



Experiências e formas de filmes que, em delicadas representações da relação do ser humano com o meio ambiente, diluem fronteiras de gêneros cinematográficos. ¹

Ruy César Campos Figueiredo (Universidade de Fortaleza)²

RESUMO

A intenção do presente artigo é investigar uma tendência de filmes realizados a partir dos anos 2000, cujos realizadores se mostram despreocupados com certos antagonismos comuns aos gêneros documental e ficcional, e cuja despreocupação se reflete no processo e resultado final de seus trabalhos. Esses filmes possuem em comum o fato de trazerem representações da relação entre seres humanos e meio ambiente em localidades não urbanas, e de fazerem isso apostando numa sensorialidade e numa sensibilidade só possíveis como fruto de uma vivência entre personagens, realizadores e a natureza que os envolve.

Palavras-chave: cinema, documentário, ficção, meio ambiente.

1. Introdução.

No primeiro semestre de 2011, o Berkeley Art Museum e Pacific Film Archive, institucionalmente ligados às artes visuais na Universidade da Califórnia, organizaram uma série intitulada "First Person Rural: The New Nonfiction" ³, destacando filmes que em comum possuem a representação de pessoas em ambientes rurais e a diluição de fronteiras entre documentário e ficção.

A presente pesquisa se propõe a analisar a forma fílmica e a experiência de realização de três peças audiovisuais, mas sem a intenção de seguir o título da mostra do UC Berkeley Art Museum, ou seja, sem orientar o trabalho num caminho que busca definir um novo ramo de alguma coisa ou de se estender em discussões relacionadas à demarcação de um gênero. O interesse da pesquisa é destacar fatos da experiência de realização e da forma desses filmes; como e se essa experiência é influenciada pelo

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Aluno de graduação em Audiovisual e Novas Mídias, UNIFOR, email czr.campos@gmail.com

³ SANDERS, Jason. First Person Rural: The New Nonfiction.



meio ambiente em que foram produzidas e como o meio ambiente aparece na forma dessas peças audiovisuais.

Ao analisar cada obra se buscará destacar as concepções dos realizadores, os modos e as perspectivas de produção, a relação que desenvolveram com os sujeitos de seus filmes, além de ponderar como as sutilezas das relações entre ser humano e meio ambiente foram percebidas, gravadas e cinematizadas.

2. Entre ficções e documentários: sobre experiências entre fronteiras.

Um homem é escolhido para representar a si mesmo, fazendo o que em sua tradição cultural se faz e/ou se fazia, nos lugares que sempre se fez, mas com alguns aspectos forjados para um dado evento específico. Esse evento é a realização de um filme que ganhou o título de documento, o primeiro filme de seu gênero, o documentário. Allakariallak era um esquimó, caçava na região do Ártico Canadense, e um dia do ano de 1920 esteve diante da câmera do cineasta Robert Flaherty, caçando focas mais ou menos como se caçava naquela região, ao lado de duas mulheres que não eram verdadeiramente as suas esposas, mas que, no filme-documento, saíram como se fossem.⁴

Nanook do Norte é considerado o precursor de um gênero cinematográfico, o *documentário*. Sua forma foi suficientemente particular ao ponto de criar uma nova fronteira nesse então novo território chamado cinema. Desde seu nascimento essa fronteira varia, todavia, em graus de nitidez. Conforme João Moreira SALLES,

“De modo geral, desde Flaherty podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. (...) A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário.”

Não muitos anos depois de *Nanook*, o gênero documentário passou a ser pensado e produzido como sendo o gênero cinematográfico que porta imagens com status de realidade, fazendo de Robert Flaherty um exemplo a não ser seguido. John Grierson é o cineasta que com mais repercussão pensou e difundiu essa noção, que segundo Noel Burch em *Práxis de Cinema*, trazia uma

“ética [que] implicava no próprio seio do filme de não ficção que defendia uma distinção entre mensagem e poesia”⁵

⁴ Bull e Allia, Pg. 35.

⁵ Burch, Pg 186.



A modernidade no cinema (período após a Segunda Guerra Mundial) traz mutações em sua linguagem, e Burch aponta o surgimento do que chama de não-ficção, filmes que não buscam uma “*objetividade absoluta em relação ao mundo que filmam*”⁶, mas cuja forma traz uma meditação sobre a realidade, com argumentos que não são passivos, mas ativos.

