



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

HUMBERTO SCHUMACHER DA GAMA JUNIOR

A VOCAÇÃO ÉTICA E O DOCUMENTÁRIO: UM EXERCÍCIO INSEPARÁVEL

Pelotas/RS

2018

HUMBERTO SCHUMACHER DA GAMA JUNIOR

A VOCAÇÃO ÉTICA E O DOCUMENTÁRIO: UM EXERCÍCIO INSEPARÁVEL

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Dra. Ivonete Pinto

**Pelotas
2018**

Resumo:

Esta pesquisa aborda os impactos éticos na produção do curta-metragem universitário *A Sede do Peixe*, produzido pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas. São relatadas e problematizadas as práticas da equipe durante o processo, relacionando-as aos teóricos da área do documentário (Nichols, 2012; Comolli, 2008). Neste processo busca-se investigar a evolução do conceito do filme, causada por uma postura de alteridade por parte dos cineastas em relação a realidade e na forma com que percebem e constroem uma verdade própria dentro do filme.

Palavras-chave: Curta-metragem universitário, ética no documentário, reflexão sobre a prática.

Abstract:

This research deals with the ethical impacts in the production of the university short film *A Sede do Peixe*, produced by the Cinema e Audiovisual course of the Universidade Federal de Pelotas. The team practices during the process are related and problematized, relating them to documentary theorists (Nichols, 2012; Comolli, 2008). This process seeks to investigate the evolution of the concept of the film, caused by a posture of alterity on the part of filmmakers in relation to reality and in the way in which they perceive and construct a truth within the film.

Key-words: University film, ethics in documentary, reflection on practice.

Sumário

Introdução.....	5
Uma percepção sobre a ética.....	7
Nascido como um filme-denúncia.....	9
A realidade alterando nossa percepção.....	10
As regras do jogo.....	12
Como não julgar o inimigo.....	13
O fórum.....	15
Mineração na cidade-fantasma e a verdade.....	17
Ernani e a ética.....	20
Considerações finais.....	21
Bibliografia.....	24

Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo propor reflexões sobre a construção do filme *A Sede do Peixe*. Será analisada a realização do curta-metragem universitário, através de considerações nossas enquanto realizadores, a partir de teóricos que pensam a representação e a ética no documentário. O texto também abordará o processo de filmagem, sobre como o dispositivo se comporta no que tange os limites éticos do gênero, e suas inflexões para com os atores sociais. Se faz necessário pensar sobre a retórica imaginada para o filme durante a pré-produção, sua intenção política, e como ela evoluiu ao longo do desenvolvimento da produção, pois os parâmetros éticos afetaram os discursos dos realizadores de maneira medular. Casos específicos de representação serão contextualizados e problematizados a fim de investigar como a equipe se comportou perante os dilemas.

Metodologicamente, esta pesquisa insere-se na fenomenologia de Husserl (2006), que pressupõe o olhar do próprio pesquisador interferindo/atuando junto ao objeto de pesquisa. Neste sentido, quando referimos as preocupações éticas da equipe, estamos considerando um grupo de estudantes nas tarefas de direção, roteiro, produção e montagem, que sistematicamente discutiam sobre determinados problemas na representação de uma comunidade, dos atores sociais¹ (os entrevistados) e as consequências destes procedimentos para a vida das pessoas envolvidas no filme.

O documentário *A Sede do Peixe*² acompanha moradores do vilarejo de Minas do Camaquã em 2018, no interior do Rio Grande do Sul. Um bilionário paulista, Francisco Pignatary, conheceu o local rico em minério e construiu lá nos anos de 1960, uma vila operária com as casas dispostas conforme os cargos ocupados em sua empresa de mineração. A população, livre de qualquer taxa de subsistência (aluguel, luz, água, saneamento) abandonou o lugar quando a empresa foi liquidada em 1996, deixando uma aura fantasmagórica na arquitetura local. Depois de estudos ao longo da última década, outra empresa, a Votorantim Metais, deseja retomar o empreendimento retirando daquelas terras metais pesados, como o chumbo, em cavas próximas ao principal rio da região.

¹ Denominação usada especialmente pela Antropologia e adotada por Bill Nichols (2012) para referir-se as pessoas (não-atores) que aparecem nos documentários como elas mesmas.

² A equipe do filme produzirá duas versões do curta-metragem. O objeto de estudo aqui é a primeira versão, intitulada *A sede do peixe*, já finalizada.

O novo projeto causa polêmica entre especialistas, pecuaristas, universitários e ambientalistas. Os moradores anseiam pelo retorno da mineração, moradores esses presentes no documentário através de sua oralidade e performance, *mise-en-scène* e cotidiano. Seus discursos pró-mineração são embasados em lembranças positivas da antiga empresa, e na crença de que nenhum dano ambiental ocorrerá. Nós, contudo, enquanto equipe dotada de pensamento crítico, entendemos o retorno da mineração como mais uma situação de colonialismo e espoliação da América Latina, e questionamos o retorno do empreendimento, que trata da subserviência do continente Sul-americano saqueado livremente desde a metade do último milênio (GALEANO, 2017). Nós também percebemos os riscos ambientais do projeto, mas nosso desafio estava em nos relacionarmos com a comunidade e os moradores que em grande maioria defendem a

Embora nossa posição política, procuramos sempre representá-los, comprometidos com uma construção *real* ou *verdadeira* dessa comunidade no universo filmico (adiante abordaremos essa construção da *verdade e do real*). Ademais, compreendemos que não nos cabe juízo de valor. Nosso objetivo foi de possibilitar que o próprio espectador tire suas conclusões, observando e interpretando livremente os aspectos históricos e o impacto social, cultural e econômico da mineração no local.

