensagem. Venha de preferência com um vestido branco, saia, uma roupa mais clara.

CRIS V.

Ok! Vou nessa... inté!

Cris Alves entra para sua casa e Cris também volta pra sua.

5 INT. CASA DA CRIS ALVES - DIA

Cris Alves trabalha em sua produção de standartes.
Miguel e Catarina brincam.

6 INT. CASA DA AGNES - DIA

Agnes está conversando com alguém por telefone sobre sua pesquisa.

Agnes vai até seu quarto e abre a janela, ela dá de frente com Eliane (sua vizinha da frente). Eliane está na janela fumando um cigarro. Agnes comprimenta a vizinha, vê Cris V. subindo a rua. Maria Flor sai de casa.

7 INT. CASA DA KIAIA - DIA

Kiaia está cuidando de suas plantas no quintal, e Odara se aproxima da mãe.

As duas tomam café da manhã.

Odara fala do sonho que teve com a Deusa do rio.

8 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

MARIA FLOR bate na porta de Kiaia.

Odara atende a porta.

ODARA

Ei Flor! Deixa eu só pegar meu celular aqui.

Odara se senta na escada da casa ao lado.

As duas garotas conversam sobre a volta às aulas.

Oscar, pela janela, vê ODARA e MARIA FLOR, conversando.

Oscar sai vai até as meninas.

OSCAR

Odara, você já foi atormentada por fantasmas?

ODARA

Eu num acredito nessas coisas não! Mas dizem que o fantasma do Anhanguera, adora assustar as crianças da rua.

Maria Flor assusta Oscar, pegando em sua canela, Oscar sai correndo e volta pra dentro de casa.

Maria Flor volta pra casa e no caminho cruza com Cris Ventura.

09 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

Cris V. vê Liliane sentada na beirada da janela.

Cris vai à sua loja ver se tem vestido branco.

CRIS

Oi! Você tem vestido branco?

LILIANE

Branco não, tem outras cores.

Branco você vai achar naquela lojinha do lado do São Joaquim.

CRIS

Ah sim! Deixa eu te perguntar, você conhece um tal de Bueninho? Um sujeito que anda aqui pela rua às vezes, geralmente à noite?

LILIANE

Conheço sim! É uma figura né?

CRIS

Por quê será que ele fica jogando essas bombas assim de noite?

LILIANE

Bombas? Bomba eu já não sei não, sei que ele cuida de uns gados naquela fazenda que tem ali do outro lado da rodovia. E ele só anda na rua à noite, de madrugada...

CRIS

hmmm... será que é pra espantar algum bicho? O Pedro disse que ele era atormentado por fantasmas... enfim... Você sempre morou aqui na rua?

LILIANE

Sim!

CRIS

Eu tô pesquisando sobre a rua da Cambaúba, sobre acontecimentos que marcaram a rua como a enchente de 2001, entre outras coisas...

LILIANE

Ah sim! Então... eu lembro dessa enchente, a gente tem umas fotos. Minha mãe é quem vai lembrar mais das histórias.

Liliane chama a mãe pela janela.

LILIANE

Mãe!

Eliane aparece na janela e vê Cris.

ELIANE

Oi!

CRIS

Tudo e com a senhora? Eu tô morando ali naquela casa.

ELIANE

Ah sim!

CRIS

Eu estou fazendo uma pesquisa sobre a história aqui da rua, sobre acontecimentos, causos... eu poderia conversar um pouquinho com a senhora? Teria um tempinho ou tá muito ocupada agora?

ELIANE

Tenho, mas logo preciso sair. Sobe aqui.

Cris entra na casa de Eliane.

10 INT. CASA DE ELIANE - DIA

Eliane aparece na sala.

Cris pede licença.

Comprimenta a mãe de Eliane.

Eliane e sua mãe mostram as fotos da enchente.

Pela janela, Cris vê as fotos da rua com a enchente.

Eliane e sua mãe contam sobre a lenda carioca.

11 INT. ARQUIVO FREI SIMÃO - DIA

Cris vai até o arquivo do Frei Simão ou MuBan.
Pesquisa e vê arquivos sobre a enchente de 2001.
Cris anota coisas em seu caderno.
Cris manda imprimir as fotos antigas da rua.

12 EXT. RUA DO HOSPITAL - DIA

Cris V. anda pela rua, indo para sua casa e encontra com MORENA na rua.

CRIS V.
Ei Morena!

MORENA:
Ei CRIS! Firmeza?

CRIS V.
Tamo aí! E você? Que tá arrumando ?

MORENA:
Tô indo lá na Leleca, vê uns lances com ela...

CRIS V.
Ah que massa! Então, tamo indo na mesma direção.

MORENA
Cê tava indo por ali?

CRIS V.
É.

MORENA
Bora passar por aqui que a gente corta caminho.

Morena indica o beco.

CRIS V.
Uai, não conhecia esse caminho não.

As duas caminham pelo beco. Cris conta que está fazendo uma pesquisa sobre a rua e pergunta para Morena sobre as histórias da rua. As duas saem próximo à igreja do Rosário.

13 INT. CASA DA LELECA - DIA

Leleca e Kiaia treinam capoeira, Bento vai tocar tambor.
Morena e Cris V. chegam na casa de Leleca.

14 INT. CASA DA LELECA - TARDE

Morena conversa com Cris sobre suas memórias na rua (cena mais documental)

LELECA convida Morena para tomar um café no quintal.
Morena bebe água na cozinha, onde conversam um pouco.
Morena e a LELECA conversam no quintal.

Morena lembra de sua infância na rua da Cambaúba e de eventos que marcaram a cidade como a enchente de 2001.

Leleca e Morena voltam para o quintal.
A câmera volta-se para o rio, onde vemos uma lavadeira com uma bacia de metal, com uma roupa suja de sangue.

A lavadeira observa o garimpeiro que caminha pela margem do rio.

A câmera volta para o quintal da Leleca.

15 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - FIM de TARDE

MORENA, LELECA E KIAIA estão sentadas nas cadeiras de fios conversando sobre o samba que acontecerá no final de semana e observam crianças brincando na rua.
As crianças brincam de manifestação gritando: "vacina já!"
(como as imagens gravadas no celular).

16 INT. CASA DA LELECA - NOITE

Oscar olha pelas frestas da janela, vê uma espécie de procissão passando com a vela na mão.
Olha para casa do Bartolomeu Bueno e vê uma pessoa com uma vela na mão na janela comprida, a vela cai da janela.
Oscar sai e vai pegar a vela correndo.
Quando chega dentro de casa com o objeto, percebe que é um osso.

OSCAR
ahhhh! que isso!

INSERT: sons de trovoadas e chuva.

17 INT. CASA CRIS V.- NOITE

Cris espia pela janela a chuva forte que cai.
Sentada em frente ao seu computador escreve o roteiro sobre a rua. Escreve uma cena de uma lavadeira, que está no rio lavando roupas e observa garimpeiros subindo pelo rio.
Há um caderno com anotações ao lado, onde se vê o desenho de uma seta.
Cris recebe um áudio dizendo que o trabalho espiritual será no dia seguinte.
Adormece no sofá do escritório.

18 ETX. BEIRA DO RIO - DIA (sonho)

Vemos um maracá no chão próximo a beira do rio, vemos as águas do rio e CARI sentada em uma pedra, há fumaça e raios de luz que cruzam as névoas, criando um ambiente misterioso. Cari se levanta, pega uma sacola que está na outra margem, atravessa a rua e segue rumo a seta. Entra para dentro da mata. CRIS V. atravessa o rio e segue CARI.
POV - Cris andando por uma trilha.
Chega na caverna, na entrada há um arco e uma flecha, ela pega os objetos.
Insert: Berro da vaca.

19 INT. ESCRITÓRIO CRIS VENTURA - NOITE

Cris acorda e escuta o boi berrando. Abre a janela e fica observando a rua deserta, observa um cavalo amarrado em um toco em frente a casa de Bartolomeu Bueno.

20 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

Bueninho anda pelas ruas do centro histórico de Goiás.

Bueninho anda pelas ruas de Goiás com sua bandeira verde e amarelo nas mãos, com um facão na cintura. Ele brinca com a bandeira como um lunático, como um delirante.
Bueninho monta no cavalo e vai embora.

Ao fundo ouvimos "Guerra" de Villa Lobos, juntamente com sons de gargalhada.

INSERT: Trecho do som do filme "Aruanã" (1938), cena em que o fantasma do Bartolomeu Bueno aparece e fala sobre ouro e sangue.

21 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

Cris V. coloca o lixo na calçada.

Vê Pedro, seu vizinho.

CRIS
Bom dia!

PEDRO
Bom dia!

CRIS
Você escutou essa noite umas vacas berrando?

PEDRO
Elas estão avisando aos berros, né?

CRIS
Que a vaca foi brejo?

PEDRO
Tipo isso, quando esse ciclo do gado acabar, o que você acha que vão querer sugar, hein?

Cris fica olhando com estranhamento, seu vizinho.

PEDRO
Esse último dos Anhanguera, chegado do vampirão, pretende libertar a antiga peste sugadora de almas que está aprisionada na serra dos martírios.

Pedro sai com sua bike.
Cris fica olhando sem entender e volta pra dentro de sua casa.

22 INT. COZINHA DA AGNES - DIA

Agnes cozinha feijoada que será servida no samba.

23 INT. CASA CRIS ALVES - DIA

Cris está preparando uma comida no fogão de lenha.
Juntamente com Leandra prepara a fogueira
Cris recebe uma ligação de Naira e Mirna que estão na estrada.
Naira diz que o carro deu um defeito, e que poderiam se atrasar.

24 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - TARDE

Mirna e Naira chegam na casa da Cris Alves.
Fazem os preparativos para o trabalho, preparam o altar.

25 ETX. QUINTAL CASA DA CRIS ALVES - NOITE

Mulheres fazem trabalho espiritual, vestidas de branco em volta da fogueira cantando e batendo maracá.

LEANDRA defuma o ambiente.

CRIS ALVES cuida da fogueira.

MIRNA aplica sananga nos olhos de Cris V.

Cris V. escuta sons de tambores, pega uma vela no altar, ascende e vai com ela na mão até a porta do quintal.

26 EXT. BEIRA DO RIO - NOITE

Cris V. caminha com a vela acesa e vai para próximo ao rio. Vê Agô vestido de branco (estilo Zé Pilintra) na por ali fumando um cigarro. Cris fica observando-o, se aproxima e pergunta:

CRIS

Você é real?

Agô solta uma gargalhada.

AGÔ

Real!? E você é real?

Agô continua gargalhando.

Cris volta para dentro da casa de Cris Alves.