Essa meditação da realidade traz diversas experiências de coexistência e interação entre forma documental e forma ficcional, entre imagens que registram fatos do mundo subjetivamente real e imagens que são forjadas para o cinema. Jean Rouch é um cineasta e cientista social que contribuiu bastante para esse processo, fazendo surgir uma forma de cinema que foi chamada de *etnoficção*; aberto para a resposta de seus sujeitos, ao engajamento desses no processo de realização e com a presença de uma câmera que provoca e não que grava passivamente, realizando um

*“work [that] greatly contributed to the revitalisation of cinema that, kindled by neorealism’s location shooting and “ready-made” actors, was happening in the late-1950s. He developed—and legitimized—an artisanal, improvisational filmmaking model that employed non-professional actors, portable cameras and synchronous sound, and which had a powerful impact within French filmmaking, especially on certain nouvelle vague auteur for whom Rouch became first an inspiration and later a marginal colleague.”*⁷

De Jean Rouch, Nouvelle Vague e Neo-realismo italiano aos filmes que esse artigo se trata, o que vemos são diferentes nuances ou graus dessa experiência que hoje já é bastante comum. Cineastas contemporâneos como Pedro Costa e Abbas Kiarostami são conhecidos por justaporem e hibridizarem ficção e documentário, um tanto despreocupados com essas caracterizações.

“Ao realizar filmes para além das categorias ficcional e documental, o cineasta [Kiarostami] parece professar a crença de que o cinema como um todo ainda pode se relacionar com a experiência de vida das pessoas. Trabalhando no terreno do cotidiano, da vida do dia-a-dia, o cineasta aumenta o potencial de seus filmes produzirem linhas de força que apontam para a realidade vivida pelas pessoas comuns”.⁸

Os capítulos seguintes se dedicarão a estudar filmes que perpassam essa questão, sem, contudo, fazer com que essa dicotomia seja a questão central de seus trabalhos. São filmes que de alguma forma trazem essa mesma idéia de Pedro Costa de estar filmando a vida, poetizando-a.

3. La Libertad, de Lisandro Alonso. (Argentina, 2001)

⁶ Burch, Pg 188

⁷ LOSADA, Matt. Jean

⁸ Paiva, Silva.



Lisandro Alonso é um realizador de cinema que em 2001 lançou seu primeiro longa-metragem, em suas próprias palavras “*uma obra arriscada, radical e extremista*” porque “*se propõe ao espectador o desafio de armar seu próprio filme na cabeça*”.⁹ Daí pode resultar uma das interpretações para seu nome: *La Libertad*.

No ano de 2000, na região dos pampas argentinos, Misael Saavedra, lenhador e protagonista da película, esteve durante 12 dias diante da câmera de Lisandro Alonso. Os dois trabalhavam juntos no sítio do pai do cineasta, e conviveram durante oito meses antes de Lisandro se sentir a vontade para perguntar a Misael se não concordaria em participar de um filme.¹⁰ Esse concordou e as gravações ocorreram ali mesmo onde conviviam, em 35mm, com o apoio financeiro da família do cineasta.

Misael trabalha diante da câmera de *La Libertad* fazendo mais ou menos o que sempre fez para sobreviver: selecionando, cortando, preparando e vendendo árvores. Foi a partir de ações comuns ao cotidiano de Misael que o diretor articulou encenações e com um roteiro de cinco páginas criou sua obra de estréia, com mais de uma hora de duração. O filme foi o único latino-americano selecionado para Cannes em 2001.

La Libertad tem como premissa o registro de vivências reais e encenadas ao mesmo tempo, apresentando, conforme Lhahi,

“*un ‘sujeto documentalizable’ que (Lisandro) indaga com una ‘mirada no documental’. [...] La forma elíptica y distanciada con que Alonso sigue, literalmente, a su personaje en ningún momento guarda la intención de generar una información concreta sobre sus actividades, por lo menos no en la forma en que lo haría un documental.*”

Sendo assim, parte da atenção que atraiu na época de seu lançamento estava no fato de que Lisandro não fixou a forma de *La Libertad* em um ponto da fronteira entre documentário e ficção, talvez fazendo um trabalho sobre a própria força da *transitoriedade* e da *indefinição* quanto ao conceito *liberdade* (*La Libertad*).

Os acontecimentos do filme podem ser resumidos em poucas linhas. O filme inicia com Misael jantando. Depois, já de dia, o vemos trabalhando a madeira de muitas formas. Ele pausa o trabalho para almoçar enquanto escuta um rádio tocar *cumbia*. Misael descansa a *siesta*, e a câmera transita pelo ambiente ao seu redor, pelas árvores. Ele dialoga com o dono de uma caminhonete que tomará emprestada para ir levar a madeira que trabalhou. Ele vende a madeira, vai à vila, abastece a camionete, compra cigarros, faz uma ligação, e depois retorna para o seu ambiente de trabalho, onde

⁹ Mi película es radical y extremista, Los Andes.

¹⁰ (Perez, p. 3).



prepara sua janta e depois a come, no mesmo plano do começo do filme, mas dessa vez encarando o espectador. Fim.

Há uma opção por *planos seqüência* (em sua maioria médios e gerais) porque, segundo Alonso, assim se “*deixa que o personagem tenha o poder de narrar uma história por si mesmo, sem a intervenção óbvia e explícita do diretor.*”¹¹ Além disso, os planos seqüência e o ritmo criado por eles determinam uma temporalidade que é crucial no filme. Há um contraste bastante significativo entre o tempo em que vemos Misael trabalhar a madeira e o tempo em que o dinheiro, resultado desse trabalho, é gasto. Esse tempo enriquece de sentidos o filme.

