

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
**CLARICE SALIBY DE SIMONI**

Vida e morte, documentário e ficção:  
o limiar em *Então Morri e Terra Deu Terra Come*

Rio de Janeiro

2019

Clarice Saliby de Simoni

**VIDA E MORTE, DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO:**

**O limiar em *Então Morri e Terra Deu Terra Come***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Consuelo da Luz Lins

Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro  
2019

## FICHA CATALOGRÁFICA

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S165	<p>Saliby, Clarice. Vida e morte, documentário e ficção: o limiar em Então morri e Terra deu terra come / Clarice Saliby de Simoni. Rio de Janeiro, 2019. 185 f.</p> <p>Orientadora: Consuelo da Luz Lins.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2019.</p> <p>1. Comunicação – Teses. 2. Morte. 3. Dialogismo (Análise literária). 4. Documentário (Cinema). I. Lins, Consuelo da Luz. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.</p> <p>CDD: 791.43</p>
------	---

Elaborada por: Adriana Almeida Campos CRB-7/4081



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO  
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA POR CLARICE SALIBY DE SIMONI NA ESCOLA DE  
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos dezoito dias do mês de março de dois mil e dezenove, às des horas e trinta minutos na sala espaço oliveira castro da CBPF da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a dissertação de Mestrado de Clarice Saliby de Simoni, intitulada: "**Vida e Morte, Documentário e Ficção: O Limiar em Então Morri e Terra deu Terra Come**", perante a banca examinadora composta por: Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente], Ivana Bentes Oliveira, Robert P. Stam, Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Laura Machado, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 18 de março de 2019

Consuelo da Luz Lins (orientador (a) e presidente)

Ivana Bentes Oliveira (examinador)

Robert P. Stam (examinador)

Clarice Saliby de Simoni (candidato)

## RESUMO

SALIBY, Clarice. **Vida e morte, documentário e ficção: O limiar em *Então Morri* e *Terra Deu Terra Come***. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Este estudo tem como tema central o fenômeno do afastamento da morte na sociedade ocidental industrializada contemporânea e suas implicações para a representação da morte no cinema documental. Analisamos os documentários brasileiros contemporâneos *Então Morri* (Bia Lessa e Dany Roland, 2016) e *Terra Deu Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010) como caminhos para reflexões acerca de nossa relação com a morte, por serem vozes de resistência à fuga da finitude, na contramão das produções hegemônicas do circuito cinematográfico comercial. Trata-se de filmes cujos conteúdos situam-se no limiar entre a vida e a morte, e cujas formas encontram-se no limiar entre ficção e documentário. Através da linguagem, e não apenas do tema, ambos os filmes nos convidam a entrar nessa zona intersticial. O conceito de limiar, de Walter Benjamin, atravessa a pesquisa e funciona não apenas como potencializador estético das obras, mas também como caminho para rompermos com as dicotomias que impedem de estabelecer uma relação mais fluida com a morte. Outro conceito importante é o de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, que serve para pensar os aspectos próprios da linguagem cinematográfica, o diálogo com outras obras e linguagens, bem como a questão da alteridade e da oralidade que pulsa nesses filmes: uma polifonia marginalizada que resiste, impávida, ao discurso instituído. O procedimento metodológico adotado foi o “cubismo teórico”, de Robert Stam, que se vale de diferentes abordagens para lidar com o cinema, através de leituras transversais dos campos da filosofia, antropologia, história, sociologia, psicanálise e teoria do cinema. As obras analisadas se apresentam como uma alternativa à dominante estética da pornografia da morte. Ao contrário do cinema hegemonicamente consumido – que silencia a questão da morte ao representá-la como um espetáculo, de forma ostensiva, agressiva, distante e anônima –, *Então Morri* e *Terra Deu Terra Come* buscam uma representação mais intimista da morte. Ambos nos causam estranhamento ao mostrar uma atitude diante da morte tão distinta da urbana ocidental, e terminam por nos suscitar a pergunta: quais são as possibilidades de nos relacionarmos com a morte?

**Palavras-chave:** Morte. Documentário. Ficção. Limiar. Dialogismo.

## ABSTRACT

SALIBY, Clarice. **Vida e morte, documentário e ficção: O limiar em *Então Morri* e *Terra Deu Terra Come***. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

This study has as its central theme the phenomenon of the removal of death from contemporary industrialized western society and its implications for the representation of death in documentary cinema. We analyzed contemporary Brazilian documentaries *Então Morri* (Bia Lessa and Dany Roland, 2016) and *Terra Deu Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010) as ways for reflecting about our relationship with death, since they are voices of resistance to the rejection of finitude, different from the hegemonic productions of the commercial cinematographic circuit. They are films whose contents lie on the threshold between life and death, and whose forms are on the threshold of fiction and documentary. Through language both films invite us to enter that interstitial zone. The concept of threshold, by Walter Benjamin, crosses this research and the films not only as aesthetic optimizers, but also as a way to break the dichotomies that prevent a more fluid relationship with death. Another important concept is that of dialogism, by Mikhail Bakhtin, which serves to think about the aspects of cinematic language, the dialogue with other works and languages, as well as the question of alterity and orality that are central in these films: a marginalized polyphony that resists, undaunted, to the instituted discourse. The methodological approach adopted was Robert Stam's "theoretical cubism", which uses different approaches to dealing with cinema, through transversal readings of the fields of philosophy, anthropology, history, sociology, psychoanalysis and film theory. The analyzed works present themselves as an alternative to the dominant aesthetic of pornography of death. Unlike the hegemonically consumed cinema – which silences the question of death by representing it as a spectacle, in an ostentatious, aggressive, distant and anonymous way –, *Então Morri* and *Terra Deu Terra Come* present a more intimate representation of death. Both cause us strangeness by showing an attitude towards death so different from that of the Western cities, and we end up by asking: how can we relate to death?

