

CADERNOS DO CINECLUBE NANOOK

1

FICCIONALIDADE NO DOCUMENTÁRIO

Publicação Semestral
2021.1

CADERNOS DO CINECLUBE NANOOK

1

FICCIONALIDADE NO
DOCUMENTÁRIO



NANOOK
CINECLUBE

EDITORIAL

José Francisco Serafim

Coordenador do Cineclube Nanook

O Cineclube Nanook é um projeto de extensão do Laboratório de Análise Fílmica (LAF) que reúne, mensalmente, pesquisadores, cinéfilos e interessados em torno de discussões teóricas e práticas sobre o cinema documentário enquanto um produto integrado às dinâmicas da comunicação e culturas contemporâneas.

Com ampla trajetória de pesquisa e extensão, o LAF é um dos grupos de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA), vinculado à linha de pesquisa Culturas da Imagem e do Som. Fundado em 2001, as atividades do Laboratório estão distribuídas em dois núcleos: o Pepa, com foco em filmes de natureza ficcional, e o Nanook, dedicado ao estudo do cinema documentário. Tal distribuição amplia a abordagem das pesquisas desenvolvidas pelo grupo e posiciona o grupo como importante referência no campo de estudos teóricos em cinema, especialmente, em análise fílmica.

Em virtude do isolamento pela pandemia por Covid-19, o Cineclube Nanook surge enquanto proposta para também celebrar os 20 anos de existência do grupo de pesquisa, como um todo, e expandir suas produções para a comunidade externa através da realização de atividades que contribuam para a difusão de pesquisas já realizadas. Uma iniciativa que parte da compreensão de que é necessário democratizar o conhecimento produzido no âmbito da Universidade e incentivar outras pessoas a realizarem pesquisas sobre produções audiovisuais.

Assim, o Cineclube Nanook - cujo nome é uma homenagem ao primeiro filme considerado historicamente como documentário, Nanook of the

North (Robert Flaherty, 1922) - surge como uma iniciativa voltada para a discussão de cinema documentário, com uma programação semestral organizada em torno de ciclos temáticos. Realizado inteiramente de forma remota, no último sábado de cada mês o público era convidado a assistir um documentário para, em seguida, debater com pesquisadores vinculados ao LAF e outras pessoas convidadas.

A publicação deste e-book é uma forma de registrar as principais discussões que fizeram parte do primeiro ciclo, intitulado Ficcionalidade no Documentário, dando longevidade às suas ideias, mas também servir como suporte didático para profissionais da educação que queiram utilizar os filmes como fonte de inspiração para debates em sala de aula.

Realizar um Cineclube dedicado à discussão do cinema documentário também tem o intento de corresponder a uma tendência de consumo de produção audiovisual no Brasil. Durante muito tempo, boa parte das produções de natureza documental teve sua circulação limitada às mostras e festivais de cinema, ou ainda, em alguns canais de televisão específicos. Tais limitações de acesso, não só tornavam a recepção e crítica do documentário restrita a determinados públicos, como também se refletia na escassez de pesquisas sobre o tema no campo de estudos cinematográficos.

Por outro lado, o acesso ao documentário vem mudando, gradativamente, seja pela incorporação de documentários em plataformas de transmissão via streaming, seja pelo próprio processo de transformação da linguagem televisiva. Um movimento de popularização que demanda ser acompanhado por um exercício crítico sobre os filmes, debates que ofereçam ao público a oportunidade de perceber o “real” do documentário como parte de um conjunto de estratégias de representação, aspecto aliás, essencial para a própria construção da narrativa cinematográfica.

Deste modo, o Cineclube Nanook visa, através da organização de debates mensais, pretende oferecer um espaço que contribua para a formação de um olhar crítico sobre o cinema documentário que promova a sua valorização como produto audiovisual e indique chaves interpretativas para a sua compreensão enquanto um discurso sobre experiências pessoais e coletivas em curso na sociedade.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 09

SOBRE OS FILMES 11

Nanook, of The North (1922) 13

A Vizinhança do Tigre (2014) 14

Person (2007) 14

Branco sai, preto fica (2015) 15

OS DEBATES 17

Cineclube Nanook #001 (27 de março de 2021) 19

Cineclube Nanook #002 (24 de abril de 2021) 33

Cineclube Nanook #003 (29 de maio de 2021) 43

Cineclube Nanook #004 (17 de julho de 2021) 55

SOBRE OS AUTORES 61

CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS 67

APRESENTAÇÃO

Essa primeira edição do Cadernos do Cineclubes Nanook traz os registros do primeiro ciclo que marcou a estreia do Cineclubes, intitulado “Ficcionalidades no Documentário”. Realizado no período de março a junho de 2021, foram quatro sessões (realizadas sempre no último sábado de cada mês) com uma programação baseada em documentários que fizeram parte de pesquisas desenvolvidas junto ao Laboratório de Análise de Fílmica.

Os documentários escolhidos, ao tempo em compartilham características comuns - todos são documentários que transitam entre o regime documental e ficcional - também ajudam a contar a história do LAF, grupo de pesquisa que completou 20 anos em 2021 e que tem um papel relevante na formação de especialistas na área de cinema.

9

A iniciativa do Cineclubes também surgiu em um momento de maior acesso a esse tipo de produção, mediante a disponibilização de filmes na internet, especialmente em plataformas de streaming como Youtube e Netflix. Assim, o Cineclubes, mais do que exibir filmes, ofereceu ao público a oportunidade de ter uma percepção crítica sobre o cinema documentário, compartilhando referências históricas, teóricas e suas diferenças em relação a outras produções audiovisuais.

O documentário que abriu o ciclo foi Nanook of the North (1922), filme que, além de ser a primeira produção fílmica a receber a denominação de documentário na história do cinema, é uma referência ao próprio nome do Cineclubes. A sessão foi comentada pelos atuais coordenadores do LAF, os professores José Francisco Serafim e Guilherme Maia, sob mediação da pesquisadora Sandra Coelho. Já no segundo encontro, a discussão foi sobre o documentário A vizinhança do tigre (2014), produção dirigida por Affonso Uchôa com exibição em diversos festivais pelo país, e que foi uma das inspirações para Bruno Saphira, comentarista da sessão, desenvolver

uma tese sobre encenação no documentário. A conversa foi mediada por Francisco Gabriel, pesquisador do LAF e professor na UFSB.

Seguindo a programação, o terceiro encontro foi sobre documentários que alguns filhos de cineastas fizeram sobre seus pais. Um misto de biografia e autobiografia, a sessão foi comentada por Francisco Alves Junior, autor de uma tese sobre o assunto, a partir do documentário *Person* (2007), dirigido por Marina Person, filha do cineasta Sérgio Person. A mediação foi feita pela pesquisadora do LAF, Morgana Gama.

Encerrando o primeiro ciclo do Cineclube, a última sessão foi sobre o filme *Branco sai, preto fica* (2015) de Adirley Queirós, documentário que, partindo da reconstituição de um episódio de violência envolvendo a polícia, mistura documentário e ficção para tecer uma crítica ampla e contemporânea sobre as contradições do próprio Estado brasileiro. Premiado em diversos festivais, o filme foi comentado por Angelita Bogado, professora da UFRB e coordenadora do Grupo de Estudos em Experiência Estética Comunicação e Artes (GEEECA), sob a mediação da pesquisadora Scheilla Franca.

SOBRE OS FILMES

Nanook, of The North (1922)

Robert Flaherty

O filme do gênero documentário do antropólogo, diretor e roteirista Robert Flaherty, é um marco do cinema dos anos 1920 e a primeira produção que recebeu a denominação de documentário da história do cinema.

Através de um olhar inovador, o filme aborda a vida, os costumes e tradições dos inuítes de Port Huron, perto da Baía de Hudson, no Canadá. A obra, através das técnicas de montagem especiais, recria cenários que manipulam e trazem expressividade dramática assim como abre espaço para refletirmos sobre ficção e realidade.

Nanook é um inuíte que vive com a sua família em Hudson Bay, Canadá. Seu cotidiano gira em torno, basicamente, de uma única questão: ter o que comer. O documentário mostra a caça e a pesca, bem como migrações de grupos que estão à parte da industrialização correspondente à década que vivem, 1920.

O título do filme cuja tradução literal é “Nanook do Norte”, foi lançado no Brasil como “Nanook, o esquimó”. A adaptação do título para uma outra língua é uma prática comum no cinema, mas nem sempre bem sucedida, como o que acontece à obra de Flaherty. Isso porque a palavra “esquimó” está a caminho de ser extinta do vocabulário canadense, uma vez que é considerada uma referência racista aos inuítes, povos indígenas do Canadá.

A palavra “esquimó” é uma referência com a qual os inuítes não se identificam e não reflete a história e riqueza cultural do grupo. Foi um termo designado por outros povos, a eles. Por esta razão, para o filme “Nanook, of The North” e demais títulos que possam causar desconforto a povos, identidades etc. utilizaremos o título original da obra.

Data de lançamento: 11 de junho de 1922 (EUA).

Direção: Robert Flaherty.

Roteiro: Robert Flaherty.

Produção: Robert Flaherty.

Produtora: Pathé.

Elenco: Allakariallak, Cunayou, Allegoo, Nyla, Alice Nevalinga, Camock, Berry Kroeger, Allee, Nanuk.

A Vizinhança do Tigre (2014)

Affonso Uchôa

O filme traz os jovens Juninho, Eldo, Adilson, Menor e Neguinho, moradores da periferia do município de Contagem, em Minas Gerais, que vivem divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança. Para sobreviver à luta de cada dia, eles terão que domar o “tigre” que carregam dentro de si.

Data de lançamento: 25 de fevereiro de 2016 (BRA).

Direção: Affonso Uchôa.

Direção Assistente: João Dumans e Warley Desali.

Roteiro e diálogos: Affonso Uchôa, João Dumans, Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Patrício, Eldo Rodrigues, Adílson Cordeiro.

Montagem: Luiz Pretti, João Dumans, Affonso Uchôa.

Produção: Affonso Uchôa (Vasto Mundo).

Coprodução: Katásia Filmes e A Produtora.

Produção Executiva: Thiago Macêdo Correia.

Fotografia: Affonso Uchoa.

Som direto: Warley Desali.

Desenho de som: Pedro Durães, Bruno Vasconcellos.

Mixagem: Pedro Durães.

Elenco: Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Neguinho, Eldo Rodrigues, Adílson Cordeiro.

Person (2007)

Marina Person

Documentário biográfico sobre Luiz Sérgio Person, publicitário e jornalista que dirigiu filmes como São Paulo S/A e O Caso dos Irmãos Naves. Sua vida e

obra são narradas através de imagens de arquivo, entrevistas com amigos, familiares e também por sua filha, Marina Person, diretora do documentário.

Data de lançamento: 10 de agosto de 2007 (BRA).

Direção: Marina Person.

Roteiro: Marina Person.

Produção: Sara Silveira.

Produtora: Lauper Films e Dezenove Som e Imagens.

Direção de Fotografia: José Roberto Eliezer A.B.C.

Montagem: Sérgio Mekler.

Edição de som: Luiz Adelmo.

Mixagem: Pedro Sérgio.

Trilha sonora: Beto Vilhares.

Músicas: Jorge Ben Jor.

Finalização: Gustavo Ribeiro.

Elenco: Marina Person, Ney Latorraca, Paulo José.

Branco sai, preto fica (2015)

Adirley Queirós

Vencedor de 11 prêmios no 47º Festival de Brasília, incluindo o de melhor filme pelo júri oficial, Branco sai, preto fica entra na cena dos bailes de black music em Brasília para contar a história de dois homens marcados por um evento do passado e um terceiro, que vem do futuro, para investigar o que aconteceu. Marcado pela transversalidade de gêneros, entre o documental e a ficção científica, o filme pontua a violência e a exclusão social sofrida pelos seus personagens em uma cidade distópica.

Data de lançamento: 19 de março de 2015 (BRA).

Direção: Adirley Queirós.

Roteiro: Adirley Queirós.

Edição: Guile Martins.

Produção: Cinco da Norte.

Elenco: Marquim, Shokito, Dilmar Durães, Jamaika, DJ Jamaika, Marquim do Tropa, Dilmar Durães, Gleide Firmino, Shokito.

OS DEBATES

Cineclube Nanook #001

Nanook of The North (1922), de Flaherty

Convidados: José Francisco Serafim e Guilherme Maia

Mediação: Sandra Coelho

Data da transmissão: 27 de março de 2021

Sessão de estreia do Cineclube Nanook.

Sandra Coelho (SC): Boa tarde pessoal, boas vindas a todas as pessoas que já chegaram e para quem está chegando a esse primeiro encontro do Cineclube Nanook. É uma alegria muito grande para mim ter sido convidada para mediar essa primeira mesa do Cineclube e que vai estreiar, justamente, com uma conversa sobre o filme que dá nome a esse projeto de extensão e também para o grupo de pesquisa responsável por essa iniciativa.

Acho que essa estreia ocorre em um momento muito especial, em que, apesar desse cenário todo que estamos vivendo ser tão difícil, a gente também sente a necessidade de estarmos juntos e celebrarmos um pouco alguns momentos significativos, não só o Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas - completando 30 anos - mas também o Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa que está celebrando seus 20 anos de existência. Então, o Cineclube nasce desse desejo de estreitar laços, dar um pouco de visibilidade para as atividades acadêmicas que, apesar de todas as dificuldades, continuam. Não paramos, estamos aqui.