27 EXT. QUINTAL DA CRIS ALVES - NOITE

Cris V. entra no quintal e vê vários seres encantados transitam por ali neste momento.

Mirna está próximo a porta, em uma espécie de transe, "recebe" Cari que fala com Cris V.

CARI

Aquela flecha que você pegou no sonho... precisamos dela agora.

Mirna/Cari se aproxima das outras mulheres e fala:

CARI

Essa maldição precisa ser quebrada! O último dos Anhanguera
tem que sangrar no rio.

A alma do rio está ferida e precisa ser curada.

O próximo ciclo exploratório já foi anunciado.

Os seres encantados, se posicionam atrás das mulheres e começam a dançar.

As mulheres seguem seus gestos, seus movimentos.

As mulheres se levantam indo em direção à rua.

Sons de gritos de BUENINHO que está na rua.

28 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

As mulheres cercam Bueninho (vampiro), fazendo uma espécie de roda em volta dele, em cima da ponte da cambaúba, dançando de modo coreografado com gestos dos orixás, os seres encantados os circundam.

29 ETX. QUINTAL DA LELECA - NOITE

Pessoas na roda de samba cantando e tocando.

Oxum entram pela porta do quintal, dança e sai da casa de Leleca.

30 ETX. PONTE DA CAMBAÚBA - AMANHECER DO DIA

Oxum entra na roda das mulheres e aponta seu espelho em direção à Bueninho. As mulheres fazem o gesto de flechar. A imagem se torna estroboscópica.

INSERT: Imagens que representem a passagem do tempo.

31 ETX. BEIRA DO RIO - DIA

Flecha atinge um garimpeiro. Vemos sangue escorrendo em sua bateia. O sangue cai no rio.

INSERT: Imagens de arquivo do Rio Vermelho cheio de sangue.

32 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - DIA NASCENDO

As mulheres voltam para a casa da Cris Alves.

Umam vão comer outras saem pelos fundos na casa para contemplar o rio.

32 ETX. BEIRA DO RIO - DIA

Cris V. anda pela beira do rio, e escuta o som de samba vindo da casa da Leleca.

Cris se aproxima da porta e entra no quintal.

33 EXT. QUINTAL DA LELECA - DIA

Vemos Morena, Leleca, Nathan, Agô, Calango, César entre outras pessoas cantando e tocando samba.

Cris entra e observa as pessoas, e que Agô de fato era uma pessoa e não uma entidade.

César que está tocando a flauta sai do quintal e vai até a beira do rio.

Surge Cari (Mirna) nas águas.

Cari olha sorrindo para César como se fossem velhos conhecidos.

FIM

Cambaúba

Sinopse: Ao se mudar de casa, a documentarista Cris Ventura se depara com a experiência de que habitar é constituir uma trama complexa de temporalidades e experiências. Desde a incongruência entre o nome oficial de sua Rua, Bartolomeu Bueno e o nome afetivo indígena que os moradores insistem em utilizar, Cambaúba, até as histórias que perpassam a experiência cotidiana da vizinhança, suas lendas e cosmologias. É a partir disso que se lança numa busca de perceber-se como fio dessa trama, da qual também fazem parte o perturbado Bueninho (o último dos Anhanguera), atormentado pelo espírito de Cari (índigena aprisionada no Rio Vermelho), que para libertar-se precisa derramar o sangue do último das Anhanguera no rio que corre em seu quintal.

Argumento:

A documentarista Cris Ventura, recém chegada à rua Cambaúba, recebe sua primeira correspondência em casa e o carteiro explica que o nome oficial da rua é Bartolomeu Bueno, que realizou a entrega pelo fato de todos conhecerem o nome afetivo mas pede a ela que utilize o endereço correto para continuar recebendo as correspondências. Cris ao se deparar com a incongruência da situação, - uma rua nomeada oficialmente em homenagem oficialmente ao bandeirante Bartolomeu Bueno, mas que, extraoficialmente, sustenta um palavra de origem indígena, - inicia uma pesquisa sobre sua história. Cris Ventura estreita relações com suas vizinhas, e aos poucos passa a vivenciar formas de convivência mais comunitária neste novo endereço.

Cris passa a conviver com Alessandra, Cristiane Alves, Agnes e Karla, todas mães:

- Alessandra (Leleca), sua vizinha de muro, é mãe de três filhos (Oscar, Bento e Inácio), advogada, capoeirista, militante do movimento negro, é alegre, festiva, gosta de cantar, seus filhos tocam, assim como seu companheiro, Nathanael.
- Cristiane Alves (Cris), mãe de três filhos (Gabriel, Miguel e Catarina), é artista, professora de artes, realiza atendimentos em sua casa como terapeuta holística, trabalha com cerâmica, xilogravura, standartes, entre outras artes.
- Agnes, mãe de Maria Flor (12 anos), mestranda, estuda cinema, sua segunda graduação, faz pães e outros alimentos que são vendidos na cesta camponesa. É envolvida e engajada em projetos relacionados à soberania alimentar e ao meio ambiente. Está esperando sua segunda filha.

- Karla (Kyaia), mãe de Odara, professora de história, capoeirista, pesquisa a cultura indígena, gosta de ler e de cuidar de suas plantas.
- Liliane, filha de Eliane, mãe de dois filhos, mestrande, nascida na rua da Cambaúba, tem uma loja de roupas abaixo de sua casa e é graduanda.

Cris Ventura está de licença para realizar sua pesquisa, que resultará também em um roteiro de um filme. Nesse sentido, seu cotidiano é marcado pela pesquisa. Mergulhada em livros, acervos, entrevistas e observações, tudo se torna matéria para criação, desde ruídos, sons, percepções até as vivências coletivas.

Cris Ventura percebe que sonhos, memórias, imaginações, estão conectados ao cotidiano quase que de maneira palpável. Após ouvir sua vizinha contando sobre a lenda da Carioca, Cris sonha com a personagem Cari, que é uma mulher indígena aprisionada no local chamado fonte da Carioca, sendo as águas do Rio Vermelho, suas lágrimas. Ela deseja quebrar essa maldição para se tornar livre. Cari, assim é uma espécie de espírito do rio.

Bueninho, o último dos Anhanguera, apresenta a herança da lógica colonialista, se diz herdeiro de Bartolomeu Bueno, é fascista, representa de algum modo o serviçal de Nosferatu (vampiro), sonha com a volta da ditadura. Bueninho é assombrado pelo espírito de Cari.

Pedro, um dos vizinhos, seria uma espécie de oráculo. Ele revela sobre quem é Bueninho e sobre a maldição de Cari.

Nesse sentido, alguns personagens ficcionais, ou fantasiosos como Bueninho, Cari e Pedro, funcionam como alegorias na narrativa.

As crianças, de algum modo, estão mais conectadas aos personagens fantasiosos, vendo-os como assombrações pelas frestas de suas casas. Mas os adultos, por meio de outras frestas e acessos ao inconsciente, por sonho ou no uso de psicotrópicos, também se conectam aos personagens fantasiosos, preenchendo lacunas da história da sanguinária colonização e extermínio dos goyazes.

A narrativa se desenrola tanto pela pesquisa de Cris Ventura, quanto pelos encontros entre os personagens, que acontecem na rua e na beira do rio. É por meio desses encontros que passamos a acompanhar o cotidiano das moradoras da rua da Cambaúba.

Assim, ao abrir a porta para receber sua correspondência, Cris Ventura vê sua vizinha Cris Alves, com quem puxa papo e pergunta

sobre os barulhos que têm se tornado recorrentes no período noturno. A partir desse encontro, passamos a acompanhar o cotidiano de Cris Alves, que irá se encontrar com Agnes, e assim por diante.

Há cenas próximas ao domínio do documentário, como a busca por arquivos, fotos, conversas com os vizinhos sobre a história da rua. E, há cenas de sonhos, de devaneios e da realidade extra corpórea.

Na cena do sonho de Cris Ventura, ela percorre uma trilha atrás da personagem Cari, chegando próximo a uma caverna, onde encontra um arco e flecha. Nas cenas de devaneios, vemos Bueninho sendo assombrado por Cari, Bueninho surtando na rua com sua bandeira verde e amarela. Em outra cena de devaneio, Oscar vê o fantasma de Bartolomeu Bueno na janela com uma vela na mão. Oscar vê também a procissão das almas, que passa pela rua segurando velas, uma das velas cai, o garoto pega essa vela do chão e depois vê que ela é um osso.

Já na cena da realidade extra-corpórea, fruto de um ritual de ayahuasca. No meio do ritual, Cris Ventura sai do quintal (onde acontece o ritual) e vai até a beira rio, onde encontra um rapaz, parecendo Zé Pilintra. Cris lhe pergunta se ele é real, e ele dá gargalhadas, perguntando se ela também era real. Cris volta para o trabalho, e passamos a enxergar vários encantados. Assim, vemos a fusão de todas realidades: as moradoras da Cambaúba se unem, juntamente com seres encantados (como caboclos, entre outro), vão para a rua, rumo a ponte, onde cercam Bueninho, fazendo uma espécie de dança dos orixás. E com uma flecha espiritual e o flash da câmera conseguem acessar o momento em que Bartolomeu Bueno (pai) levou uma flechada no olho (dado narrado pela história). Sendo a flecha do tempo presente, atingindo o passado. Vemos o sangue escorrer pela bateia e caindo no rio vermelho. Logo em seguida, as imagens de arquivo do Rio Vermelho todo vermelho de sangue (em 2018, quando caiu um caminhão cheio de sangue tombou nas margens do rio). Essa sequência funde passado, presente, memória, arquivo e devaneios.

Ao final do ritual, de volta a casa de Cris Alves, vemos as mulheres conversando sobre o ocorrido, se alimentando. Algumas mulheres vão para a beira do rio. Cris escuta uma música vindo da casa de Leleca, onde está rolando um samba. Vemos o rapaz que Cris achou que era Zé Pilintra cantando. Vemos um flautista, com fenótipo indígena. E sai do quintal e caminha tocando a flauta até a beira do rio, onde vê Cari se banhando do rio. Os dois se olham como antigos conhecidos (cena que indica a quebra da maldição de Cari).

"Cambaúba"

Roteiro de Cris Ventura

4o Tratamento

Goiás, fevereiro de 2022
Todos direitos reservados

Prólogo

ETX. BEIRA DO RIO - DIA (sonho) - Antecipação

Vemos um maracá no chão próximo a beira do rio, vemos as águas do rio Vermelho e CARI (mulher indígena, por volta de 30 anos) sentada em uma pedra, há fumaça e raios de luz que cruzam as névoas, criando um ambiente misterioso. Cari se levanta, pega uma sacola que está na outra margem, atravessa a rua e segue rumo a seta. Entra para dentro da mata.