**Keywords:** Death. Documentary. Fiction. Threshold. Dialogism.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 O Tabu da morte.....	32
1.1 Da ambiguidade ao alijamento da morte .....	32
1.2 Pornografia da morte .....	45
1.3 Representações da morte no documentário .....	52
2 <i>Então Morri</i> .....	62
2.1 Estética da intimidade no olhar do outro .....	62
2.2 A ficção documental de Frederick Wiseman e <i>Então Morri</i> : um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo.....	77
2.3 <i>Credeꞑmi</i> é o embrião de <i>Então Morri</i> .....	91
3 <i>Terra Deu Terra Come</i> .....	100
3.1 Entre dois mundos: uma etnopoésia fílmica .....	100
3.2 O montar desmanchando.....	113
3.3 A fabulação de Jean Rouch e <i>Terra Deu Terra Come</i> : um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
FILMOGRAFIA.....	151
BIBLIOGRAFIA .....	153
ANEXO 1- ENTREVISTA COM BIA LESSA E DANY ROLAND .....	162
ANEXO 2 - ENTREVISTA COM RODRIGO SIQUEIRA .....	174

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Consuelo Lins, pela inspiração acadêmica e artística, pelo diálogo, norte, e acolhimento. Por todas as sincronicidades, aprendizados e por me orientar nessa vereda do mestrado.

Ao professor Robert Stam, pela convivência que expandiu sobremaneira minha visão, não apenas sobre o universo acadêmico, mas sobre tantos outros. Pelas aulas que me estimularam a buscar cada vez mais um “trans-olhar” sobre o mundo. Pela inspiração e minha profunda admiração.

A professora Ivana Bentes, pelas ideias estimulantes, aulas instigantes e colocações precisas e profundas na ocasião da qualificação.

A professora Anita Leandro, pela vasta contribuição ao longo de aulas, encontros e na ocasião da qualificação.

A todos os professores e funcionários do PPGCOM-UFRJ, pela excelente experiência. Sobretudo ao Thiago, pela paciência e disponibilidade.

Aos meus amigos do PPGCOM-UFRJ, em especial Annadia, Elisa Maia e Leonardo Couto, pelas conversas inspiradoras, mas também por aquelas desesperadas. E, muito especialmente, a Diego Franco, pelo ombro amigo, ouvido atento e conselhos sábios, ao longo de toda a jornada.

A CAPES, pela bolsa de auxílio que viabilizou esta importante oportunidade acadêmica;

Aos realizadores Bia Lessa e Dany Roland, pelas lindas obras, pela amizade e carinho ao me concederem a entrevista e me permitirem visitar o set de filmagem de *Travessia* e o ensaio da peça *Grande Sertão: Veredas*.

Ao realizador Rodrigo Siqueira, pelos lindos filmes e pela generosidade em me conceder a entrevista e me fornecer materiais de valor inestimável à pesquisa.

Ao professor e amigo Alexandre Cabral, por me inspirar em tantos níveis, pelos incansáveis ensinamentos e por ser um guia encarnado. As conversas sobre a morte, suas leituras e apontamentos foram essenciais.

A professora e amiga Tetê Mattos, pelo envio de textos que enriqueceram a pesquisa, pela sintonia nos interesses em objetos abjetos.

A minha querida mãe Cristina Saliby, pelo amor e apoio incondicionais, tornando a tarefa de concluir o mestrado mais doce, suave e saudável.

Ao meu querido e saudoso pai, Miguel de Simoni, que por ter partido tão cedo talvez seja a maior inspiração para que eu realizasse essa pesquisa e buscasse uma reconciliação com a morte. Pesquisador e professor universitário por vocação, também inspirou meu interesse e curiosidade pelo campo. Com ele aprendi que a pesquisa deve ser viva e busquei intensamente seguir seu conselho.

Aos demais membros da minha família, em especial José, Juliana e Clara que celebraram e vibraram em cada etapa vencida nesta jornada, lembrando-me sempre da importância de celebrarmos cada conquista. A Elizabeth Berardo, pela atenção e cuidado, e por sempre me trazer de volta à consciência do meu corpo.

Ao meu padrinho Marcelo Figueredo (Parada), pelas cantorias que renovam a alma e por tantos “lamúrias”, nos quais pude filosofar sobre a vida e afogar minhas mágoas e angústias discentes.

A Yamara e Luísa Torre, pelo carinho e por sempre torcerem tanto por mim.

A Bárbara Bergamaschi, pelas suas inúmeras, valiosas e pacientes contribuições ao longo deste percurso. Uma espécie de mestra dos magos, que aparecia em momentos-chave para trazer uma nova perspectiva e luz às minhas questões.

Aos meus queridos amigos e amigas que emprestaram seus ouvidos e ombros nos momentos difíceis e que festejaram cada vitória: Pedro Modesto, Camila Leite, Lia Rezende, Emílio Domingos, Andrea Ramos, Ana Chaves, Paulo Henrique Fontenelle, Bruno Siniscalchi, Mariana Abbade, Henrique Alqualo, André Gracindo, e outros que não mencionei, mas certamente moram em meu coração.

Ao Filipe Feijó pela inestimável ajuda e conselhos sempre muito eficazes.

A todos os meus companheiros e companheiras de trabalho da TvZERO, que produz meu primeiro documentário longa-metragem *Boa Noite*, em paralelo a esta pesquisa. Pela bela parceria.

Aos meus irmãos e irmãs da CALMA, por todo o axé que me dão nessa caminhada, em especial ao Henrique e a Claudia, por serem os gentis condutores dessa embarcação e as “amigas bruxinhas” que me deram força diariamente.

E, finalmente, ao amor da minha vida, Eduardo Henrique Guimarães Torre, Dudu. Pela luz e alegria que é tê-lo em minha vida. Pelo carinho e paciência infinitos, por me fazer sempre enxergar a vida com mais suavidade, beleza e encantamento. Pelas incontáveis ajudas e parcerias em minha vida acadêmica, espiritual, emocional, profissional, física, afetiva, enfim: pelo amor transversal.

*Aquele que consuma a sua vida morre a sua morte, vitorioso, rodeado de esperançosos e promitentes. Assim se deveria aprender a morrer; e não deveria haver festa em que tal moribundo não consagrasse os votos dos vivos!*

(Friedrich Nietzsche)

*O universo não é compartimentado. Não há morte de um lado, a vida do outro; a ordem, a desordem; o amor, o ódio. No universo, sente-se a união profunda do que, entretanto, é antagônico.*

(Edgar Morin)

## INTRODUÇÃO

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:  
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

(João Guimarães Rosa)

De alguns anos para cá, o tema da morte vem despertando meu interesse de forma crescente. O que começou como uma busca pessoal e difusa foi, aos poucos, avançando para o campo acadêmico através de leituras transdisciplinares de inúmeros filósofos, sociólogos, historiadores e psicanalistas que se detêm no estudo da morte e denunciam um fenômeno relativamente recente em nossa sociedade: uma espécie de desaparecimento da morte no cotidiano dos indivíduos.