O filme foi iniciado dentro do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas. Buscando editais para captação de recursos, uniu-se à *Rastro Selvagem*, produtora audiovisual especializada e engajada em questões ambientais. O projeto foi contemplado duas vezes: por um mecanismo de incentivo à cultura de Canguçu, município vizinho às Minas do Camaquã, e foi vencedor de um edital pelo Canal Futura. Ao assistir o primeiro corte, o Futura – mantido por várias empresas, dentre elas a Votorantim – recomendou fortemente que nenhuma menção direta, por meio de áudio ou vídeo, fosse feita à mineradora. Decidimos por dois produtos audiovisuais: um curta-metragem restrito ao tempo previsto no edital, e sem a presença da Votorantim, e outro curta-metragem, com minutagem maior, construído de forma livre pela equipe..

Para esta análise, o suporte teórico de Jean-Louis Comolli, *Ver e Poder*, e as de Bill Nichols em *Introdução ao documentário* são fundamentais. Comolli e Nichols pensam a realização documental em linhas próximas com as reflexões que serão aqui relatadas: como filmar e lidar com um corpo não-amado, um *inimigo* (COMOLLI, 2008), e como situar-se confortavelmente no âmbito ético com essa representação (NICHOLS, 2012).

Inúmeras vezes durante a produção nos questionamos sobre a representação do vilarejo – chamado inclusive de “cidade-fantasma” por outros cineastas, gerando polêmica entre os moradores – e seus possíveis impactos. Sendo, em nosso caso, o *real* uma construção conjunta baseada na interpretação da equipe sobre o local, analisaremos essa construção a partir das ideias de André Bazin em *O Cinema - Ensaios* (1991), onde define que o real é construído abandonando e salvando alguns aspectos do objeto representado, criando uma ilusão de realidade.

Essa ilusão redireciona a questão novamente para o âmbito ético, não o universo prático das relações com os entrevistados de Nichols, mas o universo conceitual do filme. Seria verdade que Minas do Camaquã é uma cidade-fantasma, como já foi representada em outras obras? Verdade ou mentira, isso também é uma construção conjunta proveniente da percepção de nossa equipe e sublinha narrativa e dramaticamente o filme. Mas essa verdade há de ser perseguida pelos cineastas? Nunca foi de nosso interesse uma busca pela verdade dogmática e absoluta. Sempre almejamos com o curta-metragem compor um panorama mais complexo sobre o lugar, construindo-o de forma orgânica ao longo do processo, como será aqui relatado. Todavia, os argumentos de um lado e de outro sobre a nova exploração das minas, hão de se tornar uma verdade, ou ainda, uma mentira. Ivonete Pinto em *A invenção do real* (2006) faz uma radiografia a respeito da história universal da mentira, relacionando-a com o cinema, e pensa nas possibilidades de relativização do suposto compromisso que o cineasta teria com a verdade, deflagrando a relação entre cinema e invenção.

Mais adiante voltaremos a esta dualidade verdade X mentira. Antes, vamos trabalhar o conceito de ética. Sua definição se baseia em Michel Foucault em *História da Sexualidade II - O uso dos prazeres* (1998).

Uma percepção sobre a ética

É útil tercermos algumas considerações metodológicas; pensar sobre como se entende a ética. Como os realizadores a percebem, e a relação dela com o cinema documentário. Foucault, em *História da Sexualidade - O uso dos Prazeres* (1984), define uma relação entre os conceitos de ética e moral. A moral é amplamente entendida como um conjunto de valores e regras de ação estabelecidas por instituições – família, escola,

igrejas – para os indivíduos. Essas regras, são passadas através das gerações por meio de um ensinamento explícito, e esse conjunto dinâmico encarna um arcabouço de valores, o que Foucault chama de "código moral" (1984).

Contudo, o termo "moral" também pode ser usado no que concerne ao comportamento ativo do indivíduo em relação às situações. Ele possui uma faceta prática: o comportamento de alguém que considera seu próprio código moral, ou "a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem a uma interdição ou a uma prescrição" (FOUCAULT, 1984, p.26). Este sujeito moral de Foucault, pode flexionar, transgredir, divergir de seu próprio código, com as respectivas consequências morais. E além disso, pode conduzir-se de várias formas sob o mesmo aspecto moral. Isso demanda um olhar para si. E assim, naturalmente, o sujeito se conscientiza acerca do próprio código e o relaciona à conduta. Pensa, reflete, pondera. É justamente este pensamento sobre o código moral, a reflexão sobre as práticas de si – aspecto tão caro à esta pesquisa – que pode ser definido como ética (FOUCAULT, 1984, p.30)

E finalmente, história da maneira pela qual os indivíduos são chamados a se constituir como sujeitos de conduta moral: essa história será aquela dos modelos propostos para a instauração e o desenvolvimento das relações para consigo, para a reflexão sobre si, para o conhecimento, o exame, a decifração de si por si mesmo, as transformações que se procura efetuar sobre si. Eis aí o que se poderia chamar uma história da "ética" e da "ascética", entendida como história das formas da subjetivação moral e das práticas de si destinadas a assegurá-la.