Então, a partir de um determinado momento - só para contextualizar um pouco para quem já está aí - o Laboratório de Análise Fílmica passou a se organizar em dois núcleos e hoje estamos aqui para conversar sobre o filme Nanook of the North com os dois coordenadores desses núcleos: Guilherme Maia, que coordena o núcleo de análise de cinema de ficção - o nosso querido Pepa - e José Francisco Serafim que coordena o núcleo de análise de cinema documentário, o Nanook. Então, o Nanook surge em 2009, não surge desde o início do Laboratório de Análise Fílmica - eu cheguei junto um pouquinho

depois, ainda como aluna de doutorado, então é uma honra para mim estar aqui com vocês.

E antes de passar essa palavra para vocês, eu queria dizer que o Cineclube Nanook nasce por uma iniciativa, a vontade de trabalho de muitas pessoas que não estão aqui na tela, mas que estão nos bastidores com a gente, né? Sem essas pessoas provavelmente a gente não estaria reunido aqui hoje. Então, temos aqui uma equipe de apoio que pode socorrer a gente para qualquer probleminha técnico, mas que também trabalhou muito para que tudo isso acontecesse. Não vou poder nomear todo mundo, mas quero agradecer todos os membros do Nanook, que dedicaram um bom tempo para organizar com muito cuidado, com muito carinho, todas as etapas desse primeiro ciclo. Também gostaria de agradecer à Universidade Federal da Bahia, à PROEXT, ao Póscom.

A gente está iniciando esse primeiro ciclo hoje organizado em torno de pesquisas que foram desenvolvidas no Nanook, ao longo desses anos, mas que começa com esse filme inaugural que dá nome ao núcleo de pesquisa. Então, acho que é um filme que já começa trazendo para gente uma provocação nesse ciclo que é: pensar essa ficcionalidade no documentário. Quem está aí e não conhece a gente, pode se perguntar: “Ué, vocês mesmos não organizaram um núcleo de ficção e outro de documentário? Agora chegam com esse termo e bagunçam tudo com esse tema?” (risos). Para dar o pontapé inicial, vou passar a bola para os protagonistas da mesa. Podemos começar com Serafim, para recuperar um pouco esse lugar do Nanook na história do cinema, o que o filme traz pra gente em termos de reflexão sobre esse tema do ciclo e também convidá-los a falar um pouco - vou dar spoiler (risos) - de como o Nanook está presente na trajetória dos dois núcleos - tem alguns momentos aí bem legais - e aí fica livre o bate-papo quando vocês quiserem comentar. Começamos com Serafim, depois a gente passa a bola para o Guilherme e deixa um tempo para o diálogo com as perguntas que forem chegando pelo chat.

José Francisco Serafim (JFS): Obrigado, Sandra. Boa tarde a todos e todas. Boa tarde, Sandra, boa tarde, Guilherme. Certamente, o Nanook nos uniu de alguma forma (risos) - o que é muito bom porque é o marco do cinema documental. Queria também parabenizar essa equipe fabulosa que

está aí atrás, trabalhando, e o que eu acho muito bacana é o engajamento de todo mundo para o Cineclube Nanook que é um porta-voz nosso, mas esse momento de uma atividade de extensão da Universidade e do Programa de Pós-Graduação no diálogo que ele quer estabelecer com a sociedade, com as pessoas que estão nos ouvindo, interessadas no cinema como um todo. Por isso que a gente começa também com o Nanook, porque ele perpassa as fronteiras. Não é documentário, não é ficção... e é o primeiro documentário, o primeiro filme etnográfico segundo muitos autores...o que é isso? É o cinema e ponto final. Acho que é isso que é bacana e por isso que iniciamos com esse filme tão emblemático do Robert Flaherty. Em um momento difícil. Muitas perdas, muita dor que a gente está vivendo, todos nós, Sandra, Guilherme e os outros também, mas mesmo assim, precisamos continuar. Estamos vivos com o pensamento naqueles que nos deixaram, esperando em leitos. O mundo está em situação de ponta à cabeça, o Brasil nem se fala - uma situação mais do que caótica o nosso país - mas mesmo assim temos que continuar, é o que gente sabe fazer, é o nosso trabalho e esse diálogo é importante, esperando que em breve - hoje na live não temos o contato - tenhamos o abraço, o calor, o estar perto. Estamos em um perto-distante, as pessoas que estão nos ouvindo, não sei onde estão, podem estar em várias partes do Brasil - e do mundo, inclusive (risos) - o que é bom, mas nos dá um pouco de medo, porque é bom estar presente, estar junto, poder estar no mesmo local. Esperemos que em breve a gente tome essa vacina - quem sabe no seu aniversário, Sandra - e a gente possa, ao menos, se ver. Quem sabe seu aniversário, não é Sandra (risos). Algo que nos alente um pouco, nesse momento tão duro que vivemos, e de uma volta talvez ao “normal”, a vida como era antes, algo próximo do que nós tínhamos até fevereiro de 2019 e que estamos tentando sobreviver.

Isso tudo é pra dizer que tem uma relação com o Flaherty. O Robert Flaherty sempre buscou a volta de algo que se perdeu. Todos os filmes dele abordam, de alguma forma, essa questão: sociedades que viviam em um modo, segundo ele, tradicional e que perderam alguns elementos quando ele começa a filmá-las. Ele vai resgatar o passado recente desses grupos. Então, ele tem uma certa nostalgia de um passado perdido, porque em todos os grupos que o Robert Flaherty filmou as pessoas não viviam tal qual a gente vê nos filmes. Então, há uma certa modificação do real, da realidade, segundo ele buscando, justamente esse paraíso perdido, seja no Ártico, seja

em Samoa, seja na Ilha de Arã - pode ser um nome exótico, mas é uma ilha irlandesa que está na costa oeste - ou mesmo nos Estados Unidos, Louisiana Story (1948) que ele filma em New Orleans (EUA).

Então, ele sempre vai transitar entre esse presente, que é o que ele vivencia, mas buscar também o resgate de um passado, porque ele chega ao cinema já meio tardiamente, com quase 40 anos, já não era tão jovem. E ele não era um cineasta, uma pessoa interessada em cinema. Então quem é esse personagem? Porque era uma personagem, não há dúvida. Fez poucos filmes, então nos resta entender também esse método flahertyano de filmar e isso, claro, dificultava bastante uma produção mais frequente, mais intensa, tendo em vista os longos períodos que ele vivia nos grupos nos quais ele ia filmar - não eram grupos da sua própria sociedade, o que também tem uma dificuldade acrescida a isso - Flaherty era geólogo como o pai. O pai fez várias missões exploratórias no Ártico, sobretudo, por estar relativamente próximo do Canadá, de Boston, naquela região do leste onde eles viviam, então, eles atravessavam o Canadá e iam pro norte. E ele levou, muitas vezes, o filho que se interessou por essas questões exploratórias e o filho, então, foi seguindo essa carreira do pai e gostava de fotografia - a fotografia quase no seu início, tinha poucos anos, tanto quanto o cinema. Flaherty é de 1886, final do século XIX - ele praticamente nasce um pouco antes do cinema (1895) - mas ele gosta de fotografia e vai fotografar muito durante as viagens dele por esses espaços inóspitos e gelados com essa população muito característica que, atualmente, não denominamos mais “esquimós” - um termo do colonizador - mas de inuítas.

Ele vai fotografar e, mais tarde, vai ter um livro com essas fotografias e em 1918/19 consegue um financiamento, compra uma câmera e se arrisca a filmar. Ele faz uma primeira versão - que não é Nanook - mas de algo que seria “a vida dos esquimós”, um filme mais objetivo - como já havia muitos naquele momento das atualidades - mas que misturava um pouco das atualidades com os travelogues, filmes de viagem em locais distantes. Aqui é preciso fazer um parênteses, esses travelogues chegam em um momento em que sequer era possível fazer turismo no mundo ainda. Hoje, claro, também não há por questões outras, mas se em 2018 e 2019 eu, Guilherme e Sandra, ou quem estiver nos ouvindo, quisesse ir pra China, bastava entrar aqui na internet, comprar uma passagem, pegar um avião e dois depois, você pode

estar em Pequim ou onde você quiser, ou seja, hoje há uma facilidade. Em 1918, muito pelo contrário, não há meios de transporte, não há aviação. Há uma série de questões que estão ali dificultando esse contato com locais exóticos e o cinema traz um pouco esse conhecimento do outro.

O Flaherty, pelo contato que ele tem com essas populações inuítes, com esse personagem fabuloso, o Nanook, decide realizar filmes. Então no primeiro filme dele, de 1918/19, ele retorna para Boston com um material de muitas horas de filmagem e vai realizar a edição. Detalhe: a equipe era ele sozinho. Ele tinha total conhecimento técnico mínimo para captar as imagens, para revelar a película e para projetar. A câmera que ele utilizava era “três em uma”, fazia tudo, e isso vai ser importante para o filme que ele faz depois. Ele está montando o filme dele e, diz a lenda, uma cinza de cigarro vai ser a causadora de um incêndio e não só custa a vida do material bruto, mas também a própria vida dele, quase ele morreu nesse incêndio.

Fazer cinema ou ir ao cinema neste início de século XX era uma atividade de risco, você podia ir, dar risada com o Carlitos e morrer queimado. Em Salvador mesmo, onde estamos, houve um incêndio no cinema e muita gente morreu, ou seja, era muito comum haver incêndio. Havia catástrofes como essa. O Flaherty quase morre nesse incêndio dessa primeira versão, mas ele não estava contente com esse material filmado que se queimou. Ele então, consegue um financiamento um pouco mais robusto, ou melhor, através da Revion, uma empresa francesa de peles que a gente vai ver lá no início do Nanook, e retorna para a região da Baía de Hudson, onde mora esse grupo inuíte, e aí sim, ele vai “à caça” literal dos personagens.

Ele vai, de alguma forma, ficcionalizar o real, por isso que Nanook não deixa de ser um documentário ficcionalizante e, mais tarde, o Jean Rouch vai vai denominar esse tipo de filme de etnoficção. Se a gente pegar os filmes etnoficcionais do Rouch, têm muito de Nanook também, essa construção fílmica do real. Claro, as situações são reais, mas há uma direção por trás, então você tem uma certa ficcionalização.

Nanook se aproxima, Jean Rouch é um cineasta etnográfico, da etnologia, antropologia, ou seja, o cinema que tem certos métodos. Jean Rouch mesmo vai dizer que Flaherty não só é o pai do documentário, como também

o pai do documentário antropológico e etnográfico porque ele vai trabalhar segundo certos métodos e, desde Nanook, é o que ele sabe fazer. Ele vai para os locais e fica muito tempo, ou seja, são pesquisas de longa duração - o que chamaríamos, hoje, no cinema de pré-produção. A pré-produção dele é muito longa, a produção menos, depois ele monta o material ele mesmo. Ele vai para a Baía de Hudson e fica quase dois anos filmando. Filmando o quê? O personagem chamado Nanook - mentira que o nome dele não é Nanook (risos) - o que significa que a ficção já está desde o início. Nós temos aqui algo bem interessante, porque ele constrói uma “família de cinema”, a família não é aquela.

SC: Serafim, podemos bater uma bola sobre isso? Porque isso acontece em outros filmes do Flaherty, não só nesse não é?

JFS: Isso, em O Homem de Arã (Man of Aran, 1934) também, exatamente. O filme Moana (1926) também. Ele reconstrói o real para efeitos e objetivos fílmicos. Pessoal, aqui só um detalhe: o quê em 1922 são grandes estudos, Carlitos já está lá. O filme Nanook tem umas “piscadelas”, talvez um pouco mais, às gags chaplinianas. Quando naquela cena final da foca, aquela gag do corpo, o corpo como objeto do humor está presente. Aquela cena é toda ficcional. Não há nenhuma foca ali puxando daquela forma violenta o nosso Nanook, assim um outro colega dele estão puxando um cabo e os dois estão morrendo de rir, o Nanook cai, dá cambalhotas...tudo isso, é um pouco dessas gags, desse cinema de Buster Keaton e Charles Chaplin¹. Charles inclusive no filme dele de 1925, Em busca do ouro, que não é um Nanook, claro, mas tem algo ali, certamente Chaplin assistiu ou o que conhecia e no próximo filme dele, depois do Nanook, é justamente um explorador no norte com vários problemas e adversidades, só pra vocês perceberem como está vinculado ao cinema de ficção. É o que ele conhece.

Então, na verdade, ele [Flaherty] está inventando um gênero porque as pessoas, em muitos aspectos do filme mostrado por ele, viviam daquela forma, mesmo se há muita “liberdade criativa” como o John Grierson que vai ser um dos grandes teóricos do cinema - nesse momento fazendo

¹ Dois grandes comediantes do cinema mudo, enquanto Charlie Chaplin fazia um papel de vagabundo atrapalhado e malandro, expressando sentimentos através das mímicas, Buster Keaton recorria às “gags” — saltos, corridas e quedas - mantendo a expressão séria. Fonte: https://www.ebiografia.com/buster_keaton/

uma pesquisa nos Estados Unidos e assiste ao segundo filme de Flaherty chamado Moana - escreve quase que imediatamente um artigo em um jornal novaiorquino, em 1927, denominando o que ele viu como “cinema documentário criativo”.