Se em nossa sociedade os homens sempre se interessaram em estudar o que está distante (os 'milagres' tecnológicos do futuro, os astros, os processos metafísicos, o mundo químico...), é compreensível que, no momento em que se quer banir a morte e afastá-la, ela se transforme em objeto de estudo científico. (RODRIGUES, 2006, p. 12)

Walter Benjamin observa – já em 1936 – que durante o século XIX, com o advento das instituições higiênicas e sociais, passa-se a evitar o espetáculo da morte. Se antes o morrer era um evento público (aqui ele evoca imagens da Idade Média nas quais o leito de morte encontrava-se a portas abertas para que o povo se direcionasse a ele e compartilhasse aquela experiência), agora “a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (BENJAMIN, 2012, p.223). O historiador francês Philippe Ariès dedica grande parte de sua obra a uma genealogia da morte no ocidente. Ele chama a atenção para um novo modo de morrer que surge durante o século XX, em algumas das zonas mais industrializadas, urbanizadas e tecnicamente adiantadas do mundo ocidental. A sociedade ocidental, segundo Ariès, banuiu a morte de sua rotina. Não há mais qualquer anúncio de que algo aconteceu; “a sociedade já não faz uma pausa, o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais” (ARIÈS, 2014, p.756). Norbert Elias aponta que esse afastamento leva a uma experiência de morte solitária, e atribui tal solidão a um estilo de vida moderno, no qual também se vive só; “Sob esse ponto de vista também a imagem de nossa própria morte está intimamente ligada à imagem de nós mesmos, de nossa própria vida, e da natureza dessa vida” (ELIAS, 2001, p.33). Da mesma forma, Edgar Morin defende a hipótese de que existe uma relação entre a atitude diante da morte e o grau de

consciência de si mesmo, de sua individualidade e de que uma reforma da morte seria a outra face de uma reforma da vida: “o caminho da morte deve levar-nos mais a fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte”. Morin também sugeriu uma reflexão sobre a relação morte-indivíduo-espécie, observando que, apesar da morte poder ser vista como uma derrota no aspecto particular, ela seria uma vitória considerando toda a espécie. O autor analisou a morte enquanto necessidade, dentro de um quadro de referência maior do que o individual, pois somente a partir de sucessivos fins e nascimentos é que as espécies se desenvolvem, se adaptam e sobrevivem nos seus ambientes. Apenas com a morte individual pode a vida geral continuar (MORIN, 1970).

A morte sempre foi – e continua sendo – um tema caro à filosofia e às ciências sociais. Heráclito formula: “viver de morte e morrer de vida” (HERÁCLITO, 2000, p.119), apresentando os termos do binômio como complementares e não opostos. Schopenhauer abre o capítulo 41 dos *Suplementos* com a frase: “a morte é a musa da filosofia”, (SCHOPENHAUER, 2015, p.15). Sócrates afirma que filosofar é se preparar para a morte: “que outra coisa não é senão filosofar, no rigoroso sentido da expressão, e preparar-se para morrer facilmente... Pois tudo isso não será um exercício para a morte?” (PLATÃO, 2002, p.27). Refletir sobre a questão da morte é, portanto, um movimento de aprofundamento da compreensão da própria vida. Busquei, por intermédio desses autores, ampliar minha compreensão sobre o tema. Minhas principais indagações eram: por que a morte natural tornou-se tabu a partir do XIX, restando aos olhares atuais somente a morte violenta e sensacionalista, como uma “pornografia da morte”? Como a morte foi retirada do nosso campo de visão? Como se higienizou? De que modo o alijamento do óbito transparece problemáticas contemporâneas? Qual a relação da modernidade com este afastamento? Considerando a amplitude do tema e reconhecendo a limitação deste trabalho, não tenho a pretensão de esgotar todas as possibilidades referentes à abordagem de uma questão tão complexa, mas de propor uma reflexão na vereda destes problemas.

Encontrei no cinema documental um terreno fértil para tratar do tema, já que alguns documentários surgem como respostas à questão cultural do “escândalo da morte”. São filmes que buscam encarar esse trauma cultural e tentam resolver esses problemas através da estética. Mesmo que a representação da morte e do morrer seja um tema saliente na produção acadêmica, os documentários que tratam dessa questão ainda são pouco estudados, merecendo um debate mais profundo e maior visibilidade. Hegemonicamente, a morte é representada no cinema de forma sensacionalista e violenta: carnificinas, traumatismos, e mortes anônimas desfilam em abundância nos *blockbusters*, evitando uma relação íntima com o processo de

morrer ou qualquer aproximação com o corpo moribundo. Porém, alguns documentários ousam desafiar o tabu da morte e trazê-la de volta ao nosso campo de visão.

Não são muitos os documentários que realizam tal empreendimento, mas conseguimos levantar alguns deles<sup>1</sup>, como por exemplo: *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage, *Near Death* (1989), de Frederick Wiseman; *Lightning Over Water* (1980), de Wim Wenders e Nicholas Ray; *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha; *O Fim e o Princípio* (2005), de Eduardo Coutinho; *Então Morri* (2016) de Bia Lessa e Dany Roland e *Terra Deu Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira. Não seria possível aprofundar a análise de todas essas obras, por isso, dentro da circunscrição temática, realizei um recorte espaço-temporal: documentários brasileiros contemporâneos que tratam da questão da morte.

Sobre o recorte espacial, meu interesse recaiu sobre o Brasil pelo anseio de pensar essas questões no âmbito do meu país. Assim, espero com a presente pesquisa poder contribuir com o rico debate acerca da produção documental nacional.

O aspecto temporal, ou seja, a característica contemporânea dos filmes deve-se a um desejo de investigar as novas estratégias de linguagem e estilos aplicados nas produções atuais, já que

as estratégias e os estilos utilizados no documentário, assim como os do filme narrativo, mudam. Eles têm uma história. E mudam em grande parte pelas mesmas razões: os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico. O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar “as coisas como elas são”, e outras para contestar essa representação. (NICHOLS, 2004, p. 47)

Escolhi analisar duas obras que admiro e que dialogam entre si: *Então Morri* e *Terra Deu Terra Come*. Ambas tratam da morte em camadas populares de regiões interioranas do Brasil e revelam uma relação com a morte muito próxima, crua, estranha a nós – e raríssima na representação cinematográfica. Os filmes retratam ritos funerários como celebrações da vida do morto (com jogo, música, dança e “contação de causos”), o ritual como forma imprescindível de elaboração do luto, o luto como vivência coletiva, a dessacralização da experiência fúnebre, a intimidade com o cadáver, em suma: a morte como parte da vida.