Assim, a ética pode ser entendida como um pensamento sobre a moral, que trata das ações práticas que a asseguram, oriunda de um olhar para si próprio.

(NICHOLS, 2012, p.32)

Essas perguntas têm várias respostas, de acordo com a situação, e são de um tipo diferente das propostas pela maioria das ficções. Elas fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção.

O documentarista, e em nosso caso, realizadores de um tipo de audiovisual que busca se relacionar intimamente com pessoas, são convidados todo o tempo à manutenção desse olhar. As preocupações acerca da representação, como veremos a seguir, permearam nosso curta desde a pré-produção. Uma vez que não temos controle sobre o impacto do filme na vida dos que nele estão representados, a reflexão ética torna-se uma prática, um hábito, uma convenção inconsciente inerente ao gênero

Nascido como um filme-denúncia

Em agosto de 2017 fomos provocados – eu, Humberto Schumacher, Eloisa Soares e Ana Ogliari – a realizarmos um filme para conclusão do curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas. Nós três iniciamos a pesquisa juntos, ou seja, passamos pelo mesmo processo de descoberta, estudo, análise, reflexão e concepção do que foi e do que é Minas do Camaquã. Até o fim do projeto foi este grupo que sempre tomou as decisões. Eu e Eloisa dirigindo e produzindo, Ana Ogliari fotografando, montando e produzindo. Mais tarde uniram-se ao projeto Júlia Souza, outra produtora, e Anderson Eberts, fotógrafo.

Eu já havia visitado o local anteriormente, e sempre senti a potência histórica para um documentário no que, à primeira vista, parece um vilarejo fantasma. Quando a Votorantim anunciou seu *Projeto Caçapava do Sul*, com extração de cobre, zinco e chumbo, gerando protestos em vários setores da sociedade na metade Sul do Estado, outra camada era adicionada ao possível documentário: a dimensão ambiental da mineração e o impacto social que o *Projeto* já estava causando.

Desde o início identificamos estes dois panoramas temáticos/narrativos que deveriam ser explorados: o aspecto histórico do local, onde o último ciclo de mineração gerou uma estrutura social, criando definitivamente Minas do Camaquã, e agora a polêmica ambiental, às margens do Rio Camaquã. O vilarejo situa-se a 10 quilômetros do rio, a Votorantim prevê uma lavra de chumbo no meio deste caminho, distante cinco quilômetros da vila e do rio.

Nas primeiras conversas que tive com Eloisa, falamos sobre os aspectos sociais do *Projeto*, como, por exemplo, o agente da Votorantim responsável pela operação ser canadense. Ela exclamou: “ – *É o colonialismo!*”. Naquele dia, Eduardo Galeano entrou

para o filme. Ideologicamente, pois nós três tratamos de ler *As Veias Abertas da América Latina* (2010), e o curta inclusive contém um epígrafe do autor. O aspecto colonial é justamente o que une, na nossa percepção, os dois pólos expostos anteriormente: o histórico social e o atual ambiental. O *Projeto Caçapava do Sul* é mais um espasmo do colonialismo instaurado no Continente, e que faz parte da cultura de Minas do Camaquã, já explorada por belgas, italianos, alemães e ingleses nos últimos 150 anos. Enxergar a questão por este aspecto, amarrava a história local com a situação atual, aumentando ainda mais as potências narrativas e dramáticas do filme.

Ao iniciar a pré-produção, a equipe tratou de participar de fóruns e palestras contra a mineração. Estes eventos eram organizados por militantes e ativistas em cidades vizinhas, como Bagé e Caçapava, e envolviam pessoas de municípios como Canguçu e Pelotas. De imediato, nos identificamos com os argumentos e decidimos pelo tom denunciativo do filme, ou, se isso não fosse possível por condicionantes estéticas, iríamos produzir outros materiais audiovisuais para contribuir pela causa. Contudo, ao final do processo, o filme não teria o tom denunciativo. E nenhum material audiovisual extra foi feito para auxiliar na ação dos ativistas.

Como veremos, isto se deu por uma evolução radical no conceito do filme, causada pela nossa experiência enquanto realizadores durante a produção, que resultou em uma mudança na nossa percepção sobre a realidade. Assim que começamos a visitar Minas do Camaquã, fomos progressivamente abandonando o aspecto pragmático de militância e denúncia, encarnado até então em Galeano. O autor continuou no conceito de curta-metragem, mas não na forma: o colonialismo latino-americano ainda nos parece a melhor maneira de relacionar narrativamente o aspecto histórico do passado, com a polêmica ambiental do presente, mas concluímos que não nos cabe a denúncia, uma vez que decidimos nos relacionar profundamente com os moradores, por questões estéticas e de narrativa. Esta decisão, no entanto, nunca foi tomada, porque nunca conversamos abertamente sobre isso. Nós, enquanto equipe, imersos no processo, só meses depois lembramo-nos de que um dia, em Bagé, cogitamos um filme explicitamente denunciativo.

A realidade alterando nossa percepção

Em 1959, Francisco Pignatary, neto do Conde Matarazzo, construiu uma *company town* no interior do Rio Grande do Sul. A CBC, Companhia Brasileira do Cobre, foi do

capital misto para o privado, do privado para o público, e por fim leiloada e adquirida pelos ex-mineiros nos anos 90.