POV de alguém que atravessa o rio e segue CARI, caminha por uma mata.

INT. CASA DO BARTOLOMEU - DIA

A câmera percorre lentamente a pintura da "chegada" dos bandeirantes em Goiás, essa pintura está na sala da antiga casa de Bartolomeu.

Ouve-se a voz de CARI.

CARI

Esse rio vermelho que sangra, que irriga e nutre essa terra, não é mais o mesmo dos tempos remotos. O sagrado rio da deusa

Avá, tem passado por tanta coisa desde que chegaram...
Eles chegaram aqui há quase três séculos, até o próprio tempo
foi aprisionado pela maldição colonial.

Chegaram numa sede e já foram entrando nas águas sem pedir
licença, já foram enfiando seus pés e mãos, seus metais, suas
máquinas, trazendo doenças e mortes.

Na época em que chegaram, nossos povos que os bem receberam,
foram aos poucos desaparecendo.

INSERT: animação sobre a lenda da Carioca

CARI:

O ciúme e a vontade de me terem como posse, trouxe grande discórdia e confusão. Até que o grande feiticeiro me aprisionou no pé desses dois morros, meus amantes, que me olham, mas não me tocam. Desde então, sigo enfeitiçando toda essa água, e com ela enlouqueço o último dos Anhanguera.

INSERT: Imagens de arquivo que mostram imagens antigas do Rio Vermelho e da Rua da Cambaúba. Colocar a fala do Frei Marcos sobre a queda da cruz pelos "anjos indígenas".

1 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

Sons de sapo, grilos e água corrente.

BUENINHO (homem branco, aprox. 50 anos) anda pela rua de forma afetada, caminha próximo à ponte da Cambaúba. Para em frente a casa de Bartolomeu Bueno.

CARI aparece atrás dele, observando-o.

BUENINHO se vira.

BUENINHO

Cê tá aqui de novo né...

Eu sei que cê tá...

CARI assobia, e aparece em outro lugar.

BUENINHO (POV) dá um giro, olhando tudo ao seu redor.

CARI continua rindo.

Grunhidos e gritos de BUENINHO, o último dos Anhanguera.

KIAIA aparece na janela, observando de relance. Fecha a janela batendo-a e gritando!

KIAIA

Ai que saco! Lá vem de novo esse lunático!

BUENINHO

Essa casa era pra ser minha, essa rua era toda da minha família. Minha família! Esses forasteiros de um figa...

Outros moradores da rua olham pela janela, observando Bueninho.

BUENINHO caminha em direção a ponte, sumindo na escuridão.
Uma bomba garrafão explode próximo ao rio.

2 INT. QUARTO DE CRIS V. - NOITE

Cris V acorda assustada.

CRIS V. (mulher branca, 37 anos) acorda assustada. Se senta na cama. E fica em estado de tensão ouvindo barulhos.
Cris levanta da cama. Olha pela janela e sai do quarto.

2A INT. SALA/CORREDOR DE CRIS V. - NOITE

Cris caminha pela sala em direção a cozinha.

2B INT. COZINHA DE CRIS V. - NOITE

Cris pega o facão e fica olhando em direção ao quintal.

2C EXT. QUINTAL CRIS V. - NOITE

Cris caminha rumo à escuridão com o facão na mão.

3 INT. CASA CRIS V. - DIA

Carteiro corrige o nome da rua.

Cris V. acorda e realiza algumas atividades cotidianas:

3_1 Fuma um cigarro, toma café e faz carinho no gato em seu quintal.

3_2 Cata acerolas no chão do quintal.

3_3 Faz um suco com as acerolas na cozinha. Plano detalhe do suco batendo no liquidificador.

3_4 Sentada em frente ao computador, onde há livros, um caderno de anotações, um copo com suco de acerola. Cris assiste um trecho do filme "Aruanã" em seu notebook.

Batidas na porta.

CRIS V.

Já vai!

Cris se levanta e sai do escritório.

3A INT/ EXT. PORTA DA CASA DE CRIS V. - DIA

Cris abre a porta de casa e vê o carteiro.

CARTEIRO

Bom dia! Encomenda para Cristiane Ventura.

CRIS V.
Sou eu.

CARTEIRO

A senhora colocou rua da Cambaúba, o nome oficial da rua é Bartolomeu Bueno, se continuar colocando Cambaúba a gente não vai poder entregar mais.

O carteiro entrega uma caixa e um papel para Cris assinar.

CRIS V.

Eu pensei que fosse Cambaúba, já que todo mundo fala assim, eu mudei tem pouco tempo.

CARTEIRO

A sorte é que já morei nessa rua e sei que todo mundo fala Cambaúba. Mas o nome oficial é Bartolomeu Bueno.

CRIS

Ah! Você já morou aqui então? Você escutava uns barulhos de bombas à noite?

CARTEIRO

Essas bombas continuam?

CRIS

Quase toda noite escuto. Você sabe o que é isso? Quem faz isso?

CARTEIRO

Ah é o fantasma do garimpeiro que fica atormentando a rua. Diz o pessoal que é isso.

CRIS (espantada)

Fantasma do garimpeiro?

CARTEIRO

É! com o tempo você se acostuma.

Lembre-se de colocar o endereço correto da próxima vez se quiser que as correspondências cheguem.

CRIS V.

Ok, obrigada!

O carteiro sai, vemos Oscar (7 anos) na janela ao lado. Cris olha para rua e vê sua vizinha CRIS ALVES chegando com uma sacola.

CRIS V.
Ei Cris! Bom dia!

Cris deixa a caixa que recebeu em casa e caminha em direção à sua vizinha.

INSERT: Créditos iniciais, nome do filme: CAMBAÚBA PUÃ (flecha curva).

4 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

Cris V. se aproxima de Cris Alves.

CRIS A.
Ei Cris! Tudo bem?

CRIS V.
Ei! Tentando, essa noite de novo acordei altas vezes, quando não é essa bomba são os sonhos que ando tendo... Eu acordo, sentindo que tinha mais coisa pra sonhar, fico tentando voltar ao sonho para ver como termina, mas nunca rola...

CRIS ALVES
Ah pois é, essas comunicações interrompidas é foda mesmo! Mas você acordou por causa do próprio sonho? tipo um susto?

CRIS V.
Essa noite foi por causa dessa bomba de novo, outro dia foi por conta de uns bois berrando lá na beira do rio. Você escuta essas bombas?

CRIS ALVES
Tem dia que eu escuto, mas meu sono é meio pesado...

CRIS V.
Queria saber o que dá na cabeça de uma pessoa pra ficar soltando essas bombas no meio da noite... que viagem!

Você já conseguiu ver quem solta essas bombas?

CRIS ALVES

Esse sábado vamos fazer aquele trabalho espiritual que te falei, vamos fazer aqui em casa mesmo. Uma amiga vai vir pra conduzir.

CRIS V.

Hmmmm... e precisa levar algo?

CRIS ALVES

Acho que não, vou ver, se precisar de algo te mando uma mensagem. Venha de preferência com um vestido branco, saia, uma roupa mais clara.

CRIS V.

Ok! Vou nessa... inté!

Cris Alves entra para sua casa e Cris também volta pra sua.

5 INT. CASA DA CRIS ALVES - DIA

5A Cris Alves entra em sua casa.

5B Vai até a cozinha e coloca o café da manhã na mesa.

Miguel (9 anos) e Catarina (5 anos) tomam café com a mãe.

MIGUEL

Mãe, eu posso brincar lá no fundo?

CRIS A.

Hoje não meu filho. O rio tá muito cheio. É melhor ficar quieto em casa hoje. Você tem tarefa pra fazer, né!?

5C Cris acende um incenso e trabalha em sua produção de estandartes. Cris ouve sons vindos da vizinhança.

6 INT. CASA DA AGNES - DIA

Agnes está conversando com alguém por vídeo chamada sobre sua pesquisa.

Maria Flor (12 anos) aparece na porta.

MARIA FLOR

Mãe, posso brincar com a Odara na rua?

AGNES

Pode. Mas volta daqui a pouco para almoçar, ok?

MARIA FLOR

OK.

Maria Flor sai. Agnes vai até a janela, abre a janela para ver a filha indo para a casa de Odara.

Agnes sai da janela, sua gata sobe na janela e fica olhando a rua. Vemos Pedro (9 anos) do outro lado da rua, sentado na calçada.

7 INT. CASA DA KIAIA - DIA

Kiaia está no quintal molhando suas plantas.

Odara (12 anos) aparece no quintal.

ODARA

Bom dia mãe!

Odara se senta e fica observando a mãe.

KIAIA

Bom dia minha filha! Já tomou café?

ODARA

Ainda não. Tive um sonho tão estranho essa noite.

KIAIA

O que você sonhou?

ODARA

Sonhei que a gente tava na carioca e apareceu uma deusa, metade cobra, meio sereia também.

KIAIA

E o que você sentiu?

ODARA

Senti medo. Você apareceu e a gente não deu as costas pra ela e fomos nos afastando.

Ouve-se batidas na porta.

ODARA

Deve ser a Maria Flor. Posso brincar com ela na rua?

KIAIA

Pode. Mas vê se come alguma coisa.

8 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - DIA

MARIA FLOR bate na porta de Kiaia.

Odara atende a porta.

MARIA FLOR

Ei Odara, bora ir lá na Carioca brincar?

ODARA

Melhor a gente ficar aqui mesmo. Tive um sonho estranho com lá
essa noite.

Odara e Flor se sentam na escada da casa ao lado.

As duas garotas conversam sobre a volta às aulas.

Oscar anda de bicicleta pela rua, vê ODARA e MARIA FLOR,
conversando e se aproxima das meninas.

OSCAR

Odara, você já foi atormentada por fantasmas?

ODARA

Eu não acredito nessas coisas não! Mas dizem que o fantasma do
Ananguera, adora assustar as crianças da rua.

Maria Flor assusta Oscar, pegando em sua canela, Oscar sai
correndo e volta para dentro de casa.

9 INT. LOJA DA LILIANE - DIA

Cris V. entra na loja de roupas de Liliane (30 anos).

LILIANE

Ei vizinha! Bom dia! O que você manda?

CRIS

Bom dia! Eu tô precisando de um vestido branco, liso você tem?

LILIANE

Branco não, tem outras cores.

Liliane mostra os vestidos.

CRIS

Ah sim! Deixa eu te perguntar, você conhece um tal de Bueninho? Um sujeito que anda aqui pela rua às vezes, geralmente à noite?

LILIANE

Conheço sim! É uma figura né?

CRIS

Por quê será que ele fica jogando essas bombas assim de noite?