Quando ele coloca esses adjetivos, o criativo já quer dizer muita coisa. Estamos ali “criando” de alguma forma. É o que faz Flaherty. Então, queria terminar com isso, será que podemos culpá-lo de algo? Eu acredito que não. É uma pergunta meio retórica, afinal o que é o real? O que é a realidade? Poderíamos ficar aqui discutindo, seria uma sessão de vários dias (risos) pra começarmos com a grande polêmica atual do documentário. Então, gente, o Nanook que vocês assistiram é um documentário e é apresentado como um documentário - pra gente pensar nessas noções de como ele é classificado - ele é considerado um documentário, nessa leitura documentarizante (ODIN, 2012), pra usar um termo que a gente usou bastante em nosso grupo de pesquisa, mas há elementos de ficcionalização e eles estão muito presentes, seja na imagem, ou no extra-fílmico.

Na imagem, nós temos a apresentação da família, logo no início do filme. Aquela apresentação é uma apresentação de cinema. Por mais que aquele caiaque tenha uma dimensão razoável, não sai toda a família e um cachorrinho dali. É impossível (risos). Então, tudo aquilo é uma apresentação fílmica, ou seja, para apresentar as pessoas no cinema e aqui há um detalhe que se diferencia muito do que era feito até então: todos têm nome, até o cachorro, ou seja, você já tem uma relação de igualdade com aquela população. O filme se chama “Nanook” e não “os esquimós”. Ele não generaliza. Aí é que está toda a sofisticação de alguém como Flaherty que não tinha esse conhecimento e, muito intuitivamente, ele faz essa obra-prima que é Nanook.

A caça à foca e à raposa, obviamente, também são duas cenas ficcionais e a gente começa a assistir o filme duas, três vezes, porque a gente entra na história. São muitas piscadelas, olhares, ele ri pra gente, tem toda uma experiência de compartilhar com o espectador, mas a gente entra de alguma forma naquela história e sofre com eles. Essa cena também é toda ficcional: a raposa já estava morta. Tanto quanto o final - a cena hilariante, divertida, aquela sequência de problemas e aquelas dificuldades que o Flaherty ilustra na vida daquelas pessoas - bem como a construção do iglu também. Eles

constroem os iglus e o Flaherty pediu aos inuítes, o nosso Nanook naquele momento, para construir dois: um bonitinho como eles poderiam viver, acabado com janela, e um outro só pela metade para ele poder filmá-los dormindo - o que seria impossível tendo em vista a falta de luminosidade, o espaço ser muito exíguo. Então, nós temos todo um pensamento como diretor de cinema que é Nanook. A ida até o comerciante de peles foi meio um pedido da Revion para ser merchandising no qual temos um mercador todo simpático, bonachão, bacana, dando óleo de rícino para um dos filhos do Nanook e o Nanook vai dar um bom de “bom selvagem”, a “la Rousseau”, quando vai todo encantado ver o gramofone e o vinil e, não sabendo de onde vem a voz, pega o vinil e morde. Aquilo é falso. Claro, ele faz aquilo, mas para a câmera. Ele já conhecia, aquele gramofone era do Flaherty, o Flaherty adorava ouvir músicas, óperas e tal. Não é pra “inglês ver”, é para o público ver, pra nós termos uma ideia dessa ingenuidade, dessa criança que é Nanook, ao mesmo tempo, que ele é um líder, encantado com os artefatos do ocidental.

Temos também os elementos extra-fílmicos que denotam, digamos, essa relação ficcional no filme, do diretor com relação ao que ele está filmando - como eu disse anteriormente, a começar pelo nome dos personagens. Aqueles nomes são falsos, os nomes deles são um pouquinho mais complicados porque não eram fílmicos. E isso o cinema faz muito. O cinema muda o nome da atriz - quando as atrizes tinham esse glamour todo - e não seriam nomes facilmente comercializados. Então, boa parte das atrizes têm nomes outros, Nanook também. Então, não é Nanook, o nome dele é outro.

A mulher do Nanook, na verdade, é a mulher do filho do Nanook (risos), ela tem uma relação muito íntima com o próprio Flaherty - pra não dizer outras coisas (risos). No filme, não sei se vocês observaram, tem também uma segunda mulher e o filme não dá a menor explicação de quem é aquela mulher. É uma informação etnográfica, etnológica, de que os inuítes são bígamos - o que é verdade, pelo menos naquele período - mas se Nanook tem duas mulheres, não fica claro. Então, o que está fazendo aquele grupo que é Nanook, a mulher e os filhos e, de repente em um certo momento, tem lá um outro grupo? Não sabemos. Ele é muito econômico nas informações. Ele vai direto ao que interessa: a relação desse grupo com a natureza. E aí pode ser ela muito adversa, como neste caso - para nós, não para os

inuítes - nós estamos aqui em um ponto de vista ocidental. Para nós viver a -40º graus pode ser uma experiência muito desagradável - para não dizer algo pior - mas não para os inuítes que vivem lá, há milhares de anos, e se adaptaram muito bem àquele meio. O que Flaherty quer mostrar é a dificuldade dos povos de viver em situações muito difíceis. É isso que ele nos faz ver em Nanook, é isso também que ele nos faz ver em O Homem de Arã, que é uma ilha do lado da Irlanda, mas ele nos mostra uma ilha deserta, mil problemas, e não é bem verdade.

Outro detalhe no filme Nanook são os figurinos são todos alterados, eles já não usavam aquelas roupas de couro com bombacha, era outro papo, e eles conseguiram verba para e alguém, pelas fotografias, refez as roupas para eles utilizarem. Da mesma forma, eles já não utilizavam mais a caça só com arpão, eles já utilizam espingardas, mas só que é isso ele estava em busca de um certo “paraíso perdido”. E ele não queria mostrar a relação com o ocidente, como já está presente em todos os outros filmes, mas sim o que podia ser resgatado de um passado glorioso. E o que é muito triste, a própria morte do Nanook ele romantizou e ele foi muito criticado. Ele morreu dois anos depois do filme e o Flaherty nos coloca o Nanook morrendo de fome em uma caça ao urso branco, o que não é real. O problema é muito pior e tem uma relação direta com a invasão dos territórios. Ele morre de tuberculose. Isso tem menos glamour. Não é Madame Bovary aqui. Mesmo a morte dele, ele vai ficcionalizar. Ele quis um personagem todo ficcional, tanto a “vida mostrada”, quanto a “vida pós-filme”, a própria morte dele.

Agora pra finalizar: depois de tudo o que eu disse, isso invalida algo no filme? Isso o torna menos interessante? Uma pergunta retórica. Não. Isso nos faz dialogar ainda mais com a atualidade. Pessoal, espero que vocês continuem com o Cineclub Nanook no próximo mês, justamente é A vizinhança do tigre. Não é Nanook, mas tem algo ali em que há uma certa ficcionalização do real. A partir de 2010 nós teremos uma nova vertente na produção documental em nível mundial e brasileiro muito focado nessas ficcionalizações. Muitas vezes, você vai ter trechos no filme que de alguma forma vai trazer um “enxerto ficcional” no contexto do real, a exemplo do filme Baronesa. E o último filme dessa primeira sessão vai ser Branco sai, preto e fica que também é outro filme que tem esse diálogo constante. Então, Flaherty é muito visionário, apesar dessas críticas que podemos fazer à obra dele,

ele está entre os pioneiros como Dziga Vertov, John Grierson e outros. Essa primeira vertente dos documentaristas está fazendo sem modelos. Hoje não, nós temos, esses filmes vão servir como modelos para cineastas atuais. Só trouxe alguns elementos desse filme feito em 1922, com quase 100 anos, mas ainda é uma obra muito vigorosa, muito potente.

SC: Foi ótimo Serafim. Não é à toa que a gente vai ficar o ciclo todo falando sobre esse mesmo tema, não é? Claro que “Nanook” é o nome do núcleo, é o nome do Cineclube, mas não é à toa que ele abre essa conversa, pra gente ver que essas questões estão postas há muito tempo. E para não alongar essa história, eu já vou chamar o Guilherme para dizer o lugar da música nesse “caldo”. Especialmente porque estamos falando de um filme de 1922, nesse momento pré-sonoro do cinema, a gente encontra Nanook com versões com músicas diferentes, então queria que Guilherme falasse um pouco até que ponto a música é importante nesse processo de ficção e trouxesse um pouco dessas histórias a partir de suas pesquisas.

Guilherme Maia (GM): Obrigado pelo convite, pessoal do Nanook, eu sou do Pepa, o núcleo de ficção. Boa tarde, Serafim, boa tarde Sandra, boa tarde o pessoal que está no YouTube assistindo a gente e à equipe que está dando apoio foi maravilhoso. Foi até bom você falar bastante, Serafim, porque eu não tenho tanto assim pra falar (risos). Então foi ótimo e tocou em alguns pontos que eu acho importante para relacionar com as coisas que eu li e, como vocês sabem, o meu primeiro projeto de pesquisa financiado², apesar de eu ser do núcleo ficção, foi um projeto sobre música no documentário brasileiro contemporâneo e uma das coisas que você observa, com muita clareza, nesse campo é uma tensão quanto ao uso de música. Eu vou, inclusive, pegar o depoimento de algumas pessoas falando, manifestando claramente, a música como uma ameaça à realidade, porque dentro dos elementos da ficcionalização um mundo violento é a música extradiegética. Não a música, por exemplo, em Eduardo Coutinho - principalmente na fase final - em que a música está toda na cena. Ele é muito rigoroso com isso. Mas estou falando de uma música extradiegética. Ela não está ali [em cena], ela não faz parte da “realidade”, então, evidentemente, é uma ferramenta ligada a um processo de ficcionalização e, mais do que isso, a um processo

² Projeto “Tendências da Música no Documentário Brasileiro Contemporâneo”, realizado no período de 2010 a 2013.

de manipulação das aderências afetivas do espectador a uma determinada causa.

É muito interessante, por exemplo, o que o Eduardo Coutinho vai dizer em um texto da Consuelo Lins (2004): “eu não quero conotar nada”³. Quando eu coloco a música, estou colocando o meu posicionamento ali e quero que as pessoas se posicionem a partir da realidade que estou mostrando. O autor Russell Lack (1997; 2004), que também é um pesquisador de música para cinema, vai falar claramente na palavra ameaça, uma ameaça à realidade.

Nanook teve, pelo que eu pude levantar no IMDB, dois compositores: uma composição feita em 1947, do Rudolf Schramm, e uma de 1976 do Stanley Silverman, porém no livro do Mervyn Cooke (2008), ele aponta uma composição de 1922 do William Axt, que é um compositor que começa em 1919, trabalha até 1940, faz mais de 200 filmes, entre eles, muitos documentários, foi diretor do Departamento de música da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM Studios), ou seja, era um cara que transitava na ficção e no documentário, fazia música nos dois. Eu não ouvi as composições do Axl, Schramm e do Silverman, mas peguei um depoimento da Claire O’Connor, em um artigo bem interessante, e vou traduzir aqui pra vocês:

O filme retrata uma paisagem Ártica sem os sons do vento ao grito de animais - ela justifica: não havia tecnologia para isso na época - e o protagonista inute sem voz. A sonorização do filme ficou a cargo da música que foi composta por três compositores estadunidenses e brancos. Ouvindo hoje, a partitura de 1975 fortalece os estereótipos racistas pelos quais [Robert] Flaherty é frequentemente criticado.

E ela vai citar, justamente, Serafim, essa cena do disco, onde o Nanook coloca o disco na boca pra morder, porque ela fala que nesse momento a música escancara o preconceito estrutural. Por mais que ele tenha sido fiel a tudo aquilo, junto disso ele é um estadunidense e os compositores, também com essa visão, resolveram tornar ainda mais cômica aquela cena através da música. Seria muito interessante ver essas três composições - é até um projeto interessante de pesquisa: a gente assistir as três versões e

³ Guilherme Maia se refere ao texto: “Adicionar uma trilha traduz, segundo Coutinho, a opinião do diretor sobre aquele universo, conota algo, conduz o público, e eu não quero conotar nada. Prefiro a riqueza estética do som direto” (LINS, 2004, p. 63).

fazer uma análise do que houve de mudança por conta do espírito da época. 1922, 1947 e 1977 vamos ter três processos de musicalização diferente, porém depois que esse filme caiu em Domínio Público houve muitas outras composições e, inclusive, apresentações com música ao vivo composta para aquele evento. No YouTube você encontra várias versões e, claro, eu não podia deixar de mencionar, a conexão mais forte entre esse projeto de pesquisa e o Nanook é que nós também fizemos isso.

Na ocasião do primeiro CachoeiraDoc (2010) e quando nós fizemos o I Seminário Internacional Ouvir o Documentário (2012). Então eu tive a ideia de convidar os alunos de composição da UFBA para compor uma música original e apresentar no CachoeiraDoc (na Praça Municipal de Cachoeira, Bahia) e no I Seminário que foi no IRDEB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia), em Salvador (BA). O resultado foi muito interessante, mesmo com poucos recursos, pouco ensaio, ficou bacana. A composição foi para um conjunto de câmara, um quarteto de madeiras (fagote, clarinete, oboé e flauta) e o quarteto tradicional de cordas (violoncelo, viola, dois violinos). A gente “colou” essa versão no filme e ficou muito interessante. Essa foi a apresentação em Cachoeira, não tem uma linda filmagem dela, mas dá para ter uma ideia da beleza do momento na Praça Municipal de Cachoeira [nesse momento, Guilherme para exibirem um vídeo com o trecho da composição].