O primeiro contato com a vila impressiona os visitantes. Mas tão logo um olhar genealógico emerge das excêntricas singularidades – as ruínas de um cinema, um clube de sauna abandonado – que sob a luz da história, revela a tragédia social e econômica causada por algo explicitamente insustentável como a mineração.

O *Projeto Caçapava do Sul* encontra na população remanescente na vila uma sólida base de confiança. Confiança esta que a população não deposita nos forasteiros que por ali se aventuram. Minas do Camaquã é assediada por ambientalistas, especialistas, universitários, jornalistas, mineradoras, cineastas, ufólogos e turistas. Nosso primeiro contato com um ex-mineiro resultou em pessimismo e estranheza: "*Quando isso aqui funcionava, ninguém vinha aqui perguntar nada!*", exclama Gudar, que reside no centro da vila.

Durante a pré-produção, soubemos que um articulador contra a mineração, professor da área de biologia da Universidade Federal de Pelotas, realizava eventos para tentar dissuadir os moradores do empreendimento: " – *Vocês são uns vendidos! A Votorantim comprou vocês! Se venderam por balões e tinta!*", se referindo à reforma financiada pela Votorantim da única escola no local que atende toda a região. O episódio nos foi relatado pela diretora do colégio logo nas primeiras visitas no local.

O vilarejo, meses antes, também sofreu dias tumultuados com a gravação de uma série para o Canal Brasil intitulada "Cidades fantasmas". Uma moradora das Minas, quando soube de nosso propósito documental reagiu imediatamente de forma negativa ao projeto, relatando que foi filmada saindo de seu estabelecimento comercial pela produção da série, que não pediu autorização alguma à ela. Martial Coelho, um dos futuros atores sociais, em nosso primeiro encontro batia no peito e nas pernas, e bradava: " – *Isso aqui é fantasma? Eu sou fantasma? Isso aqui é carne e osso!*". A população, já assediada em demasia, quando iniciamos a pré-produção, não queria saber justamente de pessoas como nós - cineastas e universitários. Esses relatos foram ouvidos pela equipe durante toda a pré-produção. Foi o que justamente transformou o ímpeto denunciativo inicial em uma busca por um registro mais completo de Minas do Camaquã.

O que ocorreu conosco só foi notado meses após a produção começar. Nossa intenção original de retratar esta realidade foi afetada a partir do momento que tivemos

contato com ela. Este fenômeno pode ser comum na prática do cinema documentário e aqui ocorreu desta forma: deixamos os aspectos de militância e postura crítica da população local, para assumirmos uma posição onde não julgaríamos os moradores que anseiam pelo retorno da mineração. Esse fenômeno é descrito em *O Cinema - Ensaios* (BAZIN, 1991, p.244, grifo nosso)

Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Cada uma delas abandona e salva algumas qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam substituir tudo do original. Ao cabo dessa química inevitável e necessária, a realidade inicial foi substituída por uma ilusão de realidade, feita de um complexo de abstração (o preto-e-branco, a superfície plana), de convenções (as leis da montagem, por exemplo), e de *realidade autêntica*.

Portanto, a representação do real é constituída por uma amálgama de variáveis, dentre elas a própria realidade, a *realidade autêntica*. Aqui, nós entendemos a relação cultural e emocional dos moradores com a mineração, mudando de imediato a forma de enxergar a comunidade, logo, mudando o que seria percebido como o *real*.

As regras do jogo

Visitamos constantemente Minas do Camaquã por cerca de quatro meses, somente à procura de personagens – os atores sociais – e na tentativa de criar uma relação com estas pessoas. Buscávamos a memória. Uma memória que transparecesse a relação de afeto com o lugar abandonado. Uma memória que revelasse uma classe, uma personalidade, e uma frustração com o projeto falido de Pignatary. Uma memória que narrasse e soasse da forma mais natural possível. E para isso era necessário uma relação da equipe para com o ator social. E uma vez escolhido, o membro dessa comunidade tão assediada deveria sentir-se à vontade conosco ao se abrir para a câmera.

Todos os moradores que tivemos contato nos indicavam o historiador local, o guia turístico, pessoas com as memórias, de certa forma, já arregimentadas. Mas a complexidade almejada para o filme residia justamente no ato de captar o surgimento desta memória em meio ao cotidiano. O fluxo externo do corpo ao pensar a lembrança.

Captar o depoimento ao mesmo tempo em que se *descobre* (como se estas coisas estivessem realmente cobertas, e o cinema as descobrisse) sentimento, história, adoração, contradição. (COMOLLI, 2008, p.126)

Agente de conhecimento, o cinema pode apenas romper as defesas do inimigo, sem ir até a exposição de suas forças ou fraquezas, desmontar suas engrenagens, fazer aparecer suas contradições. Filmar para melhor conhecer, mas não ainda filmar para melhor combater.

Durante a produção, Martial Coelho proferiu: " – *Como é que o cara não ia ser feliz aqui? Como é que não ia dar o sangue aqui? 'Nós' trabalhava, 'nós' trabalhava feito uns bicho... era uma maravilha!*". Na mesa de montagem, a fala ressurge com outro contexto. Ao olhar o material bruto percebe-se o fluxo: "... *'nós' trabalhava feito uns bicho, era uma maravilha!*." O ator social não percebe a contradição, que expõe a complexidade dessa comunidade, enquanto leva a narrativa adiante.