Não há, em *La Libertad*, uma prolixa cadeia de causas e efeitos na narrativa, nem uma super produção estética, nem um discurso pedagógico sobre o sujeito e o seu espaço, nem tampouco “*políticas propias de algun realismo (...), sino que cierta preocupación constante por sus materiales, inclusive por su próprio medio mas que por el language (...)*”.¹²

O que há em *La Libertad* é “*um drama extraído de uma vigilância permanente do mundo natural e de uma figura corporalmente encravada dentro dele*” (Kuehner, Jay), a “*aventura de se instalar em um tempo e espaço distinto, renovado*” (Russo). O imaginário do realizador se articula com a dinâmica existente em um ambiente rural, e cria uma experiência de imersão no percurso do corpo de seus personagens, que tampouco é a imersão no registro de algo que se pretenda puramente real, mas o forjar de um “*um mundo entremeio*” cinematográfico, e aí é interessante invocar a relação dialética entre *lugar* e *espaço* que está presente no cinema, em reflexões de Michael Snow ligadas ao cinema experimental, citadas por Russo como presentes no cinema de Lisandro Alonso:

“el cine es un artefacto cuyo trabajo consiste en transformar el espacio en lugar. Mientras que el espacio es un territorio objetivo, mensurable, apto para cuantificaciones de todo tipo, el lugar es una extensión vital cartografiada por un sujeto, atravesada por distintas formas de afección. Mientras una casa es una estructura organizada tridimensionalmente en el espacio que puede ser planificada, construida o eventualmente derrumbada, será un hogar cuando alguien la designe como tal porque en ella identifica un lugar de refugio y pertenencia, esto es, será un lugar al convertirse en eso para alguien [...]. El cine de Alonso, que clara y explícitamente rechaza cualquier incorporación en la categoría del cine experimental, no es ajeno, sin embargo, a este trabajo a partir del registro de un espacio y sus posibilidades de transmutarse en lugar (para sus personajes y para el espectador), algo que resulta detectable en sus films de un modo particularmente expuesto.”

¹¹ “Mi película es radical y extremista”, Los Andes.

¹² *Lhahi, Perez*. Hachero nomás: Lisandro Alonso y el problema del documental)



Considerando isso, é importante destacar como o *trabalho* é o motriz da construção das afeições que dão mais densidade ao drama de *La Libertad*. A maior parte dos minutos que os espectadores habitam nesse *lugar* é presenciando uma grande labuta de Misael para conseguir alguns poucos trocados que o possibilite comprar produtos e pagar por serviços privatizados (telefone, gasolina). Esse aspecto do filme foi analisado em artigo de Andermann¹³, onde é discutida a representação da economia argentina no filme. Em tal artigo, Misael é colocado como expositor máximo das lógicas exploradoras de um mercado que já não tem mais uma economia local ou um Estado como mediador, um mercado que não valoriza “*o trabalho (é dizer, o saber encarnado, a habilidade)*”.

O expositor máximo mesmo dessa condição criada pelo mercado explorador no filme é, possivelmente, o *meio ambiente*, também existente nesse *lugar* como protagonista, destacado no trabalho de som e em alguns planos em que o cineasta transita pelas árvores sem a presença de Misael. Testemunhamos também a posição de seu corpo na lógica do mercado. Sua condição de mera matéria-prima barata. Em um *lugar* onde o trabalho e a lógica de mercado esmagam com sua presença, não há tanto espaço para a interação entre o humano e a natureza para além da interação de sobrevivência e exploração.

4. ALAMAR, de Pedro Gonzalez Rubio (México, 2009)

Quando Pedro Gonzalez Rubio se encontrou com Jorge Machado pela primeira vez, procurava locações para realizar um filme que mostrasse um “*man going to his place of origin and through very basic activities he would go back to his ancestral nature, and then he would die*”¹⁴

Pedro era formado em cinema em Londres e trabalhava há sete anos na região dos caribes mexicanos, próximo a *Banco Chinchorro*, onde Jorge também trabalhava como guia de passeios ecológicos. O cineasta instintivamente viu no guia uma pessoa para cinematizar sua idéia e passou a conviver e a conhecer mais a vida desse homem. Assim descobriu que Jorge havia feito um filho, então com cinco anos de idade, com uma italiana, e foi aí que começou

“to think that this story of a man who will die here in Banco Chinchorro, well, he is this five year old man. (...) but [this history] it is a

¹³ Andermann, Jens. 2007. “La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso,” *Estudios* 15, 30: 279-304

¹⁴ CONCANNON, PHILIP. An interview with Pedro Gonzales Rubio.



journey of initiation towards life. So that's the only thing that changed, really: instead of talking about death, we are talking about life, a beginning".¹⁵

O cineasta convidou o pai do garoto, conversou com a mãe, e envolveu todos na sua idéia.