---

<sup>1</sup> Os filmes aqui mencionados serão brevemente analisados no subcapítulo 1.3 *Representações da morte no documentário*. Não temos a pretensão de listar todos os documentários que tratam do tema da morte, o presente levantamento refere-se aos títulos de relevância histórica e estética que pudemos assistir. Os demais títulos não serão listados aqui por não termos o referencial sobre o tipo de tratamento dado à questão da morte, elemento fundamental para nosso recorte, e por não ser nossa proposta realizar um almanaque da morte no documentário. É importante notar que mesmo as listas mais abrangentes apresentam poucos títulos, o que nos leva a concluir que não existem tantos documentários que tratam do tema. Eis alguns exemplos: <https://nonfics.com/20-necessary-documentaries-about-death-and-dying-392dfda5a286/>, [https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Documentary\\_films\\_about\\_death](https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Documentary_films_about_death), <http://mundodecinema.com/morte/>.

Assim, apresentam outra forma de olhar para a questão, e oferecem outras possibilidades de relacionamento com a morte. São trabalhos que se colocam como vozes de resistência à fuga da finitude.

Além dos aspectos citados anteriormente, podemos estabelecer mais um importante elo entre *Então Morri e Terra Deu Terra Come*: a relação com Guimarães Rosa. Rodrigo Siqueira chegou ao Quartel do Indaiá “conduzido” por Guimarães Rosa. O diretor estava encantado com a obra de Rosa e decidiu viajar para a região onde se passam as histórias rosianas. Bia Lessa também tem uma proximidade com a obra do escritor: “desde que li *Grande Sertão: Veredas*, nunca mais me livreí dele, como se eu tivesse ganho um amigo/mestre, um cúmplice”. Em 2006, ela montou uma exposição sobre a obra do escritor no Museu da Língua Portuguesa. Mais de dez anos depois, em 2017, lançou o espetáculo-instalação *Grande Sertão: Veredas*, com estreia no SESC Consolação de São Paulo. Sucesso de público e crítica, a peça continua até a presente data viajando por todo o Brasil. Foi um processo de criação coletiva da diretora com os atores e equipe, e juntos foram capazes de construir no palco-escultura um acontecimento de grande potência. A peça contém muitos elementos cinematográficos: por exemplo, os atores usam microfones e cada espectador utiliza fones de ouvido que permitem escutar separadamente a trilha sonora, as vozes dos atores, os efeitos sonoros e sons ambientes, levando-o a uma interação inovadora com a dimensão sonora do espetáculo, mediada pelo desenho de som, assim como no cinema. “São três camadas”, explica Bia. “A música composta por Egberto Gismonti permite que as pessoas tirem o pé do Brasil e vejam, diante de si, o universo. Os ruídos da natureza possibilitam ampliar os sentidos e, por fim, uma reunião de canções que todos conhecemos e que povoam nosso universo coletivo”.

Os dez atores que compõe o elenco não apenas vivem seus papéis, mas por vezes se transformam em pássaros, bois, escorpiões, cobras, peixes, cágados, cachorros, lagartos, cactos e pedras. “O sertão está dentro da gente, dizia Guimarães, uma verdade que norteou o trabalho de criação, no qual homens, animais e vegetais estabelecessem uma relação de diálogo sem que o ser humano se posicione como superior”, descreve a diretora. O espaço onde acontece a encenação abriga também uma instalação, onde 250 bonecos de feltro com tamanho humano compõem uma imagem permanente: a cena da morte de Diadorim como um presépio, passível da participação do espectador, que pode ocupar o lugar da personagem. “É o sertão metafísico”, conta Bia. “A ideia de tempo contínuo se faz presente. Não há começo nem fim, não há separação entre espetáculo e instalação. Como na obra, que termina com o símbolo do infinito”, conclui.

Tive a honra de poder ter acompanhado um ensaio de *Grande Sertão: Veredas*. Era o primeiro ensaio corrido, que durou quase 4 horas. Mesmo se tratando de um devir-espetáculo, de uma obra em progresso, já era possível sentir a força do que se construía. A polifonia, o animismo, o perspectivismo, todos os elementos já se encontravam ali, mesmo tendo sido um ensaio de uma fase relativamente inicial do processo (ensaio 34 de 93). A experiência acrescentou novas camadas ao meu percurso reflexivo e emprestou mais vida à pesquisa.

Atualmente, a diretora está em fase de montagem de seu novo longa-metragem *Travessia*. Trata-se da adaptação de seu espetáculo-instalação para o cinema, com estreia prevista para 2019. Obviamente, Bia não iria empreender nova incursão no universo cinematográfico se não fosse por uma pesquisa de linguagem que pairasse na zona limiar. A diretora experimentou, desta vez, o limiar entre teatro e cinema, subvertendo a lógica de produção cinematográfica e mesclando equipes dos dois universos. A ideia de *Travessia* nasceu durante a realização de *Grande Sertão: Veredas*.

Um dia eu vi aquele bando de gente fazendo bicho, fazendo planta, fazendo pedra, e pensei: “isso no cinema pode ser uma questão muito interessante”. Levar essa não realidade para um universo que é tão preenchido do real: no cinema, a cachoeira é cachoeira, estrada é estrada, a moto é a moto, a pessoa é pessoa. Então esse é o meu desejo com esse filme, poder levar as pessoas dentro do cinema a olhar aqueles meninos fazendo o pássaro e falar: “isso é um pássaro. Isso é um cacto. Isso é um mineral”. (Entrevista com Bia Lessa, 2018)

Também pude acompanhar um dia de filmagem nos estúdios Locall em São Paulo. Minha experiência como observadora, tanto da peça como do filme, trouxe vitalidade para meu processo de pesquisa, já que pude me aproximar de outra forma do universo artístico de Bia Lessa e investigar um pouco mais sobre seus processos criativos.