Esta contradição só funciona pois é o fluxo do pensamento sendo articulado e externalizado, filmado para ser mostrado desta forma, respeitando o tempo e a *mise-én-scène* do ator social. Daí a necessidade de uma relação mais íntima da equipe - cinco pessoas e a câmera - com os moradores. E gravamos desta forma, com base nas sugestões do orientador do projeto, professor dos cursos de Cinema da UFPEL, Dr. Guilherme da Rosa, que logo no início da produção nos indicou a importância da relação da equipe com os atores sociais, uma vez que se almeja mergulhar profundamente na descoberta dessas pessoas frente à câmera, captando o genuíno.

Como não julgar o inimigo

Martial Coelho de Souza tem 73 anos, e é ex-engenheiro das Minas. Filho do ex-vice-presidente da Companhia Brasileira do Cobre, passou a juventude no topo da hierarquia social de Minas do Camaquã, convivendo diariamente com Pignatary. Ao visitá-lo pela primeira vez, descobrimos seu extenso arquivo fotográfico e decidimos pela sua participação no filme. No curta são exibidas 15 fotos, todas pertencentes ao arquivo dele.

Ao final das captações, ao assinar o termo cedendo os direitos de imagem e voz para o Canal Futura, Martial interrompe sem nenhum motivo aparente a leitura do documento, olha para mim e pergunta: " – *Por que que esses petistas, já que gostam tanto de ditadura não vão para a Venezuela?*". Respondi que a questão era complexa. Eloisa Soares, a outra diretora, e Martial, compartilharam comigo um silêncio, no mínimo, constrangedor. Ao longo das filmagens, Martial falou sobre como espancava estudantes durante o golpe de 1964 e sobre Castello Branco salvar o Brasil dos comunistas. Martial defende a mineração como a maioria da população local. Ignora os riscos ambientais que mergulharam as oito cidades vizinhas em uma série de protestos e mobilizações.

Esta reação de instantâneo estranhamento ao outro, é onde se vislumbra o inimigo. Não o inimigo declaradamente fascista estudado por Comolli, mas um inimigo conservador, que na condição de pessoa filmada, no documentário, poderia acabar com o filme a qualquer momento se soubesse com clareza nosso posicionamento. Como o cineasta lida com essa pessoa, com esse corpo não-amado? (COMOLLI, 2008, p.129)

O corpo do inimigo no documentário não é transferido para um outro corpo, aquele de um ator; ele está lá "de verdade", "em carne e osso", presença real diante da câmera, ameaça ou armadilha, mas, ao mesmo tempo, pedaço de humanidade bem humanamente viva, até naquilo que ela teria de odioso ou detestável. Esse corpo não amado é a prova de verdade do documentário, que não sabe, não deve, e nem pode dele se livrar. Mesmo que o inimigo seja exatamente o que ele é, as conversações estão em curso, há pactos em vista, é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como com qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra. Como conduzir essa relação? Aí está o que incita o cineasta e molda o filme.

Desta relação molda-se o filme. Da forma com que nos entendemos com este corpo, que agora não só se opõe aos realizadores de forma ideológica – pró-mineração, conservadora – , mas também política, social e moral. O ator social se tornar um tipo como o inimigo estudado por Comolli, é mais uma variável da realidade autêntica de Bazin, que além de alterar nossa percepção sobre o real, agora molda o filme.

Este inimigo tem corpo e memória e devemos nos entender com o corpo, se quisermos a memória. Buscar somente representar a complexidade deste inimigo abrandaria o conflito ético? A busca pela memória, forçando uma relação com o corpo, não

condiciona simplesmente a exploração deste ator social? Ou se deve, para evitar isto, ter uma relação com a pessoa filmada para além do universo filmico?

Optamos por desconsiderar nosso juízo de valor, uma vez que filmar para denunciar não era mais o almejado, explorar a complexidade da comunidade, sim. Não buscávamos uma vitória ideológica, queríamos uma experiência narrativa e estética que contemplasse as dinâmicas da moralidade.

O fórum

Minas do Camaquã organizou durante a pré-produção do filme um fórum em defesa da mineração com técnicos da Votorantim e moradores do vilarejo. Deveria ser filmado, era o filme acontecendo. Prontamente nos organizamos, mas no caminho percebemos que provavelmente seríamos barrados pela Votorantim, já que a empresa e a população (conforme relatos e observações in loco) são declaradamente hostis aos desconhecidos, ainda mais tratando-se de um tema tão sensível à comunidade.

O evento representava o caráter conflituoso, narrativo e dramático do cerne do filme: a comunidade, mesmo depois de ser explorada por mais de um século, engajava-se em uma luta pelo retorno da mineração. Além disso, já havíamos conhecido grande parte dos moradores, e um dos atores sociais, Martial Coelho de Souza, estaria lá.