Alamar, lançado em 2009, passa-se na exuberante *Banco Chinchorro*, onde, no filme, *Jorge*, um pescador que trabalha com seu pai *Matraca*, recebe durante um tempo a visita de seu filho *Natan*, garoto de cinco anos que mora na Itália com sua mãe *Roberta*. Jorge e Roberta viveram uma relação amorosa, ambos se gostam, mas um não consegue viver no ambiente do outro: Roberta é da cidade, Jorge é da floresta. O filme mostra a ida de Natan ao ambiente que vive seu pai, onde juntos eles navegam, nadam, pescam, comem, brincam, limpam um barco, alimentam crocodilos e garças, especialmente à *Blanquita* (uma garça que Natan se apega emocionalmente). Essas ações catalisam uma relação entre pai e filho cuja beleza se expande através da natureza que os envolve. Fatos das vidas reais de Pedro e Natan se misturam com o imaginário do diretor, construindo personagens e eventos *meio reais e meio fictícios*, criando assim uma experiência cinematográfica bastante interessante em sua simplicidade riquíssima em sensibilidade.

As imagens foram feitas com uma câmera HDV, uma equipe de duas pessoas (o próprio Pedro e Manuel Carranza, quem gravou o som) e apenas 11 indivíduos listados em todo o seu processo de realização pelo IMDB. Antes de iniciá-las, a dupla viveu seis semanas na locação para alimentar intimidade com o local e as pessoas:

"I was a sleeping in my own hammock and the sound operator was also there, it was just a crew of two. So rather than arriving to this place and manipulating things for the film, it was the other way around, so it was about how these things would affect the film and the story. The pace of the film is the same as the pace of the lifestyle there."¹⁶

Alamar não tem, assim, forma fixa no gênero de documentário ou ficção. Seu realizador mesmo diz que *"não se sente confortável com a categorização dessa dualidade"*¹⁷. Essa despreocupação reflete no processo de filmagem, onde o foco maior era na realização de atividades planejadas pelo cineasta que pudessem ajudar 1. Na evolução do relacionamento entre Jorge e Natan, fortalecendo laços reais entre um pai e seu filho, 2. na relação desses com *Matraca*, quem não é nem avô nem pai de verdade de Natan e Jorge e 3. na documentação de atividades de trabalho tanto ficcionais quanto de

¹⁵ KUEHNER, JAY. At his own pace: a short talk with Pedro Gonzales Rubio.

¹⁶ CONCANNON, PHILIP. An interview with pedro Gonzales rubio.

¹⁷ KUEHNER, JAY



subsistência das cinco pessoas da “equipe de filmagem” (a pesca, especialmente). Sem ensaios, mas com preparação: a câmera muitas vezes está um passo a frente dos personagens, já preparada para a sua planejada presença.

Vemos nesse método um engajamento dos corpos de todos os envolvidos na realização de atividades que tem funções de subsistência e funções cinematográficas, e de como esse engajamento intencionalmente influencia na estética do filme.

Blanquita é um elemento dessa história que explicita bem a singularidade dessa perspectiva. A figura da garça em seu ciclo migratório é metáfora orgânica da forma a qual a história se desenvolve e envolve seus corpos. Observando a trajetória desse personagem no filme vemos as peculiaridades de sua forma.

Aos 38 minutos da película, somos postos diante de um *grande plano geral* composto pelo mar, árvores e galhos secos ao fundo, e uma garça simetricamente centralizada na composição. Aí Blanquita entra para a história. O plano seguinte é de Natan abrindo a porta da palafita em que está vivendo e colocando uma pedra para segurar a porta do vento. Em seguida vemos em primeiro plano uma garça milimetricamente centralizada, na varanda da palafita. Natan se aproxima dela, mas não a espanta. A garça entra na casa e passa por Jorge, que estava trabalhando, mas que começa a observar com atenção o desenrolar da presença da ave. O próximo plano é um *close* da criança abraçada com seu pai, quem conta a ela que a garça se chama de “*Carrapatera*”, que ela vem de muito longe. Por fim, os dois começam a procurar baratinhas na casa para alimentar o animal.

Essa é a primeira presença de Blanquita no filme. É uma presença curiosa e aparentemente despreziosa, pois surge depois de mais de meia hora de duração. Ao mesmo tempo em que é inesperado, o evento é cinematograficamente representado com características de ficção: Blanquita está centralizada milimetricamente em seus primeiros planos no filme, no primeiro mostrando sua presença no exuberante lugar e no segundo na varanda da casa. Além disso, acompanhamos Natan abrir a porta para encontrá-la, plano gravado separado do momento em que o pássaro realmente estava. Segundo Gonzales Rubio, o pássaro apareceu pela primeira vez quando eles já estavam na segunda viagem de filmagem para o local. O pássaro apareceu um dia, entrou na casa, Natan ficou curioso e a experiência foi filmada. “*Então o inesperado aconteceu: o mesmo pássaro voltou no outro dia.*”¹⁸

¹⁸ NAYMAN, ADAM. Surfing in the waves of reality.