Maestro José Maurício Brandão, se não me engano atualmente ele é chefe do departamento de música ou é diretor da faculdade - eu não me lembro agora - mas é uma criatura fabulosa. Tive a colaboração do Cláudio Seixas, que era aluno da pós-graduação, compositor também, que fez essa mediação com os alunos de composição da UFBA e a ideia foi simples. A gente trabalhou de uma maneira “tradicional”: fatiamos o filme em “seções narrativas”; criamos um tema, em comum acordo, chegou-se a um tema curto, bem claro e nítido e esse tema passou pela composição de todas as seções mudando a partir da atmosfera e do estilo de cada um. Ficou uma coisa muito orgânica, apesar de ter sido feito por várias pessoas, com vários estilos e em vários graus, porque ali gente tem alunos de composição do primeiro ano e alunos que estão perto de se formar. Foi uma experiência muito bacana do ponto de vista educacional, pedagógico e artístico, pena que a gente não conseguiu uma organização suficiente para ir ao estúdio gravar e colar no filme. A versão que eu tenho é da gravação, ao vivo, no

teatro do IRDEB.

PARA CITAR ESSE TEXTO

SERAFIM, José Francisco; MAIA, Guilherme; COELHO, Sandra Straccialano. Cineclube Nanook #001 - Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty (21 de março de 2021), **Cadernos do Cineclube Nanook**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021.

REFERÊNCIAS

CACHOEIRADOC. Disponível em: <https://cachoeiradoc.com.br/>.

COOKE, Mervyn. **A history of film music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de Buster Keaton. **Ebiografia**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/buster_keaton/. Acesso em: 19 dez. 2021. 31

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL OUVIR O DOCUMENTÁRIO: música, vozes e ruídos. 21 a 24 de novembro de 2012. Cachoeira, Salvador: UFRB/ UFBA, 2012. Disponível em: <https://ouvirodocumentario.wordpress.com/>.

LACK, Russell. **Twenty four frames under**: a buried history of Film Music. Londres: Quartet Books, 1997.

LACK, Russell. **La música en el cine**. Madrid: Cátedra, 2004.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MAIA, Guilherme. Aspectos da música no documentário contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar, **Doc On-line**, Campinas, n. 12, ago. 2012.

NANOOK of the North. Direção: Robert Flaherty, 1922.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**, n. 37, ano 39, 2012.

SERAFIM, José Francisco; MAIA, Guilherme (orgs.). **Ouvir documentário**: vozes, músicas, ruídos. Salvador: EDUFBA, 2015.

Cineclube Nanook #002

A vizinhança do tigre (2014), de Affonso Uchoa

Convidado: Bruno Saphira

Mediação: Francisco Gabriel Rêgo

Data da transmissão: 24 de abril de 2021

Para o debate, trouxemos o professor e pesquisador Bruno Saphira, doutor pela tese Na vertigem do cinema: mise en scène, performance e acaso como meios de convivência da ficcionalidade no filme documentário brasileiro contemporâneo (2016), em que ele trata do “fenômeno de intensificação de formas ficcionais em documentários”. Seu trabalho se debruçou sobre filmes que causaram impacto no cinema brasileiro, entre eles, A Vizinhança do Tigre (2014), documentário que foi mote para nossa conversa.

Francisco Gabriel Rêgo (FGR): Olá gente! Boa tarde! Espero que todos estejam bem nesta tarde. Espero que todos tenham tido uma semana, um mês, tranquilo dentro de toda essa situação que estamos vivendo, desejo sorte pra todo mundo. Estou muito feliz de estar aqui hoje com o nosso colega do Póscom, Bruno Saphira, professor e pesquisador que vai falar sobre o filme A Vizinhança do Tigre. Estou muito feliz de estar mediando esse debate, essa discussão e espero que seja um momento de aprendizado, construção de conhecimento sobre o cinema. Sempre pensando o cinema como um meio para se tratar de questões concernentes à nossa época, à nossa realidade, partindo dessa ideia da mise en scène, ficcionalidade, e de como essa a encenação está presente no cinema.

Eu sou Francisco Gabriel, professor de cinema na Univasf (Universidade Federal do Vale do São Francisco), também sou pesquisador do LAF/ Póscom, faço doutorado agora, e também pesquiso mise en scène no documentário, então, estar aqui é um momento muito importante pra mim como pesquisador. Então, desde já, queria convidar Bruno para poder falar um pouco sobre A Vizinhança do Tigre. Pra quem não sabe, é um filme de 2014 dirigido pelo mineiro Affonso Uchoa e está disponível no YouTube e

me marcou muito - trazendo um pouco da minha experiência com o filme - sobretudo na perspectiva da encenação que o documentário pode assumir. Acredito que essa tenha sido a mesma perspectiva que marcou Bruno e o levou a pesquisar esse documentário na sua tese, então convido Bruno a fazer sua explanação.

Bruno Saphira (BS): Valeu querido! Bom, em primeiro lugar, claro, quero fazer os agradecimentos todos começando por Francisco, que está aqui dividindo a tela comigo. Nós convivemos um tanto rapidamente no grupo - eu estava saindo do doutorado, ele estava chegando - mas tivemos ainda algum período de convivência; agradecer a Morgana, que me fez diretamente convite e está coordenando a ação do Laboratório de Análise, lugar onde eu estive durante muitos bons anos da vida, no mestrado, doutorado; agradecer a Francisco Serafim, o coordenador do Laboratório, junto com o Guilherme Maia; agradecer ao Programa de Pós-graduação (Póscom); agradecer a Universidade Federal da Bahia, essa casa extraordinária e que eu falei, ainda nos bastidores, que faria esse agradecimento e farei sempre para qualquer das falas que eu faço, sempre marcando este lugar da Universidade, da faculdade, do Programa, que me constituíram fortemente nesse percurso todo... vamos lá!

Esse é o segundo momento desse debate que tem como título geral, digamos, a “ficcionalidade no documentário”. Eu queria já começar por aí, porque a gente comunga de um certo entendimento que está implícito quando você fala “ficcionalidade no documentário” significa que você não está destituindo o lugar do documentário mesmo que você ficcionalize ou crie formas de encontro, entre procedimentos documentais e ficcionais no filme, então isso não destitui nem o lugar da ficção, nem o lugar do documentário. Este era um dos meus pressupostos de pesquisa na época da tese. Então, uma das coisas que eu queria dizer era: “olha, temos aqui formas diversas de ficcionalização dentro do documentário, mas isso não significa dizer que o aporte documental ou a forma como esses filmes nos convocam, pelo caráter também documental deles, não é destituído por conta dessa ou dessa postura de ficcionalização (porque existem várias)”. Isso falando de um ponto de vista um tanto técnico. Porque quando se pensa na realização de filmes, há certos procedimentos que são mais utilizados na experiência ficcional, outros são mais utilizados na experiência documental e nós,

enquanto espectadores, também criamos nossos vínculos, caracterizando um e outro gênero a partir desses formatos. Quando a gente vai analisar - esse labirinto que, depois que você entra, não sai mais nunca (risos)!

FGR: Metáfora boa!

BS: Há uma ramificação de formas e entendimentos desses fenômenos e há uma longevidade dessa questão, na verdade, atravessa a história do cinema, ninguém encerrou ela, não há nenhuma espécie de veredicto (é documental ou é ficcional), mesmo sendo uma discussão já tão debatida, já passou por vários prismas, vários campos olharam pra essa questão, ela continua aí, inclusive porque o campo de realização nos traz isso com muita força, particularmente no Brasil a partir de 2006. Eu coloco esse marco temporal com a realização de *Jogo de cena* (Dir. Eduardo Coutinho, 2007) como um certo disparador de um momento de intensificação de formas tradicionais do documentário no Brasil. *Jogo de cena* foi um filme que causou “abalos sísmicos” - me lembro bem, de muitas críticas, análises, manifestações absolutamente apaixonadas pela impactação do filme - e eu “tombei” esse marco, até como uma espécie de homenagem a Coutinho, esse grande cineasta brasileiro, como disparador do processo que logo adiante você vê florescer, ramificar. A perspectiva era essa: pegar alguns desses filmes, com alguns critérios obviamente, para formar o corpus de análise. Antes de chegar no filme [*A vizinhança do tigre*], eu vou fazer esse preâmbulo até para justificar porque eu vou tratar de *mise en scène*, *performance*...

Eu cheguei nessa ideia de estudar *mise en scène* a partir de uma ideia anterior - que me mobilizou no curso de mestrado - que era a de pesquisar “aspectos de acaso” na composição do documentário. Como um tipo de “valor”, não chega a ser um conceito, é uma ideia, uma noção meio guarda-chuva de certos valores que são ressaltados na experiência documental: a espontaneidade, a indeterminação dos processos de feitura do filme. A gente vai ver, aqui e ali, documentários que apostam nessa forma, mas quando a gente olha para o campo do documentário a gente vê que esse é um valor muito ressaltado. Então, o próprio Coutinho, por exemplo, em várias de suas, abrir o próprio filme, trazer a experiência para dentro do filme e expor isso como um aspecto reflexivo do fazer cinema documental. Isso não está restrito a ele, mas está posto. Então, terminei o mestrado e

comecei a me deparar com essas obras, cuja ficcionalização era evidente, e percebi que, quando você olhava para a composição de cena, isso era um dado da evidência dessa postura híbrida, limítrofe, ambivalente. Foi então que comecei a querer, justamente, analisar o que seria a mise en scène no documentário a partir destes filmes que se colocam no “entrelugar”, entre espaços, conjugando formas diferentes, às vezes, contraditórias ou opostas como se costuma pensar.

Fui me deparando com as questões, organizando o campo, chegando a certas noções, digamos, standard de mise en scène cinematográfica, a que vou utilizar aqui é do livro de Bordwell e Thompson (2013), mas que é a “colocação da cena”. Então, vindo dessa herança teatral, o cinema herda essa forma de fazer em que a direção vai assumir esse lugar de ordenar os elementos expressivos de composição de cena: luz, encenação, figurino, o desenho espacial, etc. Então, estaria atrelado a um certo controle, um ordenamento do que se passa diante da câmera para determinados fins, basicamente isso. Quando a gente dá um passo mais adiante, vamos ver que vários e várias cineastas vão tensionar esse lugar de controle, vão “abrir essa cena”, deixando esse “ar documental”, esse “ar do acaso”, incidir nessa construção. Então, não se tem mais esse controle todo, se abdica de uma postura “Hitchcock” - que tinha um controle de tudo perfeito - para se chegar a outras propostas de construção da cena. Isso ainda no campo da ficção.

Quando vai se pensar no documentário, aí a coisa muda de figura, justamente porque não temos essa relação entre quem faz o filme e quem está diante da câmera. Temos um outro tipo de arranjo que seria, via de regra, mais horizontalizado no acordo entre quem vai olhar pra quem e como a filmagem pode transcorrer. Nesse campo, eu cheguei primeiro em Comolli (2008), que é um realizador e teórico francês, e a partir dele, cheguei em César Guimarães (2008), pesquisador daqui da Universidade Federal de Minas (UFMG) que foi bem importante para o direcionamento das análises. Ele também faz textos com outros pesquisadores como o Ruben Caixeta (2008) - é um dos primeiros textos sobre essa abordagem aqui no Brasil. E essa ideia de mise en scène sai de um olhar mais técnico para um tipo de postura. É como se o campo de uma ética ocupasse esse lugar, orientando um pouco o/a cineasta em como se inserir nesse campo, como essa “dança” das mise

en scène's da própria pessoa que faz o filme e das pessoas que vão ser olhadas, representadas. Como essa cena se compõe.

Então, esse “atrás da câmera” está muito presente, mesmo que apenas pressuposto, no filme documentário a gente tem ele ali, latente. O filme ficção, via de regra, esconde seus artefatos, já o documentário, às vezes, expõe diretamente ou tem esses artefatos, muito fortemente, reverberando na própria cena. Essas noções foram aparecendo enquanto chaves para poder olhar para esse fenômeno - como é o do filme A vizinhança do tigre - mas eu analisei outros cinco filmes: O céu sobre os ombros (Sérgio Borges, 2011), As hipermulheres (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, 2011), dois filmes do Adirley Queirós - A cidade é uma só? (2013) e Branco sai, preto fica (2014) - que, apesar de serem filmes com propostas bem diferentes, apresentam algo na composição de cena que revelam essa tensão entre ficção e documentário e, em um momento logo posterior, algumas noções de performance por conta, inclusive, do Comolli, que no traçado de suas análises e textos ensaísticos vai chegando a certa noções de auto-mise en scène, como uma pessoa que está ali, diante da câmera, já com um certo “devir imagem” formado, um certo conhecimento desse universo de compartilhamento das imagens - como a gente tem hoje em dia com o Instagram, Facebook em que isso ganha uma dimensão absolutamente extraordinária.