LILIANE

Bombas? Bomba eu já não sei não, sei que ele cuida de uns gados naquela fazenda que tem ali do outro lado da rodovia. E ele só anda na rua à noite, de madrugada...

CRIS

hmmm... será que é pra espantar algum bicho? O Pedro disse que ele era atormentado por fantasmas... enfim... Você sempre morou aqui na rua?

LILIANE

Sim!

CRIS

Eu tô pesquisando sobre a rua da Cambaúba, sobre acontecimentos que marcaram a rua como a enchente de 2001, entre outras coisas...

LILIANE

Ah sim! Então... eu lembro dessa enchente, a gente tem umas fotos. Minha vó é quem vai lembrar mais das histórias.

CRIS

Será que eu poderia conversar com ela um pouquinho?

LILIANE

Vou ver com ela.

Liliane sai da loja.

(sugestão de mudança de cena: Cris compra o vestido verde que vai usar no dia do ritual).

10 INT. CASA DE ELIANE - DIA (cena mais documental)

Cris pede licença.

Comprimenta a mãe de Eliane, dona Maria de Lurdes.

Maria de Lurdes mostra algumas fotos da enchente de 2001.

Maria de Lurdes conta um pouco sobre esse dia da enchente.

11 INT. MUBAN - TARDE (cena mais documental)

Cris conversa com a arquivista Milena sobre a rua da Cambaúba.

Milena fala sobre as histórias da rua e da Carioca.

Cris anota coisas em seu caderno.

Milena mostra alguns arquivos sobre a rua e sobre a Carioca.

Cris pede alguns arquivos digitalizados.

Na porta do museu, Cris, por celular, manda imprimir as fotos antigas da rua.

12 EXT. RUA DO HOSPITAL SÃO PEDRO - TARDE

Cris V. anda pela rua, com umas fotos na mão, indo para sua casa e encontra com MORENA na rua.

CRIS V.
Ei Morena!

MORENA:
Ei CRIS! Firmeza?

CRIS V.
Tamo aí! E você? Que tá arrumando ?

MORENA:
Tô indo lá na Leleca, vê uns lances com ela...

CRIS V.
Ah que massa! Então, tamo indo na mesma direção.

MORENA
Cê tava indo por ali?

CRIS V.
É.

MORENA
Bora passar por aqui que a gente corta caminho.

Morena indica o beco.

CRIS V.
Uai, não conhecia esse caminho não.

As duas caminham pelo beco. Cris conta que está fazendo uma pesquisa sobre a rua e pergunta para Morena sobre as histórias da rua.

As duas saem próximo à igreja do Rosário, e caminham pela rua da Cambaúba. Conversando sobre a igreja do rosário.

INSERT: arquivos sobre a igreja do Rosário, e sobre a irmandade dos pretos.

13 INT. CASA DA LELECA - TARDE

Leleca e Kiaia treinam capoeira.

Kiaia toca berimbau, Leleca toca pandeiro e canta, Bento toca atabaque.

Morena e Cris V. chegam na casa de Leleca.

14 INT. CASA DA LELECA - TARDE

Morena conversa com Cris sobre suas memórias na rua (cena mais documental)

LELECA convida Morena para tomar um café no quintal.

Morena bebe água na cozinha, onde conversam um pouco.

Morena e a LELECA conversam no quintal.

Morena, Cris e Leleca vão para a beira do rio. Morena lembra de sua infância na rua da Cambaúba e de eventos que marcaram a cidade como a enchente de 2001.

Leleca e Morena voltam para o quintal.

A câmera volta-se para o rio, onde vemos uma lavadeira com uma bacia de metal, com uma roupa suja de sangue.

A lavadeira observa o garimpeiro que caminha pela margem do rio.

A câmera volta para o quintal da Leleca.

15 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - FIM DE TARDE

MORENA, LELECA E KIAIA estão calçada, em frente a casa de Kiaia. Elas estão sentadas nas cadeiras de fios conversando sobre o samba que acontecerá no final de semana e observam crianças brincando na rua.

Oscar se aproxima delas e pergunta quem foi o Anhanguera, que ele ouviu falar que o Anhanguera ia colocar fogo no rio.

Kiaia desmente, fala que isso é uma história que contam, mas que não foi o Anhanguera que fez isso. E conta sobre o processo de colonização de forma concisa.

Leleca se levanta e chama Bento e Oscar para irem para casa.

16 INT. CASA DA LELECA - NOITE

Oscar olha pelas frestas da janela.

Oscar vê a procissão das almas, pessoas com roupas pretas e um véu preto, com uma vela na mão.

Oscar olha para casa do Bartolomeu Bueno e vê uma pessoa com uma vela na mão na janela comprida, a vela cai da janela.

Oscar sai e vai pegar a vela correndo.

Quando chega dentro de casa com o objeto, percebe que é um osso.

OSCAR

ahhhh!

Oscar joga o osso pra fora de casa.

INSERT: sons de trovoadas e chuva.

17 INT. CASA CRIS V.- NOITE

Cris espia pela janela a chuva forte que cai.

Sentada em frente ao seu computador escreve o roteiro sobre a rua. Escreve uma cena de uma lavadeira, que está no rio lavando roupas e observa garimpeiros subindo pelo rio.

Há um caderno com anotações ao lado, onde se vê o desenho de uma seta.

Cris recebe um áudio dizendo que o trabalho espiritual será no dia seguinte.

Adormece no sofá do escritório.

18 ETX. BEIRA DO RIO - DIA (sonho)

Vemos um maracá no chão próximo a beira do rio, vemos as águas do rio e CARI sentada em uma pedra, há fumaça e raios de luz que cruzam as névoas, criando um ambiente misterioso. Cari se levanta, pega uma sacola que está na outra margem, atravessa a rua e segue rumo a seta. Entra para dentro da mata. CRIS V. atravessa o rio e segue CARI.

POV - Cris andando por uma trilha.

Chega na caverna, na entrada há um arco e uma flecha, ela pega os objetos.

INSERT: Imagens de arquivo do Rio Vermelho cheio de sangue.

19 INT. ESCRITÓRIO CRIS VENTURA - MADRUGADA

Cris acorda e escuta sons de cavalo. Abre a janela e fica observando a rua deserta, observa um cavalo que passa pela rua.

20 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

Bueninho anda pelas ruas do centro histórico de Goiás.

Bueninho anda pelas ruas de Goiás com sua bandeira verde e amarelo nas mãos, com um facão na cintura. Ele brinca com a bandeira como um lunático, como um delirante.

Bueninho monta no cavalo e vai embora.

Ao fundo ouvimos "Guerra" de Villa Lobos, juntamente com sons de gargalhada.

INSERT: Trecho do som do filme "Aruanã" (1938), cena em que o fantasma do Bartolomeu Bueno aparece e fala sobre ouro e sangue.

21 EXT. BEIRA DO RIO - DIA

Bento e Oscar observam o rio cheio.

22 INT. COZINHA DA AGNES - DIA

Agnes cozinha feijoada que será servida no samba.

23 INT. CASA CRIS ALVES - DIA

Cris está preparando uma comida no fogão de lenha.
Leandra chega trazendo flores para o altar.

24 EXT. RUA DA CAMBAÚBA - TARDE

24A Naira estaciona na porta da Casa de Cris Alves.
Mirna desce do carro.

NAIRA

À noite eu volto. Manda um beijo pra Cris, e fala que vou descansar um pouco.

MIRNA

Beleza Naira, até!

24B INT. ATELIE DA CRIS ALVES - TARDE

Cris está costurando na máquina e Mirna (mulher indígena, 30 poucos anos) chega.
Cris recebe Mirna. As duas se abraçam. Cris e Mirna vão para outro ambiente da casa.

24C ETX. QUINTAL CASA DA CRIS VENTURA -TARDE

Vemos o Rio Vermelho cheio entrando no quintal da casa de Cris Ventura.

24D INT. SALA DA CRIS ALVES - TARDE

Cris e Mirna estão sentadas numa esteira preparando algumas oferendas para o rio. Cris Ventura chega aflita dizendo que o rio está entrando em seu quintal. Cris Alves diz a Cris V., que ela buscar as coisas para a oferenda. Mirna fala que ela veio pedir licença das águas.

24E ETX/INT. VARANDA/QUINTAL CASA DA CRIS VENTURA - TARDE

Mulheres fazem uma roda, passam urucum nas mãos e nos pés e dizem palavras "de licença", de permissão e reverências aos antepassados e ao Rio Vermelho.

24F EXT. BEIRA DO RIO - FIM DE TARDE

As mulheres saem em direção ao rio para entregar as oferendas.

*OBS: As cenas 24B a 24F - foram criadas durante o processo de realização. Sendo inseridas nessa última versão do roteiro.

25 ETX. QUINTAL CASA DA CRIS ALVES - NOITE

Naira chega e Cris Alves conta sobre o que aconteceu a tarde. Mostra fotos para a Naira e conta que o rio deixou um grilhão com essa cheia. Cris fala que o trabalho já está aberto.

LEANDRA defuma o ambiente.

CRIS ALVES cuida da fogueira.

MIRNA aplica sananga nos olhos de Cris V.

Cris V. escuta sons de tambores, pega uma vela no altar, ascende e vai com ela na mão até a porta do quintal.

26 EXT. BEIRA DO RIO - NOITE

Cris V. caminha com a vela acesa e vai para próximo ao rio. Cris coloca a vela em um toco. E percebe a presença de alguém vindo por trás. Vê Agô vestido de branco (estilo Zé Pilintra) na por ali fumando um cigarro, e com um copo de cerveja na mão. Cris fica observando-o, se aproxima e pergunta:

CRIS

Você é real?

Agô solta uma gargalhada.

AGÔ

Real!? E você é real?

Agô continua gargalhando.

Cris volta para dentro da casa de Cris Alves, e vê uma pomba gira ao lado da porta gargalhando.

27 EXT. QUINTAL DA CRIS ALVES - NOITE

Cris V. entra no quintal e vê cinco seres encantados próximo às mulheres que estão sentadas em volta da fogueira,

Mirna está próximo a porta, em uma espécie de transe, "recebe" Cari que fala com Cris V.

CARI

Aquela flecha que você pegou no sonho... precisamos dela agora.

Mirna/Cari se aproxima das outras mulheres e fala:

CARI

Essa maldição precisa ser quebrada! A flecha que atravessa os tempos será lançada. O Anhanguera tem que sangrar no rio.

A alma do rio está ferida e precisa ser curada.

O próximo ciclo exploratório já foi anunciado.

Os seres encantados, se posicionam atrás das mulheres e começam a dançar.