A segunda presença de Blanquita no filme é bastante interessante porque vemos a intimidade que Jorge tem com ela, a delicadeza da sua relação com o animal, e vemos a transmissão dessa intimidade e dessa delicadeza de uma geração para outra. Aos 51 minutos, em um plano longo, Blanquita entra novamente na casa de Jorge e Natan. Os dois ficam próximos a ela e Natan tenta trazer a garça para si com certo alvoroço. É quando Jorge dá lição a Natan de como o fazer, e é enfático

“Com calma, filho, com calma. Se você fizer assim ela se espanta. Você tem que ser delicado, é uma ave. É uma ave que é selvagem, ela vive o tempo todo entre aves, nós somos muito grandes para ela.”

A terceira presença de Blanquita no filme é marcada pela sua ausência. Blanquita, depois de aparecer várias vezes na palafita e conviver com Natan e Jorge, desaparece. Natan grita seu nome e sai com seu pai percorrendo toda a comunidade a gritar por ela. A relação que teve início aos 40 minutos de filme atinge uma dramaticidade inesperada e bastante intensa pouco mais de 10 minutos depois. Natan sobe em uma torre, e escutamos, vendo em um *contra-plongé* dessa torre, ele dar um longo grito que atravessa o plano da torre e vai para um *plano panorâmico* de um pedaço de terra e o oceano, o horizonte, o além-mar. Temos aí misturados planos feitos para fortalecer a ficção e planos que registram uma busca real de Natan. Essa busca catalisa um choro verdadeiro na criança, pois, segundo o diretor do filme

“He thinks the bird is a pet, but has to realize that she is wild. Wildlife does not belong to us, it goes where it will, at its own pace, in its own time. When she slips away, Natan discovers that he must let go. And also let go of his father....”

Jorge, nesse momento, fala para seu filho que os dois estarão juntos apesar da distância. Depois dessa cena, não tarda muito ao filme acabar, com o fim da jornada e Natan retornado a Itália.

O que é interessante destacar, então, é esse jogo entre as relações reais dos personagens com o meio ambiente e uns com os outros, e a habilidade sensorial do diretor de ir construindo sua narrativa a partir do inusitado, da colagem de situações e momentos “documentais” com situações “ficcionalis”. Assim como em *La Libertad*, há a construção de sujeitos documentalizáveis que são indagados como um olhar não documental, como Blanquita. Segundo o diretor,

“when she came the second day I realised she was an important character or factor for the film. I knew she wouldn't come back every day, so when she flies away it's like Natan flying away, and it's a perfect metaphor for Natan's own destiny.”



A opção pelos planos gerais nos leva a esse lugar, a Banco Chichorro; os planos fechados nos personagens nos aproximam deles, e o fato desses planos serem longos aprofundam nossa presença no tempo desse *lugar*, dessa relação.

Assim como em *La Libertad*, o trabalho também assume um papel central no desenvolvimento da narrativa, já que é no seu realizar que a relação entre os personagens se aprofunda. De qualquer forma, em *Alamar* não é possível dizer que o tema do filme seja o trabalho. Há uma forte representação de uma relação entre pai e filho, e a dimensão da relação entre humano e meio ambiente transcende também a da relação de subsistência para uma relação mais subjetiva, onde a natureza não existe para a exploração apenas (e ela existe assim através da pesca para o comércio da região), mas sobretudo para simplesmente existir. Nesse existir, ela é rica de significados para os humanos que nela vivem. Natan encontra na relação que desenvolve com Blanquita significados de sua própria vida.

Após terminar o filme, há uma breve mensagem textual de preservação de *Banco Chichorro*, lugar transformado em patrimônio da UNESCO. *Alamar* traz, finalmente, perspicazes idealizações de relacionamento, idealizações que não são só mentiras para mídia, muito pelo contrário, parte de sua realidade está registrada. A posição do meio ambiente no filme é de um *lugar* que é preservado em parte através do que Jorge ensina a Natan: a natureza tem seu próprio ritmo, e nós nos aproximamos dela com cuidado, calma e delicadeza.

5. El Vuelco del Cangrejo, de Oscar Ruiz Navia. (Colômbia, 2009)

No ano de 2002, Oscar Ruiz Navia foi à pequena comunidade litorânea afro-colombiana de La Barra, como um turista. Depois de então, voltou recorrentemente ao lugar, hospedando-se na casa de um homem conhecido como Cérebro. No ano de 2005, quando estava prestes a concluir seus estudos em Comunicação Visual, chegou em La Barra para passar as férias e constatou que o local estava sofrendo transformações trazidas pela chegada da energia elétrica. Oscar visualizou esse sofrimento quando certo dia um homem branco de outra localidade permaneceu o dia inteiro com o som tocando música alta e vendendo cerveja, irritando a Cérebro. Assim contou o diretor colombiano em entrevista para *Camille Pollas do website Critikat*,

“En vivant ça je me suis dit que ce serait intéressant de faire un film là-dessus, sur un homme qui voyage dans ce village et qui découvre cette situation (...) Les problèmes sociaux du village m'intéressaient aussi beaucoup. Je voulais faire un film sur ça, un film qui propose un point de vue sur cette



question. Pas nécessairement se faire la voix de ces personnes, ou dire « le monde est ainsi », mais montrer un point de vue, et que le film soit très sensoriel.”