Como nós já temos uma noção, um repertório do que pode ser a nossa imagem, então cria-se aí uma outra camada na relação com a câmera, no que seria a sua performance social básica, que já envolve esse esse caráter também associado à ficcionalidade. Nas nossas relações cotidianas a gente sempre está de alguma forma trabalhando essa esfera da performance, na colocação da sua imagem, de como você quer ser visto, de como você imagina que o outro lhe vê - nesse jogo nada simples da nossa vida cotidiana - e que no cinema ganha outros contornos, outras camadas, e o Comolli vai analisar isso, o César vai analisar o pensamento do Comolli em alguns artigos bem interessantes. Ponto e chegamos no “A vizinhança do tigre” (risos).

FGR: É isso mesmo. Bom passeio! (risos)

BS: Sim, eu fiz um roteiro aqui. Inclusive vou mimetizar um pouco o objeto de estudo e deixar “linhas abertas” para o que ocorrer (risos). Bom, A vizinhança do tigre eu conheci ao longo do processo de pesquisa, eu não tinha visto ele logo - ele passou aqui no CachoeiraDoc, se eu não me engano ganhou o prêmio junto com Branco sai, preto fica. Foi um filme que, quando eu vi, falei: bom está totalmente dentro dos meus interesses de análise. Então, como é que o filme se estrutura? Primeiro, trazer informações do que estão nos créditos.

Nos créditos a gente já descobre que o Affonso Uchoa constrói o filme com as personagens. As personagens assinam o roteiro do filme, então a gente já vê uma diferença em relação ao que seria a hierarquização de quem faz o quê em uma obra cinematográfica. A gente tem um diretor que está dividindo a composição das cenas com as suas personagens: a roteirização. Há um roteiro e esse roteiro é dividido e compartilhado. Ao ver o filme a gente se depara com posturas claramente ficcionais na composição de cena, então quem realiza, por exemplo, bate o olho e vê logo uma decupagem, planificação. Um certo acordo ficcional no modo como se faz uma cena e o filme começa dessa forma: Juninho lê uma carta que ele está mandando para um amigo que está preso e, nessa carta, a gente já entende um pouco o drama dessa personagem. São cinco personagens principais e dessas, três têm maior peso no filme - nem vou chamar de narrativa, porque quem vai ter uma narrativa mais bem traçada é, justamente, o Juninho que está abrindo. Inclusive, pra quem ainda não viu o filme, essa é uma sessão de spoilers porque tenho que trazer os dados aqui para analisar. Dessas cinco, uma das personagens vai ter um arco narrativo, as outras duas não têm. Não sai daqui e chega ali. A gente vai acompanhar um cotidiano dessas personagens, então a gente tem uma protonarrativa a partir de uma das personagens e um grande cotidiano sendo mostrado ao longo do filme.

Por aí, a gente já vai combinando coisas: a forma de composição cinematográfica da narrativa de Juninho é claramente ficcional (justamente por esses formatos, essa decupagem de cena, se associa a uma ficcionalidade, a um ordenamento) e as outras personagens são reconhecidas nessas outras grandes sequências de convívio entre esses meninos, porém sem uma linha de mobilização causal para que eles dêem os passos seguintes. Então, há uma estrutura que quebra com algo que seria, inclusive, do

próprio documentário mais tradicional - que você está ali abordando algum fenômeno, circulando ele - estamos em um campo que não é tradicional nem de um lado (documentário), nem de outro (ficcional).

Então o que é que acontece nessas grandes sequências? (há sequências, por exemplo, de 16 minutos). A gente percebe que há um disparador para que a coisa aconteça. Vamos fazer um exercício de imaginação que o Affonso junto com o Neguinho, Juninho e com o Menor (são esses os três personagens principais) pensam de fazer uma cena em que o Juninho e Neguinho vão para o mato pegar abacate, porque eventualmente eles podem vender aquele abacate e fazer uma grana. Temos o disparar dessa cena: então eles vão para o mato, ele se ligam inclusive (nessa cena clássica em que um liga e o outro atende como um ordenamento também claramente vinculado a isso) e, quando eles saem, não encontram abacate, encontram tangerina e dessa tangerina, eles começam a chupar tangerina, fumar cigarro, cantar música e brincar um com o outro, quer dizer, uma deriva absolutamente outra que não o objetivo daquela cena inicial. Isso vai se estender nessa vivência desses meninos longamente. O que, ao meu ver, faz com que cada núcleo desse se afaste um pouco do que seria a estruturação de uma “narrativa clássica” - em que uma coisa está posta justificando o que vem depois. Não. Se destacar aquilo ali do filme, está pronta, ela se basta enquanto cena, porque a gente presume que o filme esteja destacando uma convivência daqueles meninos com disparadores e formatos ficcionais. E aí, a gente vai pra pergunta seguinte: porque fazer dessa forma? Vamos imaginar de novo.

Como seria o filme A Vizinhança do Tigre com cinco jovens da periferia de Contagem, em Minas Gerais, numa situação chegando à vida adulta, sem perspectiva, e flertando com o tráfico de drogas. O contexto é esse. Quatro jovens, um é um pouco mais velho que, de todos, paira como uma possibilidade de saída dessa deriva. Como seria um documentário tradicional sobre jovens da periferia? Teríamos, provavelmente, esses próprios jovens falando da vida deles (“fui para escola assim e assim”, “tive tal tipo dificuldade aqui”, etc.). Uma fala, de certa forma, objetivada mesmo que sobre sua própria vida, talvez alguns especialistas, sociólogos, antropólogos, cientistas políticos, para dar um arco de onde esses jovens estão inseridos. Pensem que sempre com um olhar de “objetivação” desse contexto, dessas pessoas e tudo mais. Não estou fazendo juízo de valor aqui. Digamos que há um padrão que

caminha para isso, caminha para este olhar que exterioriza, olha para algo fora de você. Se fôssemos fazer um roteiro tradicional sobre a vida dos meninos de Vizinhança do Tigre (risos), possivelmente todos teriam uma narrativa, todos teriam uma questão claramente colocada, todos teriam algum arco narrativo (de chegada e de saída), estaríamos cumprindo alguns procedimentos para contar essa história.

E o que é que nós temos aqui? Uma intimidade na vivência desses meninos que talvez a gente não tivesse nem lá, nem cá. A ficção talvez pudesse recriar essa intimidade mas, possivelmente, pelo pacto que temos com a ficcionalidade já criasse um certo afastamento - que é presumir esse fator de realidade do cotidiano desses meninos. Já um documentário mais tradicional talvez fosse, mais do que a ficção, nos tirar do que é a impactação com esse convívio. Então, de repente, a gente está imerso no cotidiano desses jovens, vendo como eles interagem entre eles, num contexto absolutamente adverso, em um tipo de vizinhança que a violência está o tempo inteiro presente, inclusive, na fala deles uns com os outros - muito xingamento, um esculhamba o outro o tempo inteiro - mas no processo de imersão desse convívio, que o disparador ficcional possibilita, a gente cai num lugar extremamente oposto de uma ternura, um carinho entre eles nesse momento da vida, sem perspectiva, com o tráfico do lado sendo apontado como uma solução, uma forma de obter as coisas, o consumo como uma forma de satisfazer seu desejo.

Então, pra mim, é perguntar isso: onde é que esse filme chega com essa proposta? Quais noções estão subjacentes a essa postura de construção cinematográfica? De você ter uma cena ambivalente, híbrida, que traz esses elementos? Que de repente aposta nesse tipo de performance cuja vida social e cotidiana também está também está sendo traçada dessa mesma substância? Então, eu olho para esse tipo de fenômeno - por exemplo, da performance social - e faço uma dobra nele para que o filme crie um outro lugar de relação conosco, com os espectadores. Nesse sentido, tem uma passagem - e isso eu destaco na análise - que depois de 33 minutos de deriva no cotidiano desses meninos, chama a atenção porque irrompe com uma série de portraits [retratos] com a trilha sonora do Ali Farca - trilha que já estava no início na apresentação - e de repente a gente é imobilizado por vários olhares “olho no olho”, nenhum deles de personagens já apresentados

no filme. Não são nenhum dos meninos, não é a mãe de ninguém. São outras figuras que aparecem ali com uma carga documental inequívoca e na postura de uma certa contratação ou senão de “desvelo do mecanismo”. Se a gente está aqui transitando nessa ambiguidade entre ficção e documentário o tempo inteiro, há uma possibilidade de olhar para esse tecido fílmico, valorar ele entre uma “translucência” - como se a imagem fosse apenas um portal para chegar na realidade - ou de uma “opacidade” do próprio meio e a realidade não seria nada além do que o próprio filme. Não estamos nem lá, nem cá, mas em um lugar pouco defendido entre o que é a representação, o próprio tecido fílmico, e esse algo, essa vivência que dá corpo à obra. Então somos mobilizados por essa série de portraits e o filme inverte a virada: a gente está aqui olhando aquela obra, no nosso lugar de voyeur e, de repente, o filme olha para gente e depois volta para o seu regime, digamos, “normal” ou do que já vinha acontecendo. Essa ruptura dos portraits é extraordinária e reveladora dessas noções que estou propondo na análise crise e na construção de todo o resto.

Independentemente de o filme nos olhar ou de colocar isso de uma forma tão clara por meio de outras figuras iguais às suas personagens - em caracterização, nos lugares onde elas estão, mas que não estão no filme em hora nenhuma, então são mais Juninho's, são mais Neguinho's - ele faz essa provocação, como quem sacode o espectador e diz “me olhe direito” (risos), “perceba a cumplicidade que está sendo colocada aqui, em todo o processo, a cumplicidade da construção da cena, a cumplicidade que há entre a documentalidade e a ficcionalidade documentário, a cumplicidade na construção desse cotidiano, da abertura da vida desses meninos. O cotidiano deles, na verdade, mesmo que dentro desses “disparadores ficcionais”. Esse foi um filme que, quando analisei, me estimulou muito, cresceu. O processo de análise é muito revelador de obras que vão ali crescendo e trazendo questões desdobrando outras formas de olhar e, pra mim, A vizinhança do tigre foi bem dessa forma porque eu vinha com essas categorias e outras descobertas foram surgindo a partir do encontro com a obra.

PARA CITAR ESSE TEXTO

SAPHIRA, Bruno; REGO, Francisco Gabriel. Cineclube Nanook #002 -

A vizinhança do tigre (2014), de Affonso Uchoa (24 de abril de 2021), **Cadernos do Cineclube Nanook**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021.

REFERÊNCIAS

SAPHIRA, Bruno. **Sobre acaso e documentário**: estudo sobre os modos de composição a partir das imprevisibilidades do real. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2010.

[Link de acesso](#)

SAPHIRA, Bruno. **Na vertigem do cinema**: mise en scène e performance como meios de convivência da ficcionalidade no filme documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2016.

[Link de acesso](#)

42

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas/São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, César. CAIXETA, Ruben. Pela distinção entre documentário e ficção. Provisoriamente. In: **Ver e Poder - a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: 2008.

Cineclube Nanook #003

Person (2007), de Marina Person

Convidado: Francisco Alves Junior

Mediação: Morgana Gama

Data da transmissão: 29 de maio de 2021

Em uma discussão sobre documentários que trazem um misto entre biografia e autobiografia, o filme *Person* (2007) foi comentado pelo professor e pesquisador Francisco Alves Junior, doutor pela tese *Tudo sobre meu pai: rastros de filiação nos documentários Rocha que Voa, Person e Histórias Cruzadas* (2018), trabalho onde ele discute como cineastas podem usar o documentário “para entender um pouco mais sobre as suas origens, reescrevendo e inventando, deste modo, as suas identidades e memórias”.

Morgana Gama (MG): Boa tarde pessoal, estamos aqui em mais uma edição do Cineclube Nanook, eu me chamo Morgana Gama e gostaria de dar as boas-vindas para quem está nos acompanhando neste sábado à tarde para discutir o filme *Person*, mas antes de começar nosso bate-papo eu para aquelas apresentações mais formais, mas importantes também. Então gostaria de falar que o Cineclube Nanook é um projeto de extensão ligado ao Laboratório de Análise Fílmica que é um grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas. Então, quem se interessa mais pelo assunto, desde já, fica a dica para procurar o site do Póscom, da UFBA, e lá vocês terão mais informações sobre o Laboratório de Análise Fílmica. Também gostaria de saudar algumas pessoas que já estão nos acompanhando, especialmente, aqui a colega Sheilla Franca que também é pesquisadora na área de cinema documentário, ao pesquisador, nosso orientador José Francisco Serafim - que foi meu orientador, também foi orientador aqui do Francisco que já já eu vou apresentar. Uma honra ter aqui o nosso professor acompanhando e outras pessoas também que estamos conhecendo aqui. Sejam todas e todos bem-vindos.