As mulheres seguem seus gestos, seus movimentos.

As mulheres se levantam indo em direção à rua.

Sons de gritos de BUENINHO que está na rua.

28 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - NOITE

As mulheres, com espadas de São Jorge na mão, cercam Bueninho, fazendo uma espécie de roda em volta dele. Caminhando até a ponte, dançando de modo coreografado com gestos dos orixás, os seres encantados os circundam.

29 ETX. QUINTAL DA LELECA - NOITE

Pessoas na roda de samba cantando e tocando. (Samba composto para o filme)

Oxum entra pela porta do quintal, dança em volta da roda de samba e sai da casa de Leleca.

30 ETX. PONTE DA CAMBAÚBA - AMANHECER DO DIA

Oxum entra na roda das mulheres e aponta seu espelho em direção à Bueninho. As mulheres fazem o gesto de flechar.

A imagem se torna estroboscópica.

INSERT: Imagens que representem a passagem do tempo.

31 ETX. BEIRA DO RIO - DIA

Flecha atinge um garimpeiro. Fazendo referência à Bartolomeu Bueno (pai). Vemos sangue escorrendo em sua bateia. O sangue cai no rio.

32 ETX. RUA DA CAMBAÚBA - DIA NASCENDO

As mulheres voltam para a casa da Cris Alves.

Umas vão comer outras saem pelos fundos na casa para contemplar o rio.

32 ETX. BEIRA DO RIO - DIA

Cris V. anda pela beira do rio, e escuta o som de samba vindo da casa da Leleca.

Cris se aproxima da porta e entra no quintal.

33 EXT. QUINTAL DA LELECA - DIA

Vemos Morena, Leleca, Nathan, Agô, Calango, César entre outras pessoas cantando e tocando samba.

Cris entra e observa as pessoas, e que Agô de fato era uma pessoa e não uma entidade.

César que está tocando a flauta sai do quintal e vai até a beira do rio.

34 EXT. BEIRA DO RIO - DIA

Surge Cari (Mirna) nas águas do rio.

Cari olha sorrindo para César como se fossem velhos conhecidos.

César estende a mão para Mirna.

FIM

APÊNDICE C

SAMBA: UM CANTO LIVRE,
CAMBAÚBA

COMPOSITOR: AGNALDO BASÍLIO

ASSIM EM TEMPOS IMEMORIAIS DE
VILA BOA

DE ONDE VESTÍGIOS E ECOS DA
HISTÓRIA ECOAM

FATOS E LENDAS SE CONSAGROU

PEÇO LICENÇA EM MEIO AO
DESLUMBRE E DESVARIU

PRA CANTAR OS RINCÕES DESTE
BRASIL

QUE A MUTO JÁ SE SILENCIOU

OOOHH OOOHH OOOOHH
OOOOHHH!

DAS ENCRUZILHADAS SUTIS DA
NOSSA HISTÓRIA

INFAMES FEITOS DE GLÓRIA

TURVAM AS ÁGUAS DA MEMÓRIA
DE TEMPOS SOMBRIOS

FEITIÇOS ESPALHAM VENTOS DE
MAGIA

SOBRE AS ÁGUAS QUE UM DIA

A BELA CARI CHOROU E A NOITE

E A NOITE CINTILA ESTRELAS
DOURADAS

ONDE A GANANCIA FAZ MORADA

A MALDIÇÃO SE FAZ LOUVOR

ARREBENTA AS CORRENTES,
INCLEMENTE

AFOGA OS OLHOS VÍS, DESCRENTES

COM A FORÇA BRAVIA DE SUAS
ENCHENTES OOOHH OOOH
OOOOHH!

LEVA PRA LONGE DA GENTE

TODO MAL QUE AQUI SE PLANTOU

MITOS LENDAS FEITIÇOS
ENCANTAMENTOS

É QUIZOMBA! É QUILOMBO!

BOTA JANAÍRA PRA SAMBÁ

ÓRA YEYE OXUM! SEU TEMPO DE
AMOR HÁ DE REINAR

É LIBERTAÇÃO EM FESTAS E RITOS
POPULAR OOOHH OOOOHH
OOOOHH

GRITA O XAVANTE GUERREIRO É
CANOEIRO É KRIXÁ

BRAVOS TAPUIA KAIAPÓ AKROÁ

APINAJÉ GOYÁ XERENTE KARAJÁ

NA FÉ DE NZAMBI

PEÇO LICENÇA PRA CANTAR OO
OYÁ!

OOOHHH OOOHH OOOHHH
OOOOHHH!

Anexo 1

Lenda da Carioca – Versão de Nita Fleury Curado.

FONTE DA CARIOCA

A Cidade de Goiás perdeu o nome de capital mas não perdeu o dom do encantamento. E quem a visita, jamais a esquecerá e terá sempre na retina a visão de uma cidadezinha branca, cercada de morros verdes, que a cingem ciumentamente. E esses morros têm sua história. Conta a lenda que os morros D. Francisco, Cantagalo e Lajes foram seres transformados em pedra, irradiando tal fascínio que toda cidade dele ficou impregnada, encantando as pessoas que ali chegam.

Numa era remota, o sertão dos Goiases atraía muita gente. Uns seduzidos pelo ouro, que ali sabiam existir em grande profusão. Outros, pelo espírito de aventuras. Eram, no entanto, homens destemidos, audazes que varavam matas à procura de famosas pepitas. Depois de longa caminhada a um pôr de sol, avistaram uma serra cujos reflexos dourados feriam a vista: serra dourada, serra dourada — foi o grito unissonante dos homens destemidos. Além estava o vale cortado por um rio de águas vermelhas, em cujas margens habitavam os índios Goiases.

Um frêmito de alegria percorreu o bando. Ante a beleza do local e a hospitalidade dos selvagens, os aventureiros fizeram parada por algum tempo para depois prosseguirem a marcha, seguindo o curso do rio de águas avermelhadas, que os levaria até ao rio grande.

Dois garimpeiros não seguiram, porém. Seus corações ficaram presos aos encantos da bela tapuia Cari. Nas manhãs claras, quando o céu parecia uma taça azul emborcada sobre a terra, a tapuia cantava lindos cantos. E, quando o sol estava

no zênite, a bela Cari procurava a sombra das árvores frondosas e aí dormitava.

Os Goiases já não viam com bons olhos a permanência dos garimpeiros em suas terras e como a hospitalidade era o seu lema, não os expulsaram. Mas foram em busca de um pajé que vivia numa gruta da Serra Dourada. O pajé desceu até o vale do rio Vermelho e aí invocando o espírito do mal, pediu em altas vozes a transformação dos dois garimpeiros em morros. O mais impetuoso, o que não desfitava a tapuia, foi transformado no morro D. Francisco. Dali ele veria sempre a amada mas não a atingiria nunca. Suplicio de Tântalo.

O outro amante foi mudado em morro Cantagalo. Lá seu coração sangraria, qual nôvo Prometeu, quando os cantos da índia chegassem até ele.

A índia Cari ficou insensível ao sofrimento dos garimpeiros, esquecendo-se de que tôda maldade feita é cobrada com altos juros no ajuste de contas da Vida.

XXX

Algum tempo depois aportou às margens do rio Vermelho um guerreiro xavante. Vinha das bandas do Araguaia. Alto, espadaúdo, de olhar misterioso. A bela Cari suspirou ao ver o atleta do rio das Mórtes. E o amor apoderou-se de sua alma. Impetuoso, indomável, bravio...

Quando chegou a quadra das flôres, no morro D. Francisco, as caraibas pipocaram em pétalas douradas que o vento carregava para os pés da tapuia. No Cantagalo, apareceram mulungus rubros que lembravam corações sangrando.

E Cari cantava os mais lindos cantos de amor. O guerreiro, porém, não os escutava. Cari sentiu-se magoada com a insensibilidade do xavante de olhar misterioso. Enfurecida

pediu ao velho pajé que transformasse em pedra aquêle guerreiro, já que de pedra era o seu coração.

Cari seguia curiosa os gestos do pajé. Um estrondo ecoou pelas redondezas e, aos olhos atônitos da tapuia, appareceu o morro das Lajes. Ao ver seu amado transformado em pedra, Cari, feminina, portanto incoerente, chorou, gritou, lamentou-se. O pajé entrou em cólera e prendeu a índia Cari aos pés dos morros enfeitados. Sofreriam assim os três: o Cantagalo ouvindo os lamentos da tapuia, sem poder vê-la, o D. Francisco vendo a bela amada sem poder atingi-la e Cari, cujas lágrimas deram origem à fonte da Carioca, choraria pelos séculos afora, a metamorfose do seu amado.

Por isso, quando derrubam lajes do morro, a fonte da Carioca diminui sua água, cessa de chorar, supondo que cada laje que arrancam do morro é um pedaço do coração do guerreiro xavante.

Quem passar tarde da noite por esses lugares, ouvirá soluços da fonte, bramidos que descem do Cantagalo e do D. Francisco e desenhado no céu o vulto do morro das Lajes, altaneiro, imponente, altivo, desafiando os tempos.



A primeira reflexão que me veio após assistir a “Cambaúba”, longa-metragem dirigido pela mineira radicada em Goiás, Cris Ventura, é como o filme abre caminhos. O que torna ainda mais bonito que ele comece com a cena de um ritual indígena que pede permissão, que pede licença para que a travessia seja da melhor maneira possível, para que seja abençoada. Nesse abrir de caminhos, “Cambaúba” explora diferentes recursos audiovisuais que nos mantêm atentos e estimulados igualmente pelo que vemos, ouvimos e imaginamos. Para tanto, não há um olhar fixo sobre as personagens, histórias e espaços. É puro movimento, de uma pessoa a outra, de uma casa à outra; um contínuo, assim como o próprio Rio Vermelho que banha o território dos antigos goyazes e carrega tantos significados. A Rua da Cambaúba, na Cidade de Goiás, é um local a ser percorrido por nós e também a ser expandido. A partir desse lugar e do olhar da diretora – que se inscreve no filme sendo também personagem – nos são oferecidas confluências (a conexão com as águas na escolha deste termo não é mera coincidência), possibilidades de encontros.

Há o encontro com as pessoas que ali habitam e várias pistas de seu cotidiano, seu passado e modos de vida. Por exemplo, nos enquadramentos que detalham o ato de bordar, as acerolas caídas no chão do quintal, a atenção dedicada às tartarugas que comem o resto de fruta de uma casa, a preparação do berimbau para a roda de capoeira, a loja de roupas que só tem peças estampadas porque a moda ali reflete a comunidade: um mix vibrante de cores, desenhos, texturas.