Entretanto, ao chegarmos, a comunidade e a organização do evento nos reconheceu e reagiu de forma positiva à nossa presença. Enquanto cumprimentávamos os moradores, abriram-se os portões da dimensão ética: eles celebravam. Permitiram a presença do evento no filme, claramente desconhecendo nossa posição. Não estávamos filmando para denunciar, mas definitivamente não seria para apoiá-los. O evento existiria no filme. Mas de que forma? Somado à narrativa que seria montada, seria representado como, no mínimo, contraditório. Não é possível prever o quanto da cena política “rematerializada” dentro do filme é efetivamente coerente com a intenção da comunidade captada, mas quando chegamos no evento, uma expectativa foi colocada sobre a equipe. Sem demora, se estabelece um conflito entre a expectativa da comunidade – que gostaria que sua luta fosse percebida como boa – e nós, que desejávamos deixar o máximo de facetas possíveis na cena.

Deveríamos informar à comunidade filmada que não há controle possível sobre as interpretações da cena?³



A cena (e o curta-metragem inteiro) não possui *voice over* ou fala de qualquer membro de nossa equipe. A sequência do fórum em defesa da mineração foi colocada no filme entre planos do cotidiano local, sem qualquer explicitação acerca de sua intenção. Todavia, por mais isenta que a postura dos cineastas seja, o ato de filmar gera e encarna política. Interrompemos a pré-produção para filmar o evento. Então, teríamos reduzido o que foi filmado simplesmente à dimensão política, uma vez que não tencionamos o discurso para nenhum lado durante a montagem?

Martial, ao ver o filme pronto, vendo a si próprio, não reagiu negativamente nem positivamente. Talvez viu seu ideário encarnado, a luta de sua comunidade pelo retorno da mineração.

Uma dinâmica de encarnação dos motivos do pensamento se torna possível, reconhecível. Se o Outro se encarna, para mim, isto acontece, antes de tudo, nos filmes. Acrescentar, filmando-o, corpo – gesto, palavra, movimento, sinuosidade – à ideologia do outro é, evidentemente, representar essa ideologia com mais força (COMOLLI, 2008, p. 125)

Martial se viu, e viu sua luta potencializada, reencarnada com mais força, como Comolli acredita. Se o ato de filmar é, por si só, político, ele também possui intenção. Nesse caso, Martial não percebeu nenhuma intenção.

³ Nichols aborda explicitamente a possibilidade de conscientizar os participantes do documentário das possíveis interpretações e consequências da representação (NICHOLS, 2012, p.37) "Um teste decisivo comum a todas essas questões éticas é o princípio do "consentimento informado". Esse princípio, fortemente embasado na antropologia, na sociologia, na experimentação médica e em outros campos, afirma que se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação.

Poderíamos ter gravado este evento, uma vez que somos contra a mineração? É importante aqui definir que a condicionante que possibilitou de o termos captado foi a omissão de nossa posição em relação à mineração, deduzida, provavelmente de forma equivocada, pelos moradores. Novamente cabe situar nossas intenções: não almejamos a denúncia, e sim o panorama mais completo possível. Em uma situação de exibição do curta em um evento contra a mineração (o tipo de evento ideal, coerente com a intenção dos realizadores), o filme se tornaria uma antítese cinematográfica da realidade, com espectadores engajados em uma causa, assistindo a um filme que apresenta pessoas que se reúnem para defender o oposto.

Para além de um exercício sobre a coerência ideológica da exibição do curta-metragem, questiona-se: o filme poderia ser exibido tanto em eventos pró-mineração e contra a mineração? Trata-se de um documento sobre uma parcela da história da mineração em uma região do Rio Grande do Sul, contada e construída conjuntamente por ex-mineiros, favoráveis ao *Projeto Caçapava do Sul*. Contudo, a forma com que a mineração é representada não é positiva. E poderia sê-la. Ao optarmos, conscientemente, por representá-la de forma árdua, dura, pesada, estamos problematizando e questionando esta prática. Construindo uma verdade muito específica.

Chegamos no ponto mais sensível de nossa reflexão acerca da inflexão ideológica: Eloisa e eu concordamos que o filme não poderia ser exibido em um evento pró-mineração. O problema reside no fato do curta possuir um evento como este. Um evento pró-mineração existe dentro do filme, e acreditamos que o curta não possa ser exibido, justamente, neste mesmo tipo de evento. Entretanto, consideremos alguns aspectos do imbróglio. Nós trabalharemos para que o filme seja distribuído e exibido para um *público* pró-mineração. Mas um *evento* deste tipo, encarna um arcabouço de ideias muito específico, no qual exibir o curta-metragem dentro desse contexto, seria o mesmo que apoiá-lo, promovê-lo. As pessoas presentes no evento devem assistir ao filme, mas o ato de exibi-lo ali, nos parece corroborar com este ideário.

Mineração na cidade fantasma e a verdade

No filme, após as contextualizações iniciais, Martial coloca suas fotos sobre a mesa e as comenta. As fotos enchem a tela e é nesse momento em que se ouve: " – *Nós trabalhava feito uns bicho... era uma maravilha!*". Nas fotos – revelando operários

dentro das minas, pilotando máquinas, cavando buracos, na maioria negros ou pardos – os mineiros estão parados olhando diretamente para o fotógrafo. Em uma foto, vê-se somente a mão de um mineiro frente à câmera, ele não queria ser fotografado.

Fiz a captação, edição e mixagem de som de todo o curta. Neste trecho específico, compus uma trilha para violão, em tom menor, inspirada em compositores espanhóis do século XIX, românticos, como Francisco Tárrega. Durante a sequência das fotos, é tocada a composição, juntamente com sons captados dos carrinhos de mineração, abandonados no centro da cidade. Somado a isto, percebe-se o afeto no *voice over* de Martial quanto às lembranças de Minas do Camaquã, a dura jornada de trabalho e a fascinação com Pignatary.