Esse debate de hoje faz parte de um ciclo, que já começou há alguns meses, hoje é a terceira mesa e o tema do ciclo é Ficcionalidade no

43

Documentário. Nas seções anteriores a gente discutiu o documentário *Nanook of the North*, do Robert Flaherty; *A vizinhança do tigre*, do Affonso Uchoa e, hoje, vamos discutir o documentário *Person*, que foi dirigido pela Marina Person, e o motivo de escolher esse documentário é porque ele está diretamente associado à pesquisa do Francisco Alves Junior - assim como nas edições anteriores a gente discutiu documentários relacionados às pesquisas que foram apresentadas. Então, ninguém melhor para falar do filme do que o Francisco, então, na verdade, eu estou aqui apenas para fazer algumas provocações e acho que é um filme que vale super a pena assistir - pra quem ainda não assistiu - e agora vou fazer uma apresentação formal, Chico, sobre sua pessoa e depois vou te convidar pra você se auto-apresentar também. O Francisco Alves Junior é doutor pelo Póscom/UFBA, atualmente ele é pesquisador do Grupo de Estudos em Experiência Estética Comunicação e Artes, também chamado de GEECA, que é um grupo de pesquisa da UFRB, ele também está ligado ao Núcleo de Estudos da Crítica e da Cultura Contemporânea (UFBA), e durante sua trajetória de formação, ele foi integrante do grupo de pesquisa em Cultura e Subalternidades e também do LAF atuando, principalmente, no núcleo de análise em documentário. Então, se vocês quiserem saber mais sobre documentário, especificamente, podem procurar o Francisco (risos). O documentário dessa semana, como eu disse, é inspirado na sua tese de doutorado que teve por título *Tudo sobre meu pai: rastros de filiação nos documentários Rocha que voa, Person e Histórias Cruzadas* que foi defendida no ano de 2018. Agora passo a palavra para Francisco, também conhecido por nós aqui do LAF como Chico, para você falar um pouco sobre sua trajetória até chegar no filme *Person*, na sua tese, como você começou a se interessar por documentário que pode ser tenha muita gente aqui curiosa pra saber.

Francisco Alves Junior (FAJ): Olá gente, boa tarde a todos e todas. É um prazer estar aqui, agradeço muito o convite. Quero agradecer à Morgana, a Laís, a Serafim, ao professor Guilherme, à professora Sandra, aos colegas, tanto do LAF, quanto do Nanook, do Pepa - que tiveram muita importância na minha formação. Bem, é muito difícil falarmos sobre nós mesmos - apesar dos documentários com os quais eu trabalho são autobiográficos (risos), mas meu interesse pelo documentário ele surge ainda na graduação. Eu sou formado em Jornalismo e o meu TCC foi sobre documentário para televisão, especificamente, os documentários do Eduardo Coutinho para

televisão. Depois eu fiz o mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Póscult/UFBA), também trabalhando com documentário, porém com um número maior de documentários, pensando a relação entre subalternidades e biopolítica no documentário (ALVES JUNIOR, 2011) e no Póscom eu analisei três documentários que foi: *Person* (2007), da Marina Person; *Histórias cruzadas* (2008), da Alice de Andrade, que é filha do Joaquim Pedro de Andrade, e *Rocha que voa* (2002), do Eryk Rocha que é filho do Glauber Rocha. Um projeto que surgiu, meio por acaso. Eu estava conversando com a Raquel Esteves Lima, que foi minha orientadora no Mestrado ela falou que estava lendo um livro da filha do Antônio Cândido, que ela escreveu sobre os pais (SCOREL, 2010), então eu disse: Raquel, tem uma série de documentários que também trabalham com essa perspectiva e, então foi aí que surgiu a ideia do projeto para a tese. Acho que é mais ou menos isso.

MG: Muito interessante, Chico. Já que você fala um pouco sobre sua trajetória e você mesmo disse que é complicado quando a gente vai falar sobre a gente, sobre a nossa autobiografia, assim como é difícil também fazer a biografia de uma outra pessoa, mas o que chama atenção aqui é nesse documentário *Person*, que é um documentário de 2007 - que eu imagino que muitas pessoas tem vontade de fazer - o que chama a atenção é ela ter feito um documentário sobre o pai. Isso já seria um fato curioso, porque eu imagino que muitas pessoas devem ter essa vontade, seja como forma de prestar homenagem ou, até mesmo, para ajustar algumas questões pessoais que não estão muito bem resolvidas com a figura paterna. Isso, por si só, já seria interessante, mas o que eu acho interessante na sua tese é que você pegou documentários de pessoas que fizeram filmes sobre seus pais e seus pais são cineastas. Então, é uma espécie de duplo movimento e, ao mesmo tempo, tem algo que chama atenção lá na sua tese é de como esse processo acaba gerando uma tensão entre biografia e autobiografia. Então, eu queria que você explicasse um pouco de onde veio essa ideia, em que momento você percebeu que isso poderia acontecer ali com o documentário da Marina Person e os outros documentários que você analisou.

FAJ: Ela surge na própria análise do filme. Eu fui percebendo que nesses documentários haviam diversas camadas e há momentos específicos, que são momentos da intimidade, em que os filhos falam da relação deles com o

pai, e há outros momentos mais biográficos, digamos assim, mais voltados para essa persona pública, esse sujeito que, claro, é o pai, mas também um cineasta, um intelectual, é alguém que se coloca no campo, então os filmes promovem essas duas “modulações”, e no Person isso é bastante evidente. Há momentos ali em que você vê o Sérgio Person atuando no campo, dando entrevistas, quando ele fala sobre os filmes dele e há momentos dele em família em que a própria Marina narra de uma forma diferente. Ela começa a falar: “olha, eu me lembro quando eu fazia isso e aquilo com meu pai...”. Há essas duas modulações no próprio filme. Eu fui percebendo isso na análise. A análise foi me dando esses caminhos, tentando perceber como os filmes operam essas duas modulações, como tensionam biografia e autobiografia. Os filmes é que nos dizem isso.

MG: E, de certa forma, a gente percebe também nesses cineastas, incluindo a Marina Person, uma espécie de desejo de se inserir em um campo que foi dos pais. Tem um momento que você fala que é uma espécie de busca de ter um sobrenome não apenas como assinatura - Marina “Person” - mas também ter uma certa filiação “eu também sou cineasta como meu pai”, mas antes de a gente continuar aqui o nosso bate-papo, queria aproveitar então para mostrar um trecho já que você comentou a questão da voz, da narração que tem no documentário, há um trecho que nós separamos que ilustra bem o que você disse [exibição do trecho com narração de Marina Person]:

O cinema que me trouxe um pouco do meu pai, porque eu conheço mais o meu pai por causa do cinema, por causa dos filmes que ele fez. Eu já não tinha mais a imagem forte dele, tão forte na minha cabeça. Já fazia muito tempo que ele tinha morrido, e aquilo foi bom porque, eu... Era como se eu não tivesse perdido ele totalmente. É uma nova maneira de você se relacionar com a pessoa. Uma maneira que não é cotidiana, que não é física, mas é uma maneira que eu encontrei.

MG: Pois é, eu acho interessante quando ela fala que essa foi a forma que ela encontrou de conhecer o pai. Conhecer de uma outra forma, a partir dos depoimentos das entrevistas, uma espécie de busca mesmo. É muito bonito quando a gente vê essas imagens caseiras - em breve a gente vai falar aqui um pouco sobre o Person cineasta - mas, enquanto isso, gostaria

de explorar um pouco essa parte mais íntima e familiar. Tem outro momento lá na sua tese que você trata esse processo de busca, de narrativa, que você chega até falar de “narrativa de filiação”, envolve um pouco também de fabulação, de invenção, até porque - não sei quem sabe aqui, a Marina Person tinha 6 anos quando perdeu o pai - então, muita coisa ela não teve oportunidade de viver mesmo como filha. Ela veio conhecer a partir dessas imagens de arquivo, mas eu gostaria que você falasse um pouco sobre essa questão da invenção, da fabulação, que pode se tornar possível nesse processo. Comenta.

FAJ: É isso. Eu acho que o filme é sobre um “pai possível”. Um pai que ela pouco conheceu - ela tinha 6 anos, a irmã tinha 4 - então, ela cria o pai a partir das pessoas que conviveram com ele, a partir da mãe, e a partir daquilo que “sobrou dele” na memória dela e daquilo que sobrou a partir desses “rastros”, dessas imagens em Super-8, dessas fotografias, dos filmes que ele realizou. Então, o processo de fabulação se dá no sentido de construção de um pai possível e de um pai imaginado. De um pai que, talvez ela quisesse, no sentido de: “eu vou construir aquele pai, que eu acho que é legal, que eu gosto e que eu gostaria que ele fosse”. Pra isso ela convoca outros cineastas, outros artistas, a mãe, a própria irmã - que também lembra pouco do pai, mas lembra alguma coisa - então, acho que a fabulação entra nesse processo. Documentário é também invenção, mesmo que você esteja falando de alguém que existe, vocês está “inventando” uma vida, então é sempre esse processo de fabulação, de invenção, de se aproximar, até certo ponto - no caso dela - desse pai que ela pouco conviveu e queria conviver mais. As obras dele foi aquilo que permitiu que ela conhecesse ele.

MG: Engraçado você falar isso, porque vendo o filme, a gente realmente não vê nenhum relato de algo que seja ruim, algo que venha desmerecer a imagem dele como pessoa ou como cineasta e, realmente, parece uma imagem meio idealizada, mas continuando aqui o nosso bate-papo eu queria ler um trecho da sua tese que eu acho que tem a ver com essa questão da fabulação. O trecho diz assim:

Ao recorrerem às suas próprias memórias e às de quem viveu os acontecimentos narrados, os diretores não falseiam as supostas realidades vividas pela sua personagem, mas reencenam e recriam as experiências sintomáticas e particulares que de algum modo os

Então, é como se essa ligação afetiva servisse de filtro para esse processo de escolha dos arquivos. Você quer comentar um pouco mais sobre isso? Ligação pai e filho?

FAJ: Pode ser. Quando eu falo em “pai possível” é justamente isso. Não há uma relação de desconstrução desse pai nos três filmes que analiso, inclusive. Acho que esses documentários são mais homenagens, documentários que de algum modo partem de pontos muito particulares para construir essa memória do pai - uma parte da vida do pai - e construir as próprias memórias dos diretores. Diretores que pouco conviveram com seus pais e que, pelo filme, acabam descobrindo determinadas coisas que eles não conheciam. Nos filmes que eu analiso não há uma relação de dissenso, como há, por exemplo, no documentário Os dias com ele (Dir. Maria Clara Escobar, 2013), em que há uma relação de dissenso mais acentuada; Construindo pontes (2018), da Heloísa Passos, tem um dissenso. Já os filmes que analiso são mais próximos da homenagem. Talvez signifique para eles - aqui já é uma conjectura minha - um gesto terapêutico também de construção dessa figura paterna ausente e, ao mesmo tempo, presente - tanto é que eles fizeram um documentário sobre o pai. Então, esses documentários estão nesta zona de homenagem, eles não estão preocupados em mostrar possíveis contradições. É sempre um documentário na perspectiva de contar a história de um pai que eles queriam que ainda estivesse vivo e pudesse conviver com eles.

MG: E vale lembrar que o Luiz Sérgio Person ele morreu com 39 anos - documentário fala isso - morreu muito jovem, tinha uma carreira imensa pela frente, e realmente a gente percebe esse gesto de homenagem que você está falando. Então, vamos falar agora sobre o Person cineasta, a gente falou um pouco aqui sobre a Person-filha - eu confesso que a primeira vez que eu tive contato com esse documentário só me lembrei da Marina Person que era VJ da MTV, eu sei que pode ser uma referência meio “pop”, mas é porque durante muito tempo ela trabalhou na emissora e só depois ela veio a se tornar cineasta. Mas vamos falar um pouco sobre o pai, pois o documentário é uma oportunidade de conhecer melhor a obra desse cineasta e tem vários atores, personalidades do cinema brasileiro, de modo geral, que aparecem no documentário. Acho que, de repente seria interessante

você comentar sobre essas pessoas que aparecem e que tem depoimentos importantes sobre ele no documentário.

FAJ: Eu acho que ela faz uma revisão da obra do pai e que é um conjunto de obras muito importantes: São Paulo S. A. (1965) é um belíssimo filme, o Caso dos irmãos Naves (1967), depois ele faz o Cassy Jones, o Magnífico Sedutor (1972) que é um filme meio comédia, meio chanchada - não sei definir exatamente o que seria - mas essa abordagem também entra no campo da homenagem no sentido de: “vou mostrar a obra do meu pai, de como ele era um cineasta importante” - e, de fato, era um cineasta importante, e também tem o próprio contato dela com essas obras. Em um determinado momento ela [Marina Person] fala isso: “eu conheci o meu pai por causa dos filmes que ele fez”. Então eu acho que é um filme sobre o pai e um filme sobre o “pai que faz cinema” e um filme sobre cinema, uma geração que fez filmes e de pessoas que conviveram com ele. Por exemplo, o [Jean-Claude] Bernardet, que é um crítico e cineasta, também ator e que atravessa diversos momentos do cinema brasileiro. Conviveu tanto com o Person, quanto com cineastas do Cinema Novo. O Bernardet dizia que o Person se colocava em oposição a esses cineastas do Cinema Novo. Isso mostra o lugar que o Bernardet ocupa também nesse lugar de construção do cinema brasileiro, transitando entre essas diversas formas de fazer cinema. Então, o documentário um pouco de um pai que faz cinema, mas também sobre formas de se fazer cinema no Brasil e a Marina Person também é conhecida primeiro como VJ da MTV, então acho que isso é importante porque demonstra o lugar dela na cultura pop e, obviamente, o sobrenome é importante pois a coloca em um lugar de evidência.

MG: É e, de repente, essa referência pop pode contribuir para que outras pessoas cheguem à figura do Luís Sérgio Person. Eu confesso que eu não o conhecia. Então, para quem ainda não viu o filme não ficarem na curiosidade, vamos mostrar quem é esse pai. [exibição do trecho em que o cineasta Person é entrevistado]

Entrevistadora: O cineasta e historiador Ademar Gonzaga afirma que você, muito antes de estreiar oficialmente no cinema, fez um filme que ninguém viu. Isso é verdade?

Luís Sérgio Person: Esse filme foi visto, eu creio que por alguns

milhões de espectadores porque há questão de por um ano, um ano e meio passou na televisão. Era “Um marido barra limpa” (Dir. Renato Grecchi, 1957) e teria sido um grande sucesso o filme porque ele aproveitava o deslanche do sucesso do Ronald Golias [...]. Quando eu o dirigi eu tinha 20 anos, mas o filme não aparece com o meu nome, não porque eu tivesse vergonha de assumir ele ou quisesse ocultá-lo. Ele foi terminado por um grupo de produtores da chamada “Boca do Lixo” e a exclusão do meu nome do filme se deve ao fato de que eles acrescentaram cenas que não eram filmadas por mim, portanto, eu podia renegar facilmente a autoria (como eu fiz). [...] Uma coisa que eu não pude apagar desse pecado de juventude que é a minha participação como ator. Eu era o galã da Miriam Nogueira.

MG: E aí Chico quer comentar essa parte?

FAJ: Adorei o trecho, acho que ele é bem interessante. Acho que ele se coloca também como um intelectual público, que vai aos programas de televisão, pra falar sobre a obra dele. Então, a Marina coloca trechos desse programa para mostrar um pouco da obra dele, como ele começou a fazer a cinema, mostra ele na Itália (ele fez um curso de cinema lá), mostra trechos deste programa (Luzes, câmera) que, se não me engano, era apresentado pela Joana Fomm, dele falando sobre a dele e não é só mostrar os filmes, necessariamente, para mostrar “esse aqui é o Sérgio Person”, mas o próprio falando sobre si, os amigos falando sobre ele, a mãe da Marina falando sobre ele, é um filme que modula essas camadas. Ora você tem pessoas falando do Person, ora você tem a outra filha, então o filme também tem essa perspectiva de não ser apenas de filha sobre pai, mas é um documentário que tem a pretensão de apresentar um cineasta que, infelizmente, ainda é pouco conhecido - você mesma falou agora há pouco que não conhecia a obra dele - uma obra que não é tão grande, porque ele faleceu com 39 anos, mas que é pujante, importante. Ela apresenta o pai com o próprio Person falando sobre si, tem essa tensão aí, eu falo sobre meu pai, meu pai fala sobre ele, sobre suas obras e os outros amigos dele falam sobre ele. Então é um filme de muitas camadas, muitas entradas e várias formas de abordagem, depende muito do que a gente quer analisar, pensar, extrair do filme ou como ele possibilita como diálogo.

MG: Muito bom o comentário sobre o trecho e, já fazendo um “bate bola”

aqui, é que me parece uma tentativa da entrevistadora no começo de fazer uma pegadinha com ele porque ela fala “você fez o filme que ninguém viu” e ele dá uma resposta justamente contrária (“não, eu acredito que milhares de pessoas viram esse filme”). E, me parece, em vários momentos do documentário - você pode dar a sua opinião a respeito também - ela tenta apresentar a figura do Person-cineasta como alguém que sai um pouco da “curva”, do nicho do Cinema Novo, o movimento é mencionado e, inclusive, aparecem algumas charges do Person saindo da linha de pensamento do Cinema Novo. Enfim, você fica à vontade pra comentar esse ponto, mas uma outra questão, que também eu queria introduzir aqui na nossa conversa e que aparece lá no seu trabalho, é de como essas imagens, que antes eram do domínio privado, essas imagens do Person em família, elas pertenciam apenas à própria família - algumas, inclusive, feitas pela própria mulher em Super-8 - e aí você fala desse movimento também de migração das imagens do domínio privado para o domínio público. Querendo ou não quando ela faz um filme sobre o pai e lança isso em forma de documentário, ela também está possibilitando essa migração das imagens. Queria que você comentasse um pouco mais sobre isso no sentido de como você acha que essa migração impacta na vida do cineasta, do próprio cinema, fala um pouco sobre o que você pensa.

FAJ: Eu acho que essa é uma questão bem interessante e está presente em vários documentários. Histórias cruzadas, que também analiso, tem imagens de arquivo, e em documentários mais recentes isso é bem visível, mas no caso da Marina Person é preciso lembrar que a mãe dela também era cineasta (risos). De algum modo o cinema está aí. E essa questão do uso de imagens caseiras, privadas, essa migração, acho que está muito ligada com a ideia também de pensar sobre questões da intimidade como: “olha, como ele era um ótimo pai”, um pai atencioso, amoroso. Então, essas imagens que são da privacidade, da intimidade que, ao princípio, só fazem sentido para quem compartilhou aquela experiência, ela toma um outro sentido, a gente passa a experimentar aqueles momentos em família. Essas imagens colocadas na montagem elas passam a fazer um sentido que não é mais o sentido privado como diria o Roger Odin (2012) ao tratar sobre “filme de família”. Não é mais esse sentido privado de só quem participou de determinados eventos é quem vai entender o que aquilo representa ou representou. Então, quando ela migra essas imagens para o âmbito público,

para que o espectador possa compartilhar aquilo com ela, essas imagens formam um novo significado, então eu passo a compartilhar (enquanto espectador), desses momentos de intimidade e passo a experimentar e perceber - possivelmente, porque o acesso que temos são as imagens e a memória dela e das outras pessoas - como ele era “um ótimo pai”, um pai atencioso. Então, essa migração, me parece, que também tem essa intenção de compartilhar com os espectadores esse momento de intimidade. Imagens que ficariam lá, guardadas em algum lugar, que ela torna pública para falar dessa relação dela com o pai e o contato dela com essas imagens também a faz rememorar esses momentos que ela viveu com o pai, então eu acho bem importante esse uso que ela faz das imagens caseiras.

MG: É muito interessante isso quando você coloca que é como se ela estivesse compartilhando essa intimidade com a gente. E, enquanto você falava, eu fiquei pensando pra quem não tinha uma referência desse cineasta - por exemplo, eu não conhecia - e a primeira referência que você tem é a partir do olhar de alguém que é tão próximo, a percepção que a gente tem é outra. Quer dizer, é uma figura pública, é um cineasta, mas, ao mesmo tempo, é como se fosse uma visão mais afetiva desse cineasta como uma pessoa, um ser humano, pai, marido. É muito interessante esse movimento.

PARA CITAR ESSE TEXTO

SANTOS JUNIOR, Francisco Alves dos; LIMA, Morgana Gama de. Cineclubes Nanook #003 - Person (2007), de Marina Person (29 de maio de 2021), **Cadernos do Cineclubes Nanook**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021.

REFERÊNCIAS

SCOREL, Ana Luisa. **O pai, a mãe e a filha**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

SANTOS JUNIOR, Francisco Alves dos. **Às margens da nação**: subalternidade e biopolítica no documentário brasileiro contemporâneo. Dissertação

(Mestrado) - Instituto de Artes, Humanidades e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

[Link de acesso](#)

SANTOS JUNIOR, Francisco Alves dos. **Tudo sobre meu pai**: rastros de filiação nos documentários Rocha que voa, Person e Histórias Cruzadas. Tese (Doutorado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

[Link de acesso](#)

Cineclube Nanook #004

Branco sai, preto fica (2015), de Adirley Queirós

Convidada: Angelita Bogado

Mediação: Scheilla Franca

Data da transmissão: 17 de julho de 2021

O documentário abordado nesta sessão foi objeto de estudo da tese Cinema do entrelugar: imaginários de um passado em fluxo na obra documental contemporânea brasileira, de Angelita Bogado, professora e pesquisadora convidada para comentar a sessão. No seu trabalho a pesquisadora busca “compreender os limiares e fronteiras entre passado e presente, ausência e permanência a partir das memórias de si na obra documental contemporânea. Identificaremos como o jogo de narrar - memória, escritura e invenção”.

Scheilla Franca (SF): Boa tarde, gente nós estamos online para mais uma sessão do Cineclube Nanook hoje discutindo um pouco do filme Branco sai, preto fica, de 2014/2015 do Adirley Queirós do coletivo CEICine e comigo aqui para discutir o filme temos Angelita Bogado que é professora de Cinema e Audiovisual, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, integrou o Nanook de 2013 a 2017, onde desenvolveu a pesquisa Cinema do entrelugar: imaginários de um passado em fluxo na obra documental contemporânea brasileira e, enfim, pesquisa cinema e artes no Grupo de Estudos em Experiência, Estética, Comunicação e Artes (GEEECA), onde é coordenadora também juntamente com o professor doutor Jorge Cardoso Filho e eu integro também, com muita alegria, o nosso amado GEEECA.

55

Eu também fui contemporânea de Angelita na UFBA, entre 2013 e 2017, onde integrei o Nanook, também dialogando com cinema brasileiro contemporâneo. E aqui estamos para debater o filme Branco sai, preto fica, que muito nos inquietou na época, e foi bem interessante esse retorno ao filme como espectadores e analistas nesse novo contexto que a gente se encontra. Vou passar a palavra para Angelita, para que ela faça então as considerações iniciais sobre o filme e depois a gente abre para uma

conversa. Vocês podem também já mandar perguntas de vocês. Então, agradecendo mais uma vez ao Nanook por essa oportunidade de estarmos aqui conversando, sobretudo, a Morgana que foi quem organizou junto a gente esta conversa agora, mas também a todos integrantes do Nanook, ao professor José Francisco Serafim que é o coordenador e, enfim, a todos os seus integrantes. Então, queremos agradecer e dar boas-vindas a todos que vieram assistir e passo a palavra para Angelita.

Angelita Bogado (AB): Obrigada Scheilinha, quero desejar uma boa tarde de sábado, um sábado lindo aqui no Recôncavo da Bahia, a todos, todas e todes. Agradecer, imensamente, o convite da equipe do Nanook, nas figuras que eu tenho falado nesse momento que é: Morgana, que eu já conheço há algum tempo; acabei de conhecer a querida querida Laís e os queridos Tarcísio e Mateus, que estão aqui no backstage trabalhando para que a gente possa estar aqui, dando todo esse apoio, então, obrigada de coração pelo convite.

Scheila, como falou agora aqui no início, ela é mediadora, amiga, pesquisadora, ela é “multi” pra mim, muito querida, minha contemporânea de doutorado e agora trabalhamos juntas em um diálogo que começou com o Nanook, começou na época do doutorado mas que nenhum momentos se interrompeu. Então, a gente continua em diálogo na vida e na pesquisa, continuamos no GEEECA, o nosso grupo lá da UFRB, uma parceria com o professor Jorge Cardoso Filho que também é professor aqui do programa, do Póscom aqui da UFBA, é um prazer demais poder trabalhar com esse pessoal. Muito bom. A gente tem trabalhado nas pesquisas do GEEECA, eu, Scheila e o Francisco Alves - não posso deixar de falar - que é um parceirão também da vida, mas a gente tem trabalhado muito no Intercom, nos últimos encontros a gente tem participado com trabalhos em coautoria, nós três, então são pessoas muito queridas e importantes que eu gostaria aqui de mencionar.

Vou passar por três etapas, só para a gente entender a minha fala hoje com esse convite da Ficcionalidade no Documentário a partir do filme Branco sai, preto fica, do Adirley Queirós. Eu vou falar, rapidamente da minha tese - porque o convite veio por meio da tese que eu defendi em 2017 no Programa Póscom - então, eu vou falar um pouquinho da tese (das dificuldades desse contexto político-social que atravessou o período de

escrita dela); quero falar também sobre o conceito de entrelugar (que foi, aliás, foi o fenômeno que eu estudei) e, em seguida, vou tentar mostrar para vocês, tentar exemplificar aqui, como o conceito de entrelugar, ele aparece no filme Branco sai, preto fica, tanto em termos de narrativa, quanto em termos de estética. Como que ele se manifesta portanto nessa obra maravilhosa de Adirley Queirós. Eu queria pedir, então, por favor a Scheilla - que vai me auxiliar aqui hoje também, além de mediar ela vai colocar os slides pra mim, pra que eu não tenha essa demanda, então ela vai me ajudar (risos). Então, vou começar com slide 1 [obrigada Scheilla!].

Aqui eu coloco o título da tese, ali ao lado, que é: O cinema do entrelugar: imaginário de um passado em fluxo na obra documental contemporânea. Eu chamo a atenção já para o título: porque o cinema do entrelugar? Eu não me considero uma pesquisadora do campo documental. Eu sou uma pesquisadora de linguagens, da estética, e na tese eu tenho um corpus documental. Hoje eu estou muito mais ligada, pensando esse fenômeno do entrelugar na ficção do que no documentário, por isso que era um fenômeno que eu já entendia, já percebia ele nos dois regimes (tanto documental, quanto ficcional), por isso que eu chamei o cinema do entrelugar porque me considero uma estudiosa do cinema e não só de um campo ou de outro. Não faço essa fratura nas minhas pesquisas. Eu tive a orientação do professor Francisco Serafim, que é o coordenador do grupo de estudos Nanook - que agora é um Cineclube também - mas naquela época esse grupo de estudo era um espaço de troca, de colaboração, de acolhimento, onde a gente não só estudava textos, leituras, como também se ajudava muito com as nossas dificuldades, nossas pesquisas. Esse era o espaço desse grupo de estudos.