O encontro de gerações também é importante, evidenciando as relações de vizinhança entre mães e filhos, entre crianças mais crescidas e mais novas, entre moradoras antigas e outras que chegaram depois. Cruzam-se temporalidades e identidades, inclusive pelo uso do som que nos transporta entre passado e presente. E as conversas questionam explicitamente sobre a complexa formação do nosso povo brasileiro, marcado pela colonização, pelo genocídio indígena, a escravidão e o racismo. O que leva, inevitavelmente ao encontro doloroso com as violências históricas e em curso. Quanto a isso, o Rio Vermelho literalmente vermelho é das imagens mais fortes e simbólicas do filme. A informação da carreta que tombou, em 2018, e derramou a carga de sangue bovino no Rio vem do arquivo de um noticiário da TV, mas as imagens jornalísticas inseridas ganham nova semiótica pelo cinema. Assim como os relatos sobre as enchentes recorrentes e sobre consequências do garimpo nas redondezas.

Então, percebe-se que para conectar corpos, afetos, território e identidade, são montadas imagens e sons de diferentes naturezas como um gesto inventariante. E aqui eu referencio a pesquisadora Patrícia Machado que, para o livro *“Mulheres de Cinema”*, organizado por Karla Holanda, escreveu sobre o conceito de “montagem como inventário” no cinema da francesa Agnès Vardá, mas que tomo emprestado porque é uma leitura possível sobre “Cambaúba”. Gesto inventariante no sentido de reunir, reorganizar, ressignificar, reimaginar, se deixar ser atravessado por diversos elementos que possam revelar o visível e o não tão visível assim do que se quer contar. O filme se faz pelas trocas entre pessoas vizinhas, principalmente mulheres, detalhes de suas vivências, memórias de infância, gestos do dia a dia e relações horizontais. Tudo isso é complementado pela pesquisa de documentos da cidade, pelos depoimentos, reportagens, e fotografias pessoais e históricas, que são compartilhados como vestígios, marcas do processo de habitação da Rua Cambaúba e da Cidade de Goiás onde ela se encontra.

E há a dimensão fabular, que vai se encaixando, aos poucos, até tomar completamente a narrativa, fundindo realidades e cosmovisões. São incorporados à materialidade do filme, em uma aproximação com códigos do cinema fantástico e de horror, os sonhos que perturbam, as assombrações coletivas e entidades indígenas e africanas. Porque isso também é parte importante desse inventário, mesmo que tenha uma forma outra de ser registrado e transmitido de geração para geração. As molduras, muito presentes na mise en scène em janelas, portas e corredores, nos lembra de certos aprisionamentos que o filme liberta, sobretudo desses elementos não-hegemônicos da História. Nesse sentido, cabe citar também o pensador Walter Benjamin, que diz da possibilidade da montagem de liberar “as forças gigantescas da história que ficaram presas no ‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica.”

Essa confluência entre vários elementos do tempo cotidiano, do tempo imaginativo, do tempo histórico e ancestral e do tempo do próprio processo do filme é um entrelaçamento muito rico, como uma tecitura. O filme não só narra sobre uma complexidade cultural, ele se veste dessa complexidade com leveza, humanidade e inventividade, assumindo-se também como um filme feito “em mutirão”. Cada elemento carrega um vínculo importante para o todo. Especificamente sobre as violências, o fantasma que assombra toma forma e nome próprio, mas é muito mais do que a figura do homem branco bandeirante, o paulista Anhanguera. É tudo que a partir dele é refletido de maneira opressora e violenta na vida contemporânea. O próprio nome da rua sendo trocado de “Cambaúba” – palavra indígena que nomeia um tipo de bambu – para Bartolomeu Bueno da Silva nos alerta dessa influência vil que persiste e os apagamentos que acontecem ou podem acontecer até mesmo na língua que falamos. Mas também há a figura da indígena Cari, de Orixás, das personagens Mirna, Leleca, entre outros, que nos conecta à luta e resistência. Luta essa que ferve neste momento no Brasil pelos povos Yanomami. A maior reserva indígena do nosso país está agora no centro das discussões porque vive o pior cenário de devastação, com o avanço do garimpo ilegal causando a morte de vários rios e ecossistemas, assassinando tantas vidas indígenas. Impossível ver “Cambaúba” e não pensar também sobre a arte se fundindo a vida.

Outro caminho aberto para a nossa travessia é o do metafilme, pois a história que vemos é também sobre o próprio ato de buscar essa história, de construí-la, de processá-la, de não só extrair contemplativamente um material, mas experienciar seus rastros, suas pistas, o que potencializa o pensamento crítico. E, aqui, fica evidente outro recurso de intertextualidade quando se vê, dentro do filme, outros filmes, como, “Aruanã” (1938), de Libero Luxardo, um dos pioneiros do cinema na Amazônia, o que aponta para o cinema como um documento de sua época e a importância da preservação também dessas imagens.

Então, “Cambaúba” nos leva a mergulhar na busca desse inventário e na luta pela história e pela identidade. Estamos lado a lado de Cris e daquelas pessoas da Cidade de Goiás que, por extensão, representam o que é o Brasil, como ele se forja, como ele segue numa disputa de narrativas e de poderes seculares. Ao final, nos indagamos: quais são nossas raízes, nossas conexões ancestrais? Que tipo de consequências contemporâneas do processo histórico de ocupação de nossas cidades e comunidades estamos enfrentando? Que inventário de mim, de nós, de nossas comunidades deve ser buscado, reorganizado e defendido com nosso amor e nossas flechas? De que maneira se unir, reconstruir e resistir? De quais mutirões não podemos soltar a mão? A roda de samba, o grupo de mulheres, os rituais de cura e todo afeto presente nas últimas cenas, incluindo o lindo último plano de uma cena pós crédito, nos oferecem bons sinais. Será a medicina da Mirna já fazendo efeito sobre nossos olhos? Espero que sim.



Kel Gomes

Editora e crítica de cinema do Cinematório. Filiada à Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) e integrante do Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema. Jornalista profissional pela UFMG e com formação em Produção de Moda pela mesma instituição. É podcaster e redatora também no Feito Por Elas, projeto que analisa e divulga cinema realizado por mulheres.



Compartilhe:



Fonte:

<https://www.cinematario.com.br/2023/01/tiradentes-2023-cambauba-e-suas-confluencias-a-partir-do-gesto-inventariante/>



29 jan às 21:26

CAMBAÚBA | UM EXPERIMENTO DIGNO

Cris Ventura é uma documentarista que adentra em uma aventura histórica sobre a origem de uma rua que mudou de nome e que mantém energias e manifestações tanto de sua origem indígena quanto a assombração do bandeirante Anhanguera, fundador da cidade.

A forma com que a diretora *Cris Ventura* vai construindo a narrativa no seu início é divertidíssima. Utilizar seu nome como uma personagem cria sensações documentais em uma ficção. Há um ensinamento ímpar de mistura de gêneros inusitada que confere um frescor narrativo muito bem-vindo a trabalhos que costumam ser chatos de assistir. Como espectadores nós entramos na brincadeira da ficção mal construída e e amadora para aprender obviedades documentais sobre história e ecologia em diálogos artificiais.

O terceiro ato gira em torno da construção do sobrenatural, que assusta mesmo e que é uma continuação que faz sentido com a proposta de ficção por ser fantasioso.

Acompanhamos o embate de outro plano entre o espírito do terrível Anhanguera e a maldição dos indígenas que foram açoitados de lá. Essas sequências são potentes mesmo em uma produção modesta por causa do poder da montagem de *Cambaúba*. É um experimento digno de mostra.

"Cambaúba" (Goiás/br, 2022); dirigido por *Cris Ventura*

Acompanhe os outros filmes da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes



Wanderley Caloni



Wanderley Caloni é um programador C/C++ especializado em backend para Windows que decidiu ter seu próprio blogue técnico a pedidos insistentes do seu amigo, Rodrigo Strauss, que já estava blogando há algum tempo. Ele tentou mantê-lo atualizado, então, por longos anos de programação, depuração e transpiração, com suas peripécias do dia-a-dia. Entre xadrez e andar de bicicleta, seu principal hobby, ou o que ele levou mais a sério, é ser cinéfilo inveterado, tendo mantido de 2010 a 2019 um blogue especializado no assunto. Levando este hobby a sério demais, desde 2014 é colaborador do CinemAqui, participando de cabines de imprensa e escrevendo críticas sobre cinema, geralmente sobre pré-estrelas de filmes fora do circuito hollywoodiano.

Fonte: <https://cinemaqui.com.br/cambauba/>



Críticas Festivais Filmes - 4 minutos de leitura

Cambaúba (2022)

A modesta ficção do real



CRÍTICAS

ARTIGOS

VÍDEOS

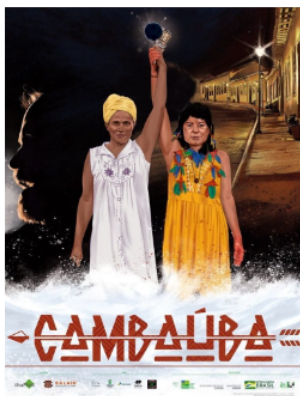
FESTIVAIS

QUEM SOU

CONTATO



Bruno Carmelo



TÍTULO ORIGINAL (ANO)

Cambaúba (2022)

PAÍS

Brasil

FORMATO

Drama, Documentário, Fantasia

DURAÇÃO

67 minutos

DIREÇÃO

Cris Ventura

ELENCO

Cris Ventura, Alessandra Rodrigues, Erlane Gomes de Sá, Alessandra Rodrigues, Catarina Alves Nunes, Maria de Lourdes Silveira Viana, Milena Tavares,

Uma mulher está dormindo, até ser acordada por um estrondo. Ela não sabe de onde vem o barulho, e poucos segundos depois, escuta mais um intenso ruído. Vai às ruas, mas não descobre a origem do ocorrido. Então, parte numa jornada pessoal, através de entrevistas e materiais de arquivo, em busca de uma verdade fatual e íntima. Este constitui o ponto de partida tanto de *Memoria* (2021), de Apichatpong Weerasethakul, quanto do brasileiro *Cambaúba*. Mas as semelhanças param por aqui.

A diretora Cris Ventura estabelece uma curiosa mistura de registros. Para além do famoso "cinema híbrido", com cenas tipicamente fictícias e outras de natureza documental, em montagem alternada, ela opta por um estilo pessoal de autoficção. Isso implica em colocar a si própria no papel principal e estimular conversas com terceiros a respeito dos assuntos que lhe interessam, embora muitos diálogos não pareçam ter sido escritos previamente. O filme se desenvolve nesta linha tênue entre o cinema do controle e o cinema da espontaneidade — ou entre a gravidade e o despojamento.