É complicado afirmar, enquanto realizadores, se efetivamente criamos o ambiente estético desejado, mas cogitaremos aqui que o conseguimos. A sequência foi construída para ser pesada, beirando o desconfortável. Cada foto possui seu próprio tempo e na maioria das vezes – com a trilha ao fundo – os mineiros estão olhando diretamente para a câmera, logo, para o espectador.



Frame de filme “*A sede do Peixe*”

Lembremos da outra variável exposta por Bazin na construção do real, que são as convenções, exemplificadas por ele com a montagem. A experiência desta sequência é resultado direto da montagem, da edição de som e da trilha musical e o tema central dela é a mineração. Aqui a representação deste "real" está sendo afetada diretamente pelas

convenções, logo, inferindo na leitura do espectador sobre o tema. Falamos sobre a mineração no curta e essa experiência não é agradável. Isto foi construído de forma consciente pela equipe e talvez seja o último resquício de Galeano na forma do filme. Talvez seja o único momento em que tencionamos o filme especificamente para um ponto, mas até agora não entramos no âmbito da verdade ou da mentira, pois trata-se da nossa percepção sobre o local (PINTO, 2007, p. 127)

Não se trata de negar este direito ao autor. Aliás, reiterando, mais do que um direito, manipular, no sentido de prever uma *mise-en-scène* através da decupagem e propor sentidos através da montagem, é da essência do cinema. De qualquer forma, manipulando ou não com os fatos, com os recursos próprios do cinema, o espectador jamais terá acesso a uma realidade que não seja mediada, interpretada, nua.

Portanto, parece impossível que o espectador possa acessar um real que já não tenha sido interpretado por alguém. Logo, o relato da construção da experiência feito anteriormente, é próprio do fazer cinematográfico.

Contudo, nunca nos perguntamos acerca da representação da cidade. Minas do Camaquã é vista como uma cidade-fantasma pela região sul do Estado e a passos curtos inicia investimentos em turismo e cultura. Várias obras – matérias de jornal, livros, filmes e séries – tratam a vila como uma cidade fantasma. É evidente a potência narrativa, dramática e estética de representá-la desta forma, mesmo com todos os habitantes que trabalham, estudam e residem no vilarejo. Apresentá-la como uma cidade fantasma exige uma decupagem específica, plenamente possível, mas que talvez já não seja mais a verdade daquele lugar (PINTO, 2007, p. 135)

Em diversas oportunidades, câmeras digitais fixas foram deixadas captando imagens 24 horas, ininterruptamente. Estas imagens revelariam a verdade daquele lugar? Não houve manipulação de um diretor, nem cortes de um editor, no entanto, ao escolher fixar a câmera em um ponto específico, já há uma escolha. Ligar uma câmera numa rua X e determinar que o enquadramento deixe de fora prédios de um dos lados desta rua, por exemplo, seria uma forma de edição, que por sua vez, revelaria uma decupagem, uma formulação, um recorte, uma tese, uma construção que não é mais a realidade daquela rua, com prédios à direita e à esquerda. É (seria) ficção.

Não cabe aqui refletir sobre as inflexões do cineasta acerca da representação da verdade, é necessário pensar sobre nosso caso. Enquanto equipe, sempre soubemos que o real é um conceito complexo, e provavelmente inatingível, como definiu Ivonete Pinto. Logo, o plano do Cine Rodeio abandonado – um suntuoso cinema no centro da cidade, construído em madeira, imitando um *saloon* – a epítome da fantasmagoria da vila foi feito com uma pessoa (um professor voltando para casa no fim do dia) passando em frente ao local.

Não buscávamos o real, e também não percebemos Minas do Camaquã como uma cidade fantasma. Ainda assim, o plano pode ser interpretado com uma faceta fantasmagórica da cidade. Todavia, o ponto aqui é: não construímos isso intencionalmente, pelo contrário, captamos um morador que passa todos os dias por ali.



Frame capturado do filme “A Sede do Peixe”

Ernani e a ética

Ernani de Souza é o mineiro mais antigo que ainda reside em Minas do Camaquã. Já participou de outro curta-metragem e foi uma das primeiras pessoas que procuramos. Franzino, de voz fraca, abre o curta-metragem dizendo: “ – *Pra mim, que nunca trabalhei em outra firma, firma igual ainda não ouvi falar que existisse.*” Foi a pessoa que melhor nos relacionamos durante a produção, e já o visitamos depois do fim das filmagens.

Durante as captações, Ernani nos surpreendeu se mostrando preocupado com a situação do chumbo. Fomos surpreendidos pois durante os oito meses visitando Minas do Camaquã, foi a única pessoa que encontramos resistente ao *Projeto Caçapava do Sul*: " – ...*E a roupa que tira o chumbo, não pode vir com ela pra casa. E tem que ver se não vai poluir o rio também, né?*". A conversa iniciou depois que terminamos a diária, sentados em frente à sua casa na vila satélite. Pedimos permissão para retomar a gravação quando ele começou a lembrar dos processos técnicos da mineração. Não saberia dizer se Ernani é favorável ou não ao retorno da mineração, mas gravamos sua preocupação em um dos pontos altos da produção. Sabíamos que estávamos captando algo improvável, de grande validade e potente no aspecto narrativo e dramático. Contudo, durante a montagem, entramos em conflito perante a inclusão do depoimento.