Eu inicio a tese, em 2013 - como a Scheila disse - e eu defendo em 2017. Não é preciso dizer que em 2013 nós tínhamos um cenário de país e em 2017 foi outro cenário de país. Esse país fica de ponta cabeça nesse interstício de 2013 para 2017. Só pra citar um exemplo: a gente sai de uma situação de pleno emprego em 2013, para uma situação de desemprego em 2017 com mais de 12% da população. Isso afeta tudo. Os acontecimentos políticos e sociais do período começam a afetar a escrita, a pesquisa. Por mais que a vocação do Póscom seja de uma linha mais imanentista, uma linha mais estruturalista dos produtos mediáticos, não tinha como não ser afetada, pelo que estava acontecendo nesse país. Então, eu começo

a ter transformações do objeto e do próprio fenômeno enquanto escrita e o quanto é difícil escrever sobre o contemporâneo. O contemporâneo, sobretudo no Brasil, é extremamente difícil porque o cenário muda muito rapidamente.

Então, o entrelugar - que era o fenômeno que eu trazia para a pesquisa - no início ele aparece mais como um conceito de trânsito, enquanto um conceito de ligação entre instâncias diversas, como, por exemplo, documentário e ficção. O próprio documentário, dentro do regime documental, visitando o campo da ficção e vice-versa. Então, esses trânsitos, essas ligações, essas possibilidades de passagem, eram mais confortáveis dentro desse conceito de entrelugar. Só que com esses acontecimentos políticos e sociais, essas negociações na cena documental, começa a ganhar um outro outro peso e começa aparecer no primeiro plano não só formas de passagem, mas regimes fronteiriços. A gente começa a ter a fronteira muito forte, fraturas, abismos sociais, rupturas, tensões, isso começa a vir muito forte na cena fílmica e isso vocês assistiram no filme Branco sai, preto fica. Viram como isso é latente na obra do Adirley. Esse é o segundo filme da trilogia do Adirley sobre Ceilândia, cidade que o próprio nome a gente conhece no filme A cidade é uma só? (2011), o primeiro filme dele, e que vem da sigla CEI, Campanha de Erradicação das Invasões. Então, essa sigla já traz no nome esse apartheid social, esse apartheid territorial, do qual o filme trata.

Branco sai, preto fica, só pra dizer, não faz parte do corpus central da minha pesquisa, da minha tese, ele é periférico, mas eu quis trazer o que é justamente uma articulação dessas possibilidades, a aproximação que é o fenômeno do entrelugar. Eu estou trabalhando aqui com vocês, portanto, o meu conceito central na tese com um corpus periférico. Centro-periferia, eu já começo de alguma forma a transitar por aquilo que eu quero conversar com vocês aqui hoje.

Um pouco antes de entrar no filme, eu queria comentar essa imagem. Porquê que eu escolhi essa imagem pra gente abrir o slide? Para abrir a conversa aqui com vocês? Essa imagem é um desenho que aparece no filme Branco sai, preto fica feito por Sartana, um personagem do filme. Daqui a pouco eu falo mais sobre os personagens, mas esse é um desenho feito pelo personagem Sartana. Então, nós temos uma fabulação dentro

do documentário. Essa representação que é a representação de um outro personagem. Aqui é Sartana desenhando esse personagem que está sentado que é o Crava-lanças, que é um cara que vem do futuro. Então, nós temos uma fabulação dentro do documentário. Eu acho interessante olhar para essa imagem porque a gente tem aí uma polarização expressa no binarismo da cor: o preto e o branco. A gente já tem essa expressão na representação das cores, desse binarismo, e você tem um personagem olhando para fora do quadro - não olhando para nós - de costas para nós, arqueado, cabisbaixo, reflexivo. Essa imagem me diz muito sobre como o meu corpo meu corpo de pesquisadora foi afetado durante a experiência da pesquisa. Durante esse contexto político social, entre 2013 e 2017, vivendo no mundo polarizado, vivendo no mundo desolado, cabisbaixo, arqueado...isso me dizia muito sobre o meu próprio corpo e o que eu estou tentando mostrar aqui para vocês é como dessa fabulação emerge da cena documental um olhar meu de espectador, olhar do documentarizante, não só sobre o filme, mas sobre o meu mundo ordinário. Então, como esses deslocamentos são possíveis com a fabulação, são possíveis com as estratégias da ficcionalização dentro do documentário. Só para mostrar para vocês um pouco dos caminhos e das possibilidades dessa fabulação que nos convida, não só a fabular, mas a refletir sobre esse mundo referencial também. Essa imagem dialoga muito porque esse personagem Crava-lanças é o mesmo personagem Dildo, do filme A cidade é uma só?. E a estética das cenas, a gente tem muitas cenas do Crava-lanças refletindo, andando por espaços, no silêncio - o que eu chamei na tese de "pausas narrativas".

Essas pausas narrativas que na verdade não são nenhum tipo de fuga, escapismo é, justamente, uma pausa de reflexão, de olhar pro mundo, olhar para as coisas, olhar para a cena fílmica e refletir. A gente percebe o incômodo e a reflexão dos personagens diante dessas cenas. Então, é o personagem à deriva pelo território reflexivo, isso tem muito da trajetória do Adirley, não só em Branco sai, preto fica. Então, tentando resumir essa primeira apresentação: entre a memória subjetiva e a histórica, entre o testemunho e a fábula dos personagens em Branco sai, preto fica, a gente vai transitar entre a ficção documentário para discutir esses espaços fronteiriços. Branco sai [...] vai discutir sobre fronteiras geográficas, de raça, de classe social, enfim, tudo isso imposto desde a origem da criação de Ceilândia, desde os primeiros filmes do Adirley. É esse trânsito.

Eu dei um pouco do cenário da tese, como eu operei, como essas coisas me afetava, agora eu quero falar, rapidamente, do conceito de entrelugar. E aí eu coloquei um resuminho do que eu entendo por entrelugar:

O entrelugar promove o diálogo entre espaços dinâmicos, promovendo uma possibilidade de passagem entre elementos polarizados como presença e ausência, lembrar e esquecer, ficção e documentário centro e periferia...

Que é o nosso tema aqui. E eu quero chamar a atenção aqui, o entrelugar é uma “possibilidade”, não uma certeza. Você pode ou não ultrapassar, transgredir, ir para o outro lado, transitar... ou não. Isso é muito importante de entender e daqui a pouco a gente volta um pouquinho sobre isso.

PARA CITAR ESSE TEXTO

- 60 BOGADO, Angelita; FRANCA, Scheilla. Cineclube Nanook #004 - Branco sai, preto fica (2015), de Adirley Queirós (17 de julho de 2021), Cadernos do Cineclube Nanook. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021.

REFERÊNCIAS

BOGADO, Angelita Maria. Cinema do entrelugar: imaginários de um passado em fluxo na obra documental contemporânea brasileira. Tese (Doutorado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. [Link de acesso](#)

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. 1ª ed. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 11-28.

SOBRE OS AUTORES

José Francisco Serafim

Professor na Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom), da UFBA, e pesquisador associado ao Centro de Estudo das Migrações e das Relações Internacionais/ CEMRI da Universidade Aberta de Lisboa (Portugal). Doutor pela Université Paris Ouest Nanterre La Défense (França), atualmente coordena o núcleo de análise de filme documentário (Nanook) do Laboratório de Análise Fílmica (LAF). Ele é um dos nossos convidados.

Guilherme Maia

Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom), da UFBA, é membro da Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños da Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) e de outras sociedades latino-americanas de pesquisa em audiovisual. Doutor pelo Póscom/UFBA, coordena o núcleo de análise de filme ficcional (Pepa) no Laboratório de Análise Fílmica (LAF). Ele também é um dos nossos convidados.

Sandra Straccialano Coelho

Pesquisadora do Laboratório de Análise Fílmica (LAF) e do Nanook, desde 2010, desenvolve estudos sobre cinema documentário a partir de vários interesses, o mais recente deles relacionado à análise de filmes sobre experiências de migração. Nos últimos anos, tem atuado como Professora do Póscom/UFBA e atualmente coordena um novo projeto voltado para repensar as práticas de ensino: o Contempleduca. Costuma dizer que nesse percurso, “o iglu do Nanook sempre foi a minha casa” e será a mediadora do nosso bate-papo.

Bruno Saphira

Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação – UFBA, é docente dos cursos de cinema e audiovisual e jornalismo da Unijorge. Sua carreira como diretor audiovisual começou por volta de 2001 a partir do registro de manifestações culturais e edições de filmes documentários. Em 2003 concebeu e dirigiu Pescadores do Iguape, exibido em duas das principais mostras competitivas

do gênero documentário no Brasil e, em 2011, realizou o premiado curta-metragem Lindeiras. Mais recentemente, produziu e dirigiu os filmes que representaram o Bumba Meu Boi do Maranhão como patrimônio imaterial da humanidade, pela Unesco, e codirigiu o clipe Confiança do artista Mateus Aleluia.

Francisco Gabriel Rêgo

Professor de audiovisual na Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB (Campus Paulo Freire), Francisco é Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA) e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica/UNEB). Com pesquisa no âmbito de realização documental, atua em temas como: documentário indígena, cinema contemporâneo, história do cinema, antropologia fílmica, teorias do cinema e análise fílmica. Membro do Laboratório de Análise Fílmica (PósCom/UFBA), principalmente no núcleo de análise em documentário (Nanook), também tem experiência na área de realização audiovisual, como diretor de produção, atuando na elaboração e execução de projetos culturais.

Francisco Alves Junior

Doutor pelo Póscom/UFBA, atualmente é pesquisador do Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEEECA/UFRB) e do Núcleo de Estudos da Crítica e da Cultura Contemporânea (NECCC/UFBA). Durante sua trajetória de formação foi integrante do Grupo de Pesquisa em Culturas e Subalternidades (IHAC/UFBA) e também do LAF, atuando principalmente no núcleo de análise em cinema documentário (Nanook). O documentário dessa semana é inspirado na sua tese de doutorado.

Morgana Gama

Doutora pelo Póscom/UFBA, com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior (Portugal), possui experiência com análise de filmes do cinema brasileiro e dos cinemas africanos e atualmente é integrante do Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA) onde pesquisa a relação entre narrativas cinematográficas e cultura oral em cinemas de África e suas diásporas.

Angelita Bogado

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Profa. do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB. Atualmente se dedica ao estudo das relações entre história e estética: ausências, percepção e sentido no cinema brasileiro contemporâneo produzido em territórios periféricos. Coordena, em conjunto com o professor Dr. Jorge Cardoso Filho, o Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA-CNPq), no qual que desenvolve a pesquisa Cinema do entrelugar: experiência e estética.

Scheilla Franca

Pesquisadora integrante do Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEEECA/CNPq) desde 2018. Integrou ativamente o LAF/PosCom/UFBA, no Nanook e no Pepa, entre 2013 e 2017. Curadora da Mostra do Filme Livre desde a edição 2017. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA em 2017. Mestre em Letras: linguagens e representações pela UESC em 2012. Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV, pela UESC em 2009.

CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS

CRÉDITOS

CINECLUBE NANOOK

Ciclo I: Ficcionalidades no Documentário

COORDENAÇÃO GERAL: José Francisco Serafim e
Sandra Coelho

IDEALIZAÇÃO: Inajara Diz

CONCEPÇÃO: Nanook/LAF

PRODUÇÃO

Produção Geral: Morgana Gama

Produção Executiva: Raquel Salama e Sandra Coelho

COMUNICAÇÃO

Planejamento de Comunicação: Laís Prado

Assessoria de Imprensa: Morgana Gama e Raquel Salama

Social Media: Laís Prado

REDES DIGITAIS

Teasers das Mesas: Laís Prado

Reels Promocionais: Morgana Gama

Redatora: Laís Prado

Pesquisa e Texto: Grace Stolze e Vilma Martins

DESIGN

Artes Gráficas: Renato Meira

Logotipo: Alfredo Villas-Bôas (Sebáh)

MESAS

Produção das Mesas: Morgana Gama

Perfil do Cineclube: Laís Prado

Perfil do LAF: Raquel Salama (mesas 1 e 3), Isaías Beltrão (mesa 2) e Tarcísio Sampaio (mesa 4).

Controle da Transmissão: Morgana Gama (mesa 1), Grace Stolze (mesa 2), Alfredo Villas-Bôas (mesa 3) e Mateus Costa (mesa 4).

CADERNOS DO CINECLUBE NANOOK (n. 1)

Produção Editorial: Morgana Gama

Transcrição: Morgana Gama

Revisão: Sandra Coelho

Diagramação: Renato Meira

AGRADECIMENTOS

Pepa/LAF

Guilherme Maia

Bruno Saphira

Francisco Alves Junior

Angelita Bogado

Scheilla França

Murilo Nogueira

Caíque Pimentel Guimarães

Isadora Araújo Santos

Taíssa Dias da Silva

Isaías Gottlieb Beltrão

Grace Cruz Stolze Franco

Vilma Carla Martins Silva

Cineclube Nanook é um projeto de extensão do Laboratório de Análise Fílmica, grupo de pesquisa vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e teve o apoio financeiro da Pró-Reitoria de Extensão (Proext/UFBA) por meio do edital Tessituras – Apoio à Extensão na Pós-graduação (2021) e do edital PAEX-Doc Tessituras (2021).

Realização



Apoio Institucional



Apoio Financeiro



PROEXT