Oscar perguntou a Cérebro o que ele achava de se fazer um filme ali, esse levou a idéia ao Conselho Comunitário de La Barra, e daí em diante em diante se iniciou um processo que durou anos, envolvendo a realização de oficinas de audiovisual, captação de recursos, preparação de equipe e, finalmente, filmagem de um longa-metragem na comunidade, com escassos recursos e uma equipe mínima, expondo problemas e situações vivenciadas pela comunidade e pelo jovem cineasta nas suas estadias pelo lugar. O filme foi o indicado pela Colômbia para concorrer ao *Oscar* em 2010.

O filme traz como protagonista o jovem Daniel (Rodrigo Velez) que chega a La Barra um tanto desorientado e com pressa de partir. O jovem acaba permanecendo mais do que quer, pois precisa de uma lancha para sair do lugar e os pescadores estão pescando em alto mar em conseqüência da falta de peixes que a comunidade passou a enfrentar nos últimos tempos. Hospedado, a pagar com trabalho, na casa de Cérebro, que interpreta a si mesmo, o rapaz permanece por um tempo e se envolve com o cotidiano e os problemas do local. Há um processo de resignificação de fatos da vida da comunidade e de vivências do diretor e sua equipe no local, construindo personagens e eventos meio reais e meio fictícios, interagindo três atores com a atuação de vários personagens da comunidade ou de redondezas.

A ficção tem uma forma que traz bastante do documental. Questionado em entrevista do porque de não ter optado por um documentário puro, Oscar Ruiz Navia diz que “le documentaire ne rend pas forcément très bien le réel. Je pense que la fiction peut parfois le rendre mieux et de manière plus intéressante”.

Tampouco julga o diretor que adote políticas próprias de algum realismo,

“Il y a le réel et le réalisme, moi le réel m'intéresse mais pas pour faire du réalisme, plus pour le poétiser. Pas une poésie chargée d'informations, plutôt une poésie très élémentaire.”

Esse pensamento influenciou no método de realização ao flexibilizar o que, por razões técnicas, estava bastante planejado.

“Je disais souvent que cela n'était pas comme filmer une pièce de théâtre, mais comme un moment de vérité à enregistrer. Malgré tout ce qu'on avait fait avec les acteurs on n'avait jamais répété les scènes. On avait le lieu et la caméra, ce qu'il restait à construire, c'était ce moment avec eux.”



Vejam como isso se traduz em uma cena do filme. Pouco depois de uma hora de filme, tem início uma seqüência em que Daniel e Cérebro vão juntos em busca de troncos de madeira, adentrando com uma canoa pelo interior da floresta que rodeia a praia. O primeiro plano dessa seqüência traz um plano geral de Cérebro no centro da tela tirando água de dentro da canoa e Daniel o observando na lateral direita da tela. Esse plano dura cerca de 40 segundos. Em seguida temos um plano de dentro da canoa, da altura de seu piso, que mostra as pernas de Cérebro e Daniel entrando na canoa. Escutamos, em meio ao som da floresta, Cérebro ensinar a Daniel como se manter na canoa sem virar. Vemos um plano geral de um rio e a mata ao fundo, a canoa entra do lado esquerdo do quadro e a vemos cruzar a tela. Com a canoa em movimento, tem início um *contracampo* de Daniel e Cérebro com planos intercalados de imagens da floresta e do rio que estão cruzando, rodeados de mata por todos os lados. Escutamos Cérebro contar a história da comunidade:

“Acabaram -se os peixes de La Barra. Foi castigo da natureza. Gente de fora fez pesca indiscriminada, e o pessoal daqui pesca o ano todo e mata machos, fêmeas, os pequenos... Se você tira e não repõe, não volta a produzir. Quando eu era pequeno, tinha muitos peixes: corvinas, pargo, bagre, peixe-espada, camarão, marisco, tudo isso. Nasci em uma quebrada chamada Barradentro e fui criado lá e em San Juan. Mas, quando o mar levou a praia de San Juan, as pessoas começaram a vir para cá. (...) Era só mato, por isso esta terra é dos negros.”