Marcelo Emos, Maria Flor Santos
Mesquita
VISTO EM
26ª Mostra de Cinema de
Tiradentes

Quando pende à leveza, traduz-se num drama cotidiano a respeito de vizinhas que batem papo alegremente, fazem café umas para as outras, discutem as origens da rua Cambaúba, onde mora a personagem-diretora. *"Lembra quem morava naquela casa ali?"*, *"A rua começa ali mesmo?"*, *"Vem cá, você já ouviu algum barulho de explosão à noite?"*. As cores pastéis, os planos fixos muito simples e a utilização de luz natural com sons diretos naturalistas conferem uma atmosfera plácida e descomplicada ao projeto.

Ironicamente, tamanha busca pelo realismo resulta numa *mise en scène* engessada, do tipo em que os seres humanos existem para recheiar os planos, e os personagens parecem existir no instante exato em que se grita *"Ação!"*. Diversas cenas se iniciam com as vizinhas entrando e saindo das casas alheias, incluindo dezenas de cumprimentos banais: *"Oi, tudo bem? Tudo e você? Tudo joia? Quer entrar? Acabei de passar um cafezinho"*. Nota-se a dificuldade em criar interações dinâmicas, em utilizar elipses para saltar no tempo e avançar nos conflitos ou objetivos da protagonista.

“ A fantasia poderia ser o elemento capaz de unir a singela ficção ao documentário de pesquisa. Ela surge de maneira microscópica e tímida, teimando a se impor.

Quanto se volta à seriedade, privilegia os encontros documentais com arquivistas que explicam as origens das ruas, e apresentam mapas, além de senhoras que aparentam de fato terem vivido na região e conhecerem os habitantes de muitas gerações atrás. Neste momento, a protagonista fictícia se depara com pessoas reais, caso que remete a obras recentes da cinematografia brasileira como *Currais* (2019), *Subterrânea* (2020) e *Pajeú* (2022). Nosso audiovisual encontrou esta forma lúdica de tornar a História acessível e leve, aproximando a ficção do material de arquivo e da pesquisa sociológica e antropológica.

As investigações sobre o fantasma de Anhanguera e os povos indígenas dizimados pela região leva a boas descobertas, traduzidas sem nenhuma empolgação, graças tom desafetado do filme e da personagem principal. É curioso que *Cambaúba* não possua uma única cena mais potente que as demais, uma imagem mais ousada, ambígua, perturbadora. As fotografias raras, as confissões íntimas e mesmo as ondas de um rio vermelho, coberto de sangue, se desenvolvem como uma rotina qualquer.

A fantasia poderia ser o elemento capaz de unir a singela ficção ao documentário de pesquisa. Ela surge de maneira microscópica e tímida, teimando a se impor. Os pequenos segmentos de sonhos (ou pesadelos?) duram poucos segundos e não surtem efeito nas cenas seguintes. A menção aos ancestrais indígenas deve mais ao naturalismo do que à magia — vide a garota que pede licença aos antepassados no começo do filme e, em seguida, efetua rituais de proteção contra as enchentes. Apenas no final, a figura de Anhanguera se materializa, assim como espíritos e lendas passadas, num enfrentamento simbólico e fantasmático.

Fonte: <https://meioamargo.com/critica-cambauba-2022/>



Cinema Críticas

Um diálogo entre Cambaúba e Cervejas no Escuro

Do Cinema para o Mundo e do Mundo para o Cinema

Michel Gutwilen - 8 de fevereiro de 2023

As interseções por zonas cinzentas entre o fazer Cinema, a investigação da História e a fabulação em cima de mitologia local encontraram um diálogo curioso entre dois filmes exibidos nesta Mostra de Tiradentes 2023: *Cambaúba*, de Cris Ventura (exibido na Olhos Livres), e *Cervejas no Escuro*, de Tiago A. Neves (exibido na Aurora). Por sua vez, dentro do panorama do cinema brasileiro contemporâneo, é possível ver esse movimento de vai-e-vem poroso do documentário para a ficção, por meio de narrativas investigativas ficcionais, que são disparadas no presente por corpos em movimento e que servem de ponto de contato para abrir uma fenda reveladora de um passado real, disparando olhares invisíveis por trás das geografias, arquiteturas, estruturas socioeconômicas, heranças e mitos que hoje formam uma região. Exemplos recentes no cenário de festivais também podem ser encontrados em *Subterrânea*, de Pedro Urano, exibido na Olhos Livres em Tiradentes 2021, e em *Pajeú*, de Pedro Diógenes, exibido na Mostra Vertentes da Criação naquele mesmo ano. Respectivamente, os quatro filmes aqui colocados em grupo possuem como órbita uma investigação fictícia, mas que desemboca no documental, de parte ou totalidade de uma região: Goiás; Princesa; Rio de Janeiro e Fortaleza.

É interessante notar a formação dessa massa fílmica, quase como um subgênero de ficção histórica, de cineastas que vão em busca de liberdades criativas para dinamizar a explanação de temas que, talvez, sob a carapuça do documentário direto ou educacional, não conseguiriam tanta visibilidade em festivais ou até comunicabilidade com o público contemporâneo, ao mesmo tempo que a ficção também permite explorar na *mise-en-scène* possibilidades de evocar imagetivamente ou atmosfericamente misticismos e ecos fantasmáticos que de fato compõem um quebra-cabeça de um Brasil folclórico ou das histórias que foram soterradas por baixo da 'História oficial'. Apresentado esse cenário, me parece proveitoso, tanto para *Cambaúba* quanto para *Cervejas no Escuro*, colocá-los em choque, revelando tanto seus pontos de encontro quanto de desencontro.

Há um ponto de partida comum a ambos: uma cineasta fazendo um filme como parte da própria diegese. No caso de *Cambaúba*, temos a própria Cris Ventura, que ensaia uma abordagem híbrida ao se colocar como uma "personagem fictícia", que interage com a população local para investigar mitos da origem da Rua Cambaúba. Já em *Cervejas no Escuro*, há a atriz e personagem Edna, moradora-local de Princesa, na Paraíba, que, para superar o luto de seu marido, deseja fazer um filme sobre sua vida e sua cidade. Dadas as premissas, percebe-se que há um grande diferencial entre os dois no que tange o protagonismo e a escolha do ponto de vista, o que reflete na maneira como as imagens são mediadas. É justamente esse ponto que, para mim, radicalmente afeta a experiência com as duas obras e por isso queria expandir tal debate.

Em uma relação inversamente proporcional, *Cervejas no Escuro* faz um movimento de dentro para fora (do Mundo para o Cinema) e *Cambaúba* faz um movimento de fora para dentro (do Cinema para o Mundo). Ou seja, o filme de Tiago A. Neves é um filme sobre Cinema, mas feito pelo povo e para o povo, enquanto o filme de Cris Ventura é um filme sobre o povo, feito para o Cinema, formando uma espécie de filme-estrangeiro, que parte de um corpo alienígena de uma cineasta, que tenta se enraizar num habitat estranho. De modo algum *Cambaúba* é um filme feito de má-fé, mas a maneira como se constrói parece estranhamente gravitar mais ao redor da existência de sua diretora-protagonista, cuja presença não consegue se invisibilizar e servir apenas de meio para investigar a região. Ao invés disso, ele chama atenção para seus artifícios, principalmente por suas tentativas de ficcionalizar interações com cidadãos reais daquele lugar, o que estimula um caráter artificial dentro da *mise-en-scène*. Isso faz com que o filme pareça um projeto que é uma tentativa de controle de uma cineasta sobre o mundo, desequilibrando a tal relação de porosidade entre ficção e documentário, ao trazer esses corpos reais à força para dentro da ficção. Portanto, essa estratégia se revela um tiro no pé, pois não só ela constrange essas pessoas reais a terem atuações tenebrosamente amadoras — e que é difícil entender a razão delas serem submetidas a isso —, ao mesmo tempo que também tira a espontaneidade delas como pessoas reais, pois suas presenças se dão ali meramente como personagens que precisam ler uma fala.

É difícil ver com clareza no produto final que foi exibido as intenções por trás da inserção da própria Ventura como personagem. Afinal, sua presença como diretora e a existência da metalinguagem não geram fricções marcantes com aquele mundo, tampouco são um comentário irônico sobre cineastas tentando encontrar histórias locais para seu filme. Chega-se ao fim e certas cenas metalinguísticas como os planos da sua pilha de livros sobre Cinema, que tem exemplares de Tarkovsky e de Robert McKee, ou o próprio ato de filmar a escrita do roteiro do filme no Word, parecem fragmentos soltos, parte de algo que não pertence àquele mundo, de uma ideia acadêmica não concretizada. Posso supor que existe uma vontade de Cris Ventura de fazer de *Cambaúba* um filme-processo, no qual, ao interligar o ato de feitura do filme com o ato de busca pelas origens de *Cambaúba*, estaria se atingindo um tipo de valorização do aparato cinematográfico como revelador do que foi apagado pela História, mas é uma pena que o metafilme e o filme histórico aqui parecem estar disputando espaço um com o outro, de modo que os artifícios do primeiro vão apagando a potência do segundo.

Com um resultado mais orgânico ao organizar a confluência entre Cinema e História, temos *Cervejas no Escuro*. Dentro da narrativa de Tiago A. Neves, a inserção do projeto fílmico da protagonista é uma maneira de fazer com que Princesa possa existir e resistir através do Cinema, enquanto o próprio gesto de fazer cinema também se revela como uma resistência por si só em todas as suas dificuldades processuais, se revelando como uma materialidade que está em contato com o mundo — ou seja, o oposto de cinema acadêmico. Ao ter como elo a figura extremamente humana de dona Edna no inusitado papel de cineasta amadora, surge uma ponte extremamente possível para falar sobre a ideia de metalinguagem a partir de uma personagem sem experiência, apenas com sua vontade de fazer Cinema, lugar no qual todos podem se colocar. Inclusive, em *Cervejas no Escuro*, a escolha de Tiago A. Neves ao ter comédia popular enquanto gênero não deixa de ser uma carta de princípios muito clara de que seu filme quer acima de tudo criar um ponto de contato com o público geral, de tal modo que essas ideias convergem numa máxima de devolução do cinema ao povo em múltiplas camadas.