Sempre me pareceu óbvia a presença da fala de Ernani no filme, uma vez que não revela seu posicionamento e situa o perigo que o Rio Camaquã corre. A fala contextualiza a situação ambiental de uma ótica até então não cogitada: provém de um mineiro. Eu, Eloisa e Ana Ogliari, que montou o curta-metragem, nos reunimos e começamos a pensar sobre a narrativa que seria montada, quando chegamos à controvérsia. Eloisa expôs a preocupação com as possíveis interpretações que o depoimento poderia ter e como a população do local enxergaria o morador dali em diante. Eu e Ana Ogliari contra-argumentamos ressaltando a validade do depoimento e que ia de acordo com a gênese do projeto. Eloisa lembrou sobre a hostilidade dos moradores e nós afirmamos que não fica claro o real posicionamento de Ernani. Estava instaurado o impasse. Eloisa disse que votaria não (caso o impasse continuasse) deixando claro seu posicionamento e encerrando a discussão.

O depoimento não entrou no filme. E a discussão tratou justamente do único momento de tensão entre a equipe em alguma tomada de decisão. Sem dúvida - experienciando em nossa prática as reflexões de Bill Nichols - é impossível prever o impacto da representação na vida do representado.

Considerações Finais

A transformação que ocorreu no filme, proveniente do contato direto da equipe com a realidade, aconteceu antes com o nosso entendimento sobre o local.. A isso, credita-se a *realidade autêntica* de Bazin. Convém agora tratar de outro aspecto medular

na metamorfose do filme, que resultou também na desistência do depoimento de Ernani: as discussões sobre como representar a comunidade, já tão representada, e já tão impaciente com representações. No início do projeto observamos que a cidade era assediada e interpretada livremente de diversas formas.

E Minas do Camaquã tem consciência disso. Como o caso de Mirinho, um dos mais antigos moradores do centro da cidade, que coleciona arquivos sobre a vila. Conforme relatado por diversos moradores, representantes da UNISINOS estiveram no vilarejo no início dos anos 2000, buscando material para um livro sobre a geologia local e tomaram emprestado com Mirinho arquivos de vídeo das Minas do Camaquã dos anos setenta. Os arquivos nunca retornaram às minas e Mirinho não forneceu mais informações a turistas. Foi um dos nomes mais recorrentes durante a pré-produção, e ele próprio orienta os moradores a não indicá-lo para visitantes: " – *Vocês tinham que falar com o Mirinho, pena que ele não vai receber vocês.*" era o que ouvíamos.

Relatos como este, colocavam em xeque nossa proposta de representação todo o tempo. E aqui trata-se de um aspecto pessoal da equipe, incentivado também pelo orientador Dr. Guilherme da Rosa, de buscar um olhar genealógico para perceber o que foi e o que é Minas do Camaquã, para reconstruí-la dentro do filme a partir disto. Revela-se daí uma preocupação ética e um tipo de consideração para com estas pessoas. Percebemos, de certa forma, a comunidade cerceada de sua liberdade plena, apática nas suas escolhas - mesmo que isto represente e resulte em um dano ambiental irreparável. Me parece que não cabe ao cinema, ou pelo menos, à nossa equipe, julgá-los, ou privá-los desta liberdade. Este ponto, definido por Immanuel Kant, é justamente o que nos situa de maneira mais segura no panorama contraditório que nos foi contemplado de sermos contra a mineração e desejar representar esta comunidade (PUENTE, 2008, p.21)

O princípio universal do direito reza: é justa toda ação que permite ou cuja máxima permite à liberdade do arbítrio de cada um coexistir com a liberdade de todos os outros consoante uma lei universal.

A liberdade do arbítrio é exatamente o que poderia estar em risco no caso de Ernani se o depoimento entrasse no filme. Até onde o cineasta pode ir, uma vez comprometido com seu ideário? Em nosso caso, paramos quando cogitamos a possibilidade de prejudicar alguém, de alguma forma. Preferimos manter plenamente a liberdade do ator social, impondo um limite à nossa busca por uma representação do vilarejo coerente com nossa

percepção. A liberdade dele deve se impor sobre todos os processos práticos de sua própria representação.

O contato com a realidade e o hábito de questionar-se, transformaram o filme de denúncia, "galeanístico", na busca por algo um pouco mais complexo. Essa complexidade tão almejada talvez possa ser traduzida como a tentativa de se aproximar, justamente, o máximo possível da realidade, tendo consciência de que nunca a conseguiremos. Mas a percebemos como complexa, mutável, recheada de variáveis que se relacionam de forma dinâmica através do tempo e da história em uma relação de causa e consequência. Isto é o que condiciona nossa opção por não julgar os moradores e nossa prática de questionar tudo o que captamos. Logo, o que nos restou enquanto documentaristas foi a busca pelo justo.

Bibliografia

BAZIN, André. **O Cinema - Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder - A inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II - O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para um fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura**. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2012.

PINTO, Ivonete. **Close-up - A invenção do real em Abbas Kiarostami**. 2007. 213f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

PUENTE, Fernando Rey (Org.). **Os filósofos e a mentira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.