Vemos os dois descerem da canoa, Cérebro cortar um coco, os dois colocarem alguns troncos na canoa, e em seguida pararem a canoa para continuar a conversa enquanto fumam um cigarro de maconha. Cérebro fala *“Escute, se ficar em silêncio 5 minutos fica louco. Olhe esse pássaro. O nome dele é Chicão.”*

Enquanto isso, a câmera vai circulando os personagens em primeiro plano. Escutamos no primeiro plano sonoro o som da floresta, de pássaros, dentre eles Chicão. *Daniel diz não ver o pássaro, e Cérebro pergunta se ele está cego* e a seqüência chega ao fim com um plano geral da floresta.

Nessa cena, em particular, a natureza do lugar tem espaço para falar e ser apreciada, já que tão sufocada pelo som do homem branco na comunidade. Destacamos essa cena porque ela traz a experiência de sensorialidade que é bem comum com os outros filmes, e porque ela reflete sobre a própria interação entre a pessoa/personagem e o seu entorno. Cérebro pertence ao lugar em que estamos falando, ele compartilha sua própria sensorialidade conosco, espectadores, através do personagem Daniel. Daniel é um personagem que durante a maior parte da história se envolve com a comunidade, percebe seus problemas e em troca da sua estadia trabalha para diminuí-los, mas



permanece imerso principalmente em si mesmo, em seus desejos e em memórias que diminuem a disposição de seus sentidos para aquele momento e para aquele *lugar*. Através da sensorialidade, de uma brincadeira com o som e com o espaço em que estamos imersos, com a *afeição* ou não que sentimos com o som do pássaro Chicão nessa cena, podemos ter uma análise tanto do personagem quanto de como nossa sensorialidade nos *lugares*, sejam eles reais ou cinematográficos, é cultural.

“Autores como Ihde (2007) e Nancy (2002) já nos mostraram como, em uma análise fenomenológica, o som inscreve-se em um espaço omnidirecional. Ele seria, por natureza e de antemão, imersivo. (...) Não se trata aqui, porém, de opormos visão a audição, como se estas apresentassem características essencialmente díspares. Sterne (2003), em seu estudo sobre a conformação de modalidades de escuta como resultado de uma cristalização de práticas sociais em tecnologias, critica o que ele chama de “litania audiovisual” em autores como Walter Ong, opondo diametralmente os dois sentidos e ignorando o fato de que ambos são cultivados mediante condições específicas, demandas de contextos sociais e históricos. Aprendemos a ver ou ouvir (tocar, sentir gostos e cheiros) em um processo que envolve não aspectos biológicos, mas também relações tecnossocioculturais.”¹⁹

A cena destacada não é um reflexo de uma forma contínua do filme, mas fragmento que potencializa algumas características que em outros momentos estão presentes com menos força. A maior parte da película tem uma forma que está mais em função dos dramas da comunidade e de Daniel: o som do homem branco nas alturas o dia inteiro, a falta de peixes e escassez de comida, a condição da mulher e o uso do seu corpo em negociações do cotidiano, as memórias nebulosas do passado de Daniel que não nos são reveladas em nenhum momento.

Por fim, a representação que *El Vuelco del Cangrejo* traz do meio ambiente realça quase o inverso de *Alamar*. *Banco Chinchorro* em *Alamar* é a idealização de um lugar e da relação de pessoas com esse lugar, com a intenção proclamada ao final do filme de não se deixar que esse lugar se chegue ao tempo e estado em que a *La Barra*, representada por Oscar e sua equipe, chegou. A sensorialidade, de qualquer forma, invoca a natureza para trazer uma mensagem de atenção, percepção e resistência: a última cena do filme é dos membros do conselho comunitário empunhando facões, a cantar músicas de sua tradição para finalmente enfrentar o homem branco com suas cercas, sua intransigência e o barulho de suas máquinas.

6. Conclusão

Com a reflexão apresentada acima, os objetivos da pesquisa se encontram contemplados, porém distante de estarem esgotados. Existem várias nuances que

¹⁹ CASTANHEIRAS E ERTHAL.



poderiam ser aprofundadas, personagens que poderiam trazer novos detalhes e enriquecer mais o texto, conceitos que poderiam ser mais profundamente destrinchados.

Quanto ao aspecto das experiências de realização, as entrevistas possibilitam que sintamos certos aspectos da trajetória de relações e intenções que os realizadores tiveram, como seus corpos se inscreveram e se engajaram nessa experiência e de como estavam atentos ao que estavam fazendo, com quem estavam convivendo e o lugar em que estavam.

A análise da cena e/ou métodos de filmagem possibilitou invocar o que poderiam ser essas delicadezas que estão presentes nessa relação e as cenas selecionadas traduzem bem os conceitos. Não se trata de dizer que esses filmes compõem um gênero ou filão do cinema, mas de estabelecer um link entre certas coisas que existem de comum. Poderia igualmente escrever um artigo destacando sobre aspectos que eles não têm em comum e desfazer intenções generalizantes.

Apesar de não buscar a categorização, também não creio que hajam faltado pontuações sistemáticas sobre essa questão, sobre como elementos de diferentes perspectivas históricas de se fazer cinema se envolvem, e de como essa tensão entre ficção e documentário é invocada para o processo de racionalização sobre o conteúdo.