Curiosamente, há uma inversão de papéis em relação a *Cambaúba*, pois se Cris Ventura é uma “cineasta” estrangeira ao mundo daquela região, por sua vez Edna é do mundo e estranha ao universo do Cinema. Pela dialética entre os dois filmes, me parece que a ordem entre os produtos faz diferença na geração de um *pathos* comunicável com quem os assiste. Isso reflete em uma consequência: por mais que *Cervejas no Escuro* esteja falando de Cinema, inevitavelmente tudo que ele mostra não deixa de ser uma revelação do próprio mundo documental que está escondido nesse *mockumentary*, já que seu processo de visibilizar os bastidores de uma produção também materializa o Cinema enquanto uma atividade social-econômica-histórica e afetiva. Existem muitos filmes feitos para festivais que parecem priorizar se comunicar com a Academia, júris e curadorias, mas pouco fincam suas raízes no mundo, enquanto essa obra da Paraíba faz o movimento oposto, o que faz de sua seleção pela curadoria da Mostra Aurora em Tiradentes especial e também corajosa, pois há claramente um disfarce de simplicidade ao redor de *Cervejas no Escuro* que esconde uma maior maturidade por trás de suas intenções.

*Filmes vistos na Mostra de Tiradentes 2023, como parte da cobertura in loco do festival. Acompanhe nossa cobertura completa [aqui](#).

Fonte: <https://www.planoaberto.com.br/um-dialogo-entre-cambauba-e-cervejas-no-escuro/>

[Início](#) » [Críticas](#) » [Cambaúba](#)

Cambaúba

🕒 2 de fevereiro de 2023 Por [Vitor Velloso](#)

Cambaúba

Entre tempos e histórias

Por [Vitor Velloso](#)

Durante a Mostra de Tiradentes 2023



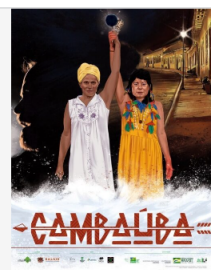
zazie
Livros Livres

visite o site

Entre o caráter regional e o passado histórico que criou chagas na histórica nacional, **“Cambaúba”**, de **Cris Ventura**, é uma obra que consegue uma síntese entre o particular e o geral, sem precisar de uma grande narrativa para alcançar um desfecho didático.

Revelando as assombrações da Rua Cambaúba, o filme inicia com pinturas de indígenas e portugueses, como uma espécie de encontro que viria a ditar a história do país. A partir de sons que “remontam” esse momento, a câmera atravessa a pintura e revela sua ambientação, desde os povos originários pescando até o momento em que os cavalos e os europeus passam a dominar o desenho sonoro e escutamos os tiros que começaram o etnocídio. Assim, entre os pesadelos e as assombrações, Cris inicia sua pesquisa por arquivos locais, após ser informada de que os barulhos que escuta pela madrugada, são provocados pelo fantasma de Bartolomeu, que reivindica “sua propriedade”.

“Cambaúba” é capaz de um exercício didático simples, mas muito eficiente. Na medida em que apresenta os ritos locais, conduz ao espectador um olhar sobre esse recorte geográfico que possui um passado histórico-político manchado de sangue. Contudo, não procura tensionar nada que está diretamente exposto na linguagem, utilizando enquadramentos sintéticos e econômicos, além de optar por poucos movimentos de câmera. Está claro que o que importa na construção da obra é o próprio cenário, não um olhar estetizante desses conflitos. Por essa razão, a montagem cadenciada oferece alguns caminhos possíveis para respostas entre as cenas, remontando a história local a partir de fotos e falas, quase como uma aula expositiva. Esse dispositivo funciona muito bem como uma apresentação das particularidades do conflito inerente a histórica da região, demonstrando a dificuldade enfrentada pelo povo que ali habita, o caráter ancestral de suas trajetórias e o impacto que as enchentes provocam na vida das pessoas. Nesse caminho, é muito interessante a forma como Cris utiliza o recurso dos sons para ilustrar e contextualizar a partir das imagens, reforçando um certo didatismo assumido pelo projeto, que vai ganhando importância à medida que a projeção progride. Não por acaso, há uma explicação direta do significado de “Cambaúba”, definido no longa como o nome de um bambu que os indígenas usam para construir suas flechas.



Título Original: **Cambaúba**

Lançamento: Em breve

Direção: Cris Ventura

Elenco: Agnaldo Basilio | Agnes Santos
| Alessandra Rodrigues (Leleca) | Bento Rodrigues
| Calango | Catarina Alves Nunes
| César Rodríguez Canindé | Cris Alves
| Cris Ventura | Dalily Stéfany
| Erlane Gomes de Sá (Morena)
| Geovanni Lorenzetti | Giulio Cesar
| Gustavo Furlaneto Silva | Jéssica Camargo
| João Victor Santana | Kiaia Souza
| Laura de Freitas | Leandra Miriam Barbosa
| Liliane Machado | Marcelo Emos
| Maria de Lourdes Silveira Viana
| Maria Flor Santos Mesquita | Miguel Alves Nunes

Enquanto os fantasmas do passado passam a se materializar na tela, os debates vão se amontoando, desde esse passado histórico recente até os problemas de agrotóxicos que atingem a população da região. Por essa razão, os cruzamentos temporais parecem cada vez mais vívidos, transformando essas aproximações em verdadeiros atravessamentos diretos, onde a oralidade de todas essas dimensões vai ganhando um corpo cada vez mais nítido. É onde **“Cambaúba”** encontra seu desfecho, a partir de um sonho tão material quanto metafísico, onde a montagem ganha uma nova dinâmica, com interferências diretas na imagem, onde entidades de uma cultura simbólica brasileira passam a transitar na tela, com Malandro e Cigana dividindo espaço no quadro de representação. Aqui, a cineasta compreende a “resistência” a partir de uma outra dimensão, não como um royalty, mas enquanto um domínio da cultura nacional nas formas de combate à essa herança sangrenta que segue atormentando o povo brasileiro, ainda que no filme o recorte seja explicitamente regional, podemos compreender que há uma base ontológica para se compreender a situação do Brasil em sua “totalidade”, seja lá o que isso signifique propriamente.

Os mitos e as figuras ancestrais conseguirem expurgar o fantasma de Bartolomeu, não é uma mera concepção idealista que a obra assume, mas sim uma representação que transita entre a espiritualidade e materialidade sem sobreposições nesta concepção de Brasil. Por isso o didatismo aqui é tão importante, para que não haja uma leitura enviesada. E para quem me acompanha há um tempo aqui Vertentes, sabe que tenho críticas ao caráter didático de determinadas obras, por uma certa compreensão tacanha que se faz do público, sem permitir que haja uma reflexão para além da exposição feita na obra. Porém, neste caso esse recurso não representa uma muleta, mas sim um cerco de determinadas ambiguidades que não seriam bem-vindas.

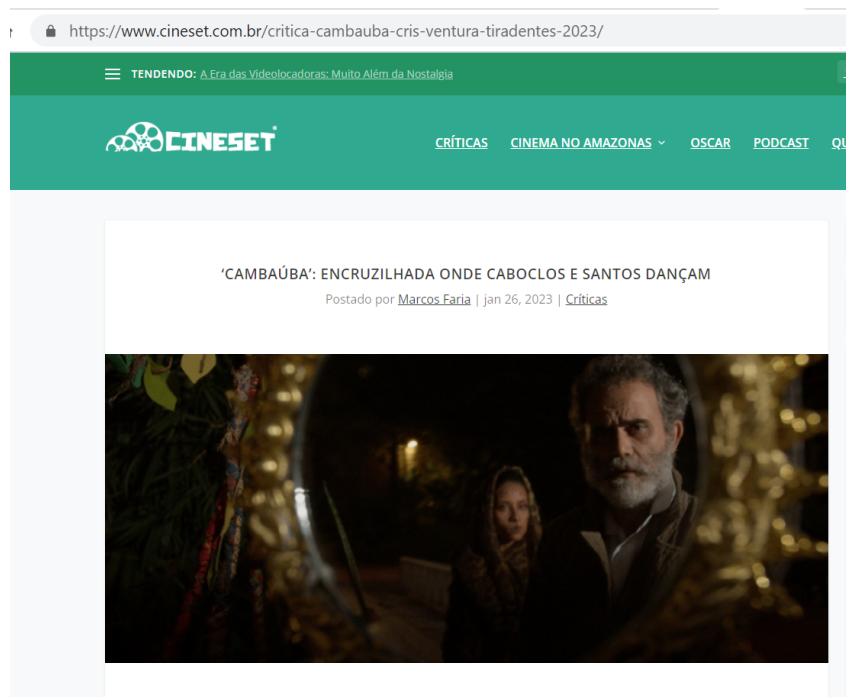
E se **“Cambaúba”** teve uma repercussão tímida na **Mostra Olhos Livres da Mostra de Tiradentes 2023**, mesmo com seus méritos, pode ser por conta de uma passagem ou outra que possui uma montagem pouco efetiva, quebrando o ritmo das cenas. Mas o projeto não perde sua força por conta disso.



Vitor Velloso

Crítico

Fonte: <https://vertentesdocinema.com/cambauba/>



O nome oficial da rua é Bartolomeu Bueno, homenagem ao bandeirante Anhanguera. Os moradores, no entanto, chamam-na de Rua da Cambaúba, planta similar ao bambu que era usada pelos indígenas para fabricação de flechas. Já “Cambaúba”, o filme, encarna justamente o embate entre esses dois Brasis.

No centro dele, a diretora Cris Ventura, que se coloca como personagem de seu filme. Moradora da rua, ela dá cabo de uma pesquisa sobre a história do lugar. Seu objetivo: escrever um roteiro a partir de seus achados. “Cambaúba”, o filme, é antes a preparação de um filme – ou, se preferirmos, a busca por imagens que deem conta daquele lugar.

Inicia-se, então, uma série de conversas que se aproximam, por um lado, da entrevista documental, ao mesmo tempo em que a decupagem reforça, por outro, o jogo narrativo e ficcional.

A encenação das conversas entre os moradores a partir do campo e contracampo, por exemplo, reforça essa tensão. Mais revelador é o momento em que Ventura, com uma peixeira na mão, investiga os estranhos barulhos que assombram a rua – a câmera a encara por detrás de um arbusto, escondida como um monstro tramando seu bote.

Essa aproximação com o terror se dá pelo fato de que a rua, como nos dizem os moradores, é assombrada pelo fantasma do bandeirante. Nestas cenas, a gente pensa logo em [“O Som Ao Redor”](#), com essa investigação de um espaço e do passado que o assombra – e que se torna carne imagética com o cinema.

Tudo culmina numa sequência eletrizante em que o bandeirante penado e as entidades indígenas e africanas batalham ao longo da vizinhança. A coisa tem direito até a névoa de filme de terror e tudo. Coisa de cinema.

No fim das contas, Cambaúba, o filme e a rua, é a encruzilhada onde os caboclos e os santos dançam.



Fonte: <https://www.cineset.com.br/critica-cambauba-cris-ventura-tiradentes-2023/>