Voltando aos nossos objetos, os dois filmes dialogam, portanto, em várias esferas, inclusive em suas diferenças: *Então Morri* busca interferir pouco na dinâmica do que está sendo filmado, porém “manipula” livremente o material bruto na montagem de modo a criar uma narrativa fragmentária de uma personagem única e ao mesmo tempo múltipla, enquanto *Terra Deu Terra Come* se utiliza do artifício da autoencenação e da fabulação compartilhada como dispositivo primordial. O primeiro retrata diversas mulheres, o segundo foca em um único homem (os familiares e demais moradores são coadjuvantes). Ambos retratam sertões brasileiros, porém um nordestino e o outro mineiro. Essa diferença não é banal, já que imprime nos filmes atmosferas bem diversificadas, que se traduzem esteticamente no modo de falar dos personagens, nas músicas diegéticas, na paisagem, nas cores e nos ritmos próprios a cada região.

Meu ponto de partida nesta pesquisa foi uma reflexão sobre o lugar da morte no cotidiano e a análise de suas manifestações no cinema documentário, mas quando mergulhei nos filmes escolhidos, me deixei levar pelo que eles me traziam. Nesse sentido, a pesquisa foi uma travessia, uma constelação<sup>2</sup> de questões éticas, estéticas, históricas, antropológicas, sociológicas e filosóficas. “Método é caminho indireto, é desvio”, diz Benjamin (2012). Nesse percurso, Robert Stam também foi uma inspiração para a adoção deste “procedimento metodológico”:

Sou deliberadamente eclético, sintético, e mesmo antropofágico. (...) Se algo existe de que sou partidário é um “cubismo teórico”: o emprego de matrizes e perspectivas múltiplas. Cada matriz teórica possui pontos mais fracos ou mais fortes; cada uma delas necessita da “visão excessiva” das demais. Sendo um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros, e em razão disso produzindo um conjunto enormemente diversificado de textos, o cinema torna quase imprescindível o uso de múltiplas molduras teóricas para a sua compreensão. (STAM, 2018, p.15)

Dentro desse “cubismo teórico”, um dos conceitos que merece destaque é o de dialogismo, de Mikhail Bakhtin. O “eu”, para Bakhtin, não é autônomo, e existe somente em diálogo com outros “eus”. O “eu” necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser “autor” de si mesmo, num processo de diálogo e de autocompreensão através da alteridade. Toda obra de Bakhtin gira em torno desse eixo do “eu”/“outro”, e da concepção de que a vida é vivida entre a particularidade de nossa experiência individual e a auto-experiência de outros (STAM, 2000).

A contribuição de Bakhtin para os estudos da linguagem, da literatura e da linguística é vasta. Também para os estudos de cinema, seu aporte teórico é certamente valioso. Porém, Bakhtin nunca se referiu, em suas obras, a tal forma de expressão. Iremos contar, portanto, com a intermediação de Stam que, há muitos anos, vem trabalhando nessa direção. Por meio de sua obra, pretendemos compreender como Bakhtin abre caminhos para o entendimento dos fenômenos da linguagem cinematográfica. O pensador russo não prioriza forma ou conteúdo, não impõe hierarquias. O mesmo se dá com os binômios linguagem prática-poética, os aspectos intrínsecos-extrínsecos dos enunciados concretos, e o que está dentro-fora da arte. Ele recusa todas essas dicotomias e propõe um processo dialético no qual esses opostos trocam constantemente de lugar (STAM, 2000).

---

<sup>2</sup> Em alusão à metáfora de Walter Benjamin quando, em meio a reflexões abstratas, recorre a imagens de estrelas: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.” Com esta sugestiva analogia, Benjamin pretende levar adiante sua iniciativa de resgatar os fenômenos, eventos ou casos particulares, que por suas características excepcionais, não são englobados pela dinâmica universalizante dos conceitos, permanecendo, pois, à margem do dito “conhecimento”. Esta metáfora - assim como algumas outras - aparece e reaparece desde os primeiros até os últimos escritos de Benjamin, não sendo localizável aqui em uma única obra.

Além dos aspectos próprios da linguagem cinematográfica e o diálogo com outras obras e linguagens (ou textos<sup>3</sup>), as ideias de Bakhtin também serão úteis para pensar o discurso e a oralidade que pulsam nesses filmes. Falas de uma língua outra, uma polifonia marginalizada que resiste, impávida, ao discurso hegemônico. Para o filósofo,

a linguagem é um campo de batalha social, o local onde os embates políticos são travados tanto pública quanto intimamente. (...) Em situações de bilinguismo colonial, por exemplo, na África do Norte durante o domínio colonial francês, o idioma do colonizador é identificado com o poder, enquanto a língua dos colonizados não tem prestígio nem eficácia. Em toda parte a linguagem entra nos arranjos hierárquicos de poder. (STAM, 2000, p. 31)

O conceito de dialogismo será fundamental para a análise dos filmes em diversos aspectos: tanto no tratamento dos diálogos internos das obras, quanto nos diálogos externos às mesmas. Em *Credeŕmi*<sup>4</sup> (1997), por exemplo, poderemos pensar o processo de adaptação literatura-cinema de uma forma não hierarquizada, através do aspecto “transrelacional” dos textos, segundo o dialogismo. O conceito (em ressonância com as noções bakhtinianas de heteroglossia e polifonia) está presente ao longo de toda pesquisa, mesmo quando não é explicitamente mencionado, formando uma base para nossa discussão.

Outro conceito medular para a pavimentação de nossa análise é o de limiar, de Walter Benjamin, que adverte: “o limiar deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira” (2006, p.535). A fronteira demarca territórios, precisa limites e, de acordo com os contornos preestabelecidos, define um fora e um dentro. Já o limiar questiona essas delimitações e problematiza esse sentido de limite, constituindo-se por fluxos, passagens, transições, indicando algo que está sempre em movimento, em trânsito. É, logo, mais profundo que um simples limite entre zonas:

O limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida. (...) O limiar designa, portanto, essa zona intermediária que a filosofia ocidental – bem como o assim chamado senso comum – custa a pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras (masculino/ feminino, público/privado, sagrado/ profano). (GAGNEBIN, 2014, p. 37)

Além dos aspectos mencionados anteriormente, uma das questões principais que norteou o recorte dos filmes foi o fato de *Então Morri* e *Terra Deu Terra Come* se situarem no limiar entre ficção e documentário. Ao tratarmos do tema da morte sob uma perspectiva afirmativa e não excludente (viver de morte e morrer de vida), ou seja, considerando o limiar

<sup>3</sup> Texto, para Bakhtin, tem uma conotação muito mais ampla que o texto escrito, refere-se a toda matriz de enunciados. O texto artístico deve compreendido dentro do que Bakhtin chama de “unidade diferenciada de toda a cultura de uma época” (STAM, 2000).

<sup>4</sup> Primeiro filme de Bia Lessa e Dany Roland que iremos analisar no capítulo 2.

entre vida e morte como zona onde esses dois polos se tocam e se “contaminam”, optamos por analisar duas obras que também operam sob a égide do limiar, não apenas em relação ao conteúdo<sup>5</sup> (vida-morte), mas também em relação à forma: ficção e documentário.

Procuraremos desconstruir uma visão composta pelos opostos, evitando, assim, o manuseio de dicotomias. Ao tratarmos dos binômios documentário-ficção, vida-morte, informação-fabulação, sagrado-profano, objetividade-subjetividade e quaisquer outros suscitados pelos filmes, partiremos desse conceito de limiar, esse território nem sempre delineado que lembra “fluxos e contrafluxos, viagens e desejos” (GAGNEBIN, 2014. p.36). É o estado limiar (entre o documentário e a ficção, entre a vida e a morte) que interessa aos realizadores das duas obras, os territórios de transitoriedade que as constitui. O limiar sugere travessia.

Esse debate sobre o limiar entre documentário e ficção não é novo nem original, porém, se mostra inesgotável e se mantém como uma relevante questão contemporânea. As fronteiras entre os dois campos parecem mover-se incessantemente. Sabe-se que alguns documentários adotam convenções associadas à ficção, como roteirização, decupagem, encenação, etc. e que filmes de ficção também se utilizam de muitas práticas relacionadas ao documentário, como o uso de imagens de arquivo, participação de não atores, improvisação e assim por diante (NICHOLS, 2012). Uma divisão inexorável do que é documentário e do que é ficção nos parece impraticável. Para Bill Nichols,

A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, 2012, p. 47)

Não nos interessa rastrear essa definição, mas sim investigar os artifícios utilizados pelos filmes analisados, com especial enfoque aos aspectos de suas *mise en scène* que os posicionam nessa zona intersticial e que os permite esgarçar o limiar entre documentário e ficção e explorar novas formas de expressão, valendo-se do limiar como potencializador estético.

A noção de *mise en scène* merece uma breve explicação, já que ela atravessa os campos de criação artística, com um significado múltiplo e variado. Jacques Aumont em “O

---

<sup>5</sup> Vale ressaltar, em relação ao conteúdo, que ambos os filmes se debruçam sobre os ritos de passagem das regiões retratadas. Segundo Benjamin (2006), os ritos de passagem servem para marcar as transições da vida, são cerimônias ricas em experiências limiarias, que parecem quase extintas na vida moderna dos centros urbanizados. Neste sentido, o sertão (de ambos os filmes) parece mais afeito a limiarias.

cinema e a encenação<sup>6</sup>” (2006), investiga o termo buscando a genealogia do conceito na história do cinema e instaurando-o em uma contradição, um limiar, se preferirmos:

[...] falar de encenação a propósito de cinema, é, pois, instalarmo-nos na contradição ou, pelo menos, na duplicidade: por um lado, a cena e a sua organização, o teatro, a peça, os atores, o espaço, os trajetos, os pontos de vista, em suma, toda uma topografia do mundo da ficção, toda uma série de gestos narrativos e expositivos; por outro, uma ciência, uma arte, uma sensibilidade e, por que não, uma qualidade específica, que não estará ligada ao êxito técnico. (AUMONT, 2006, p. 12)

Segundo o autor, a primeira aparição do conceito como definição se deu em “1874 de acordo com o Dicionário histórico da língua francesa” (AUMONT, 2006), como designação das atividades e ofícios praticados pelo diretor ou encenador no campo teatral, com a progressiva valorização da figura do diretor que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Seu atributo originalmente concernia às discussões entre o texto, a dicção, o espaçamento de corpos e objetos em cena. A partir das inovações operadas pelo naturalismo e pelo simbolismo, o termo se desprende das limitações da relação exclusivamente textual e espacial, abarcando então outras dimensões criativas. A *mise en scène* adquire relevância como criação, e não mais como simples interpretação. O conceito ganha novos contornos quando se torna peça fundamental do debate entre os críticos franceses da *Cahiers du Cinéma* na década de 1950, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas (AUMONT, 2006; RAMOS, 2012). Jean-Luc Godard credita ao cineasta francês Jacques Rivette a introdução do termo na *Cahiers du Cinéma*: “na época, falava-se do assunto do filme quando o filme ‘tratava’ de um assunto. Nós chegamos com a idéia de *mise en scène*, trazida por Rivette, expressão vinda do teatro que ele impôs ao cinema” (GODARD *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 19).

Sem a pretensão de se chegar a uma definição fechada do conceito de *mise en scène* no cinema, aqui o entendemos como todo o trabalho com a imagem e som do filme, compreendendo enquadramento, angulação, relação plano/extra-plano, iluminação, performance dos atores, corpos, gesto, entonação da voz e movimento no espaço. São procedimentos manipulados pelo sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. O realizador audiovisual atinge, assim, um estilo e uma lógica de intenções próprias, “é muito simplesmente a marca pessoal do cineasta, o jogo do seu olhar – sem regras a priori a não ser a expressão, do charme, da elegância, da medida, em suma, sem outra regra que não da arte”

---

<sup>6</sup> No original, *mise en scène*, o termo foi traduzido por «encenação» nesta edição portuguesa, mas iremos adotar o termo no original em francês.

(AUMONT, 2006, p.52). Na cena documentária, o conceito de *mise en scène* “desloca-se um pouco e pausa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada” (RAMOS, 2012, p.2). Na maior parte dos casos, o documentário não se vale de uma construção prévia de cenário, direção de arte, marcação de cena com atores, etc. Dessa forma, sua *mise en scène* se relaciona com as escolhas que devem ser feitas no momento da filmagem: que enquadramento melhor representa o que se quer contar naquela cena? A câmera deverá ser fixa ou móvel? Próxima ou afastada do objeto? Para onde se deve apontar o microfone, quais sons priorizar na captação? Deve-se interferir na cena? São perguntas que o cineasta deve responder no instante da ação, e que traduzirá sua marca pessoal, seu estilo e suas intenções.

Além das análises imanentes e comparativas dos dois filmes, em articulação com os autores aqui referenciados, foram feitas entrevistas com os realizadores com o intuito de ampliarmos o diálogo e a compreensão das obras estudadas. A entrevista com Bia Lessa e Dany Roland foi realizada no Rio de Janeiro, no dia 28 de novembro de 2018, no local onde a diretora está ensaiando seu próximo espetáculo (uma adaptação do livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade). Após um longo dia de ensaio, os realizadores me receberam para uma conversa de 1 hora e 20 minutos. Como seria impraticável inserir a entrevista na íntegra, realizei uma edição, incluindo como “Anexo 1” os trechos que considerei mais relevantes para nosso estudo. No dia 02 de outubro de 2018 entrevistei Rodrigo Siqueira presencialmente, em um pequeno café em São Paulo, durante 2 horas e meia. Conversamos sobre diversos aspectos de *Terra Deu Terra Come* e também falamos sobre suas obras pregressas e futuras. A entrevista editada foi inserida como “Anexo 2”. Ambas as entrevistas foram de extrema relevância para o desenvolvimento deste estudo, e trouxeram vivacidade e potência à pesquisa.

Sobre a divisão de capítulos, antes de traçarmos um breve panorama sobre cada um deles, é importante salientar que, na esteira do cubismo teórico proposto por Stam, cada subcapítulo poderá funcionar de forma independente, ainda que haja ligações temáticas, formais e conceituais entre eles. Conforme apresentado, o tema da morte conduz a travessia, em companhia do limiar que atravessa toda a pesquisa (levantando as questões sobre vida e morte, ficção e documentário, real e fabulação, etc.) em uma relação dialógica e polifônica entre diferentes dimensões e enunciados. Uma vez assegurados os aspectos de coesão e coerência do estudo, transitamos com mais liberdade entre os subcapítulos, em um percurso não linear, concomitantemente autônomo e “transrelacional”.

No capítulo 1, O Tabu da Morte, partimos de uma tese elaborada por Freud na qual ele aponta, como principal causa do alijamento do óbito, a ambiguidade psíquica na nossa relação com a morte, que se manifesta em diversos níveis. A frágil consciência da morte nos faz agir como seres imortais, e essa ilusão de imortalidade nos torna inábeis para lidar com a questão. Além disso, em nosso inconsciente, simbolicamente “assassinamos” diariamente uns aos outros. Ao lidarmos com a morte de alguém que amamos, o sentimento dúbio transforma-se em culpa e reprimimos – por conta do impulso civilizador – a ambiguidade inerente ao ser humano. Desta forma, produzimos uma relação cultural repressiva com a morte.

Ao longo do capítulo, iremos dissertar sobre as consequências desse recalçamento da morte, que produziu uma série de efeitos em nossa sociedade. Os principais autores utilizados para tematizarmos esse afastamento da morte foram citados anteriormente, no início desta introdução, quando justifiquei meu interesse pelo assunto. É importante ressaltar que o tema da morte é tão amplo quanto o da vida, portanto, uma série de debates precisou ser deixada de lado, a título de recorte metodológico. Não entraremos em reflexões sobre eutanásia, suicídio, criogenia, e tantos outros que suscitam interesse generalizado. Tampouco temos a pretensão de abarcar cada particularidade de épocas e regiões diferentes da história. Iremos nos ater, primordialmente, ao fenômeno do alijamento da morte nas sociedades industriais modernas e contemporâneas.

A partir do século XX assistimos a um fenômeno curioso nas zonas urbanas capitalistas: à medida que a interdição em torno do sexo foi se abrandando, a morte foi se tornando um tema proibido, uma coisa inominável, tornando-se um tabu (RODRIGUES, 2006; SOBCHACK, 2004; VOGEL, 1974). Atualmente, ela permanece temida, negada e escondida. Cada vez mais institucionalizada, medicalizada e tecnologizada, a morte natural foi retirada do local que ocupava na casa e no dormitório para um quarto de hospital ou necrotério (ARIÈS, 2014; ELIAS, 2001, KELLEHEAR, 2016; RODRIGUES, 2006; BAUDRILLARD, 1996). Entretanto, as imagens da morte constituem matéria-prima abundante para as produções veiculadas através dos meios de comunicação de massa. Diz o filósofo grego Estobeu (2000): “Os homens, ao fugir da morte, perseguem-na”. Eis o paradoxo que vivemos hoje: a ausência da morte em nossa experiência cotidiana e sua onipresença sensacionalista na mídia. É o que o antropólogo Geoffrey Gorer chamou de “pornografia da morte”, fenômeno que também iremos abordar, já que se relaciona à forma como lidamos com a morte através dos meios de comunicação e linguagens artísticas.

Adentrando mais especificamente no campo do documentário, iremos dialogar com o artigo de Vivian Sobchack (2004), “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte,

representação e documentário”, que levanta diversas e importantes questões éticas e semióticas a respeito de algumas problemáticas e relações que existem entre a morte e a sua representação no cinema documentário. A cultura ocidental do século XX, ao fazer da morte natural um tema tabu para o discurso público, limitou drasticamente as condições para sua representação. A partir dessa limitação, Sobchack discorre sobre as particularidades dessa representação no campo documental, já que a morte desafia de tal modo nossa noção de representação que parece irrepresentável. É a partir da análise de diversos documentários que tratam do tema da morte que a autora levanta questões semióticas e éticas circunscritas neste debate. Por fim, iremos analisar brevemente os documentários que tratam da morte, de nacionalidades e épocas variadas, citados anteriormente. Essas breves investigações enriquecem nosso arsenal de análise antes de entrarmos nos filmes escolhidos, nos capítulos subsequentes.

No capítulo 2, analisamos *Então Morri* (2016), de Bia Lessa e Dany Roland, que teve sua estreia no Festival do Rio e, posteriormente, foi exibido em alguns festivais e sessões esporádicas seguidas de debate em cineclubes, universidades e eventos informais, mas até a presente data não entrou em cartaz<sup>7</sup>.

Bia Lessa, apesar de transitar por diversos segmentos artísticos, (shows, óperas, instalações, curadoria e criação de exposições e museus) tem seu nome quase sempre associado ao universo teatral, e é considerada um dos nomes mais importantes do teatro brasileiro contemporâneo. Montou adaptações ousadas de grandes textos clássicos de Dostoievski, Roberto Musil, Virgínia Woolf, Tchekov e, mais recentemente, João Guimarães Rosa e sua obra-prima, *Grande Sertão: Veredas*. Dany Roland, companheiro de Bia na vida e na arte, é músico, compositor, produtor musical e ator. Participou da maioria de suas montagens, seja como ator ou como diretor musical. A primeira parceria dos dois foi em 1989, na peça *Orlando*, adaptada a partir de Virgínia Woolf. Em 1994, Bia Lessa montou *O Homem Sem Qualidades* e Dany Roland participava como ator. Era uma obra muito ligada à filosofia, quase um tratado sobre o homem moderno, o que exigiu um trabalho extenso de pesquisa. Após esse espetáculo, se depararam com *O Eleito*, de Thomas Mann, e começaram a levantar uma bibliografia com o objetivo de delimitar o campo de pesquisa para a montagem de um novo espetáculo. Foi nesse momento a constatação de que:

estávamos buscando o homem através dos livros, buscando o homem através da obra do homem e não através do próprio homem. Veio então um imenso desejo de

---

<sup>7</sup> Os diretores estão negociando com distribuidoras para que o filme entre em cartaz ainda nesse ano de 2019.

fazer uma pesquisa viva, de ir em direção às pessoas. Nos meus últimos trabalhos com teatro eu já estava de alguma forma meio esgotada com o que a gente chama de personagem – aquele homem previsível porque a história dele já está toda escrita, já sabemos como começa e como acaba. Fomos ficando cada vez mais interessados na vida, nas pessoas. (LESSA, 1997 p. 8)

Partiram então para o interior do Ceará, onde ministrariam oficinas de ator para moradores do Cariri, usando o livro de Thomas Mann como ponto de partida. A ideia original era filmar as oficinas e depois fazer um documentário sobre este processo. Mas, ao se depararem com as imagens na ilha de montagem, os diretores optaram por transformá-las numa ficção. Abriram mão de todas as cenas do *workshop* e dos depoimentos pessoais. O que ficou foram as interpretações dos “atores” que haviam trabalhado com eles e as cenas dos rituais tradicionais do local, registradas com suas câmeras Hi-8. Com a promessa de integrarem um documentário, terminam por converter-se em valiosas “cenas-metáforas” para este épico medieval sertanejo.

Iremos refletir sobre o estatuto teórico da adaptação e sobre o interesse analítico das adaptações, focando naquilo que se pode “ganhar” a partir do procedimento adaptativo. Na aproximação desses dois universos, o livro de Thomas Mann, inspirado em um texto alemão da Idade Média, e o sertão nordestino brasileiro, nasce *Crede7mi*, lançado em 1997 com uma calorosa recepção crítica. O filme, no entanto, encontra-se inacessível para o público. Não teve nenhuma cópia digital lançada, não foi exibido em nenhum canal televisivo, tampouco está disponível em plataformas *online*. Basicamente, tiveram acesso a *Crede7mi* apenas os espectadores que foram ao cinema quando ele estava em cartaz ou os que puderam assisti-lo em algum dos festivais nos quais circulou, no Brasil e no exterior<sup>8</sup>.

Em 1997, após o lançamento de *Crede7mi*, os diretores partiram para o interior do nordeste com o objetivo de filmar *Então Morri*. Segundo eles, a ideia que deu origem ao filme poderia ser resumida na frase: contar a vida de um homem ou de uma mulher, do início até o fim, do nascimento até a morte, através dos ritos de passagem, com muitas pessoas diferentes e depois montando de forma que parecesse um único personagem (LESSA, 2017). Percorreram diversas cidades nos estados do Ceará, Bahia, Pará e Maranhão, sem realizar nenhuma pesquisa prévia, no intuito de chegarem em cima dos acontecimentos, priorizando o

---

<sup>8</sup> Um dos trabalhos desta pesquisa está sendo de cunho quase arqueológico: recuperar as cópias de “Crede7Mi” que se supunha perdidas. Conseguimos digitalizar uma fita VHS que parecia ser o último exemplar que se tem notícia e localizamos, há pouco, uma cópia em 35mm na Cinemateca do MAM-RJ. Neste momento estamos tentando localizar os negativos em Los Angeles (onde foi feito o transfer para 35mm) para que possamos telecinar diretamente do negativo em prol de obtermos uma cópia na melhor qualidade possível. Pelos motivos que serão aprofundados no capítulo 2, consideramos de suma importância que esta obra passe a ser acessível e seja difundida.

acaso e a espontaneidade. A equipe era reduzida: Bia e Dany na direção e câmera e mais duas pessoas, um técnico de som e uma pessoa de produção que variaram conforme o período. Os quatro cabiam em um carro. Dirigiam sem rumo, paravam em um lugar e perguntavam o que estava acontecendo na cidade. Conforme os moradores de cada região indicavam algum evento relevante (um enterro, um casamento, um parto etc.) eles chegavam e filmavam. Não havia sido definido sequer se o filme seria sobre uma mulher ou sobre um homem. Como uma mulher deu à luz a uma menina em uma das pequenas cidades por onde passaram e lhes foi permitido filmar o parto, transformou-se num filme sobre uma mulher.

A montagem se deu, primeiro, cronologicamente, ou seja, do nascimento até a morte. Um dia após ter concluído a montagem do filme e ter chegado supostamente ao corte final, Bia Lessa, num rompante, percebeu que o filme deveria ser montado de trás para frente. Segundo os diretores, foi um imenso trabalho para remontar tudo ao contrário, pois todas as costuras deveriam ser repensadas. Um novo filme surgiria desse *insight* repentino.

Iniciamos a jornada no velório dessa mulher, única e múltipla, onde luto e humor convivem sem embaraço. As duas câmeras não apenas observam o que acontece no rito fúnebre, elas são afetadas pelo próprio acontecimento: tremem, hesitam, se aproximam, se afastam, perdem o foco e fazem escolhas a cada instante. Podemos sentir, na forma como se movimentam, uma horizontalidade na relação entre quem filma e quem é filmado, apesar de não haver intervenções diretas dos diretores na cena. Por esse modo de filmar provocador, o espectador é convidado a participar do velório de forma ativa, vivenciando a potencialidade daquele presente e compartilhando, assim, dessa experiência limiar. Desse rito de passagem entre a vida e a morte.

A travessia da vida que protagoniza a narrativa passa a seguir numa