7. Bibliografia.

Livros

BORDWELL, DAVID. **Film Art: an Introduction** / David Bordwell, Kristin Thompson - 7th ed. - . - Boston; London : McGraw-Hill, 2004 – 0071216960

BURCH, NOEL. **Praxis do Cinema**. Editorial Estampa, Lisboa. 1973

CASTANHEIRAS E ERTHAL, JOSÉ CLÁUDIO SIQUEIRA E ANA AMÉLIA. **O Cinema Sensível: sensorialidades em pré e pós-cinemas**. revista Fronteiras- estudos midiáticos. 13(2):130-139, maio/agosto 2011.

OBRADORS, MATILDE. **Embracing Existence: territories of “reality” and territories of “fiction” in cinematic creation**. 2005

ALLIA, VALERIE, e BULL, SIMONE. 2005. **Media and Ethnic Minorities**.
Edinburgh: Edinburgh University Press. *Alliance for American Manufacturing*. 2011

Artigos

ANDERMANN, JENS. 2007. “**La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso**,” *Estudios* 15, 30: 279-304

LHAHÍ, MARCOS ADRIAN PEREZ. “**Hachero nomás: Lisandro Alonso y el problema del documental**”. UBA – FFyLL – CIyNE



MATHEOU, DEMESTRIOS. **“The Faber Book of New South American Cinema”**, Publisher: Faber, ISBN: 0571231799 | 9780571231799

PAIVA, SILVA. **“O Cinema de Kiarostami: imbricações entre ficcional e documental”**.
J. Andermann. La imagen limítrofe... *Estudios* 15: 30 (julio-diciembre 2007): 279-304 J.
Andermann. La imagen limítrofe... *Estudios* 15: 30 (julio-diciembre 2007): 279-304

SILVA, CAMILA VIEIRA. **“Por uma estética do fluxo: sensorialidade e corpo no cinema asiático contemporâneo”**.

Páginas da Internet

AXMAKER, SEAN, **“Into the Wild, Northwest Film Forum Brings Lisandro Alonso to Seattle”**, publicado em The Stranger (<http://www.thestranger.com/seattle/into-the-wild/Content?oid=2717457>) – Acessado em 18 novembro de 2012

CONCANNON, PHILIP. **“If you look at the news you can see what we are losing every single day”** - An interview with Pedro González-Rubio. In: Phil on Film (<http://www.philonfilm.net/2010/09/interview-pedro-gonzalez-rubio.html>) Acesso: 10 de novembro de 2012

FONTANA, PATRICIO. **“Lisandro Alonso. La aventura de salir de uno mismo”**. In: Otra Parte. <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo> Acesso em: 13 de novembro de 2012

KOELHER, ROBERT. **“Agrarian Utopias/Dystopias: The New Nonfiction”**. In: CinemaScope issue 40 (<http://cinema-scope.com/features/features-agrarian-utopiasdystopias-the-new-nonfiction/>) Acesso em: 8 de novembro de 2012

KUEHNER, JAY. **“A Hole in the Heart of Man, Out At the Edge of the World: Some Remarks On the Cinema of Lisandro Alonso”**, In: Parallax View (<http://parallax-view.org/2009/11/16/a-hole-in-the-heart-of-man-out-at-the-edge-of-the-world-some-remarks-on-the-cinema-of-lisandro-alonso/>) Acesso em: 14 de novembro de 2012

MITCHEL, ELVIS. **“The Solitary Life and Interesting Diet of an Argentine Woodcutter.”** In: The New York Times. (<http://www.nytimes.com/2001/10/01/movies/the-solitary-life-and-interesting-diet-of-an-argentine-woodcutter.html>) Acesso em: 12 de novembro de 2012

“Mi Pelicula es Radical y extremista: una entrevista con Lisandro Alonso.” “Publicado em Los Andes, 27 de junho de 2001. (<http://www.losandes.com.ar/notas/2001/6/27/estilo-15794.asp>) Acesso em: 12 de novembro de 2012

NAYMAN, ADAM. **“Surfing on the wave of reality: pedro gonzalez-rubio's Alamar.”** In: Cinemascope, issue 42 (<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-surfing-on-the-wave-of-reality-pedro-gonzalez-rubios-alar/>) Acesso em: 12 de novembro de 2012

POLLAS, CAMILLE. **“Vivre pour la raconter. Oscar Ruiz Navia.”** (<http://www.critikat.com/Oscar-Ruiz-Navia.html>) Acesso em: 20 de novembro de 2012.

SIPPL, DIANE. **“This Is Cinema, This Is Life: Pedro González-Rubio’s Alamar”** <http://www.kinocaviar.com/alar/> Acesso em: 11 de novembro de 2012

LOSADA, MATT. **“Jean Rouch”**. In: Senses of Cinema, Great Directors, Issue 57. (<http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/jean-rouch/>). Acessado em: 18 de novembro de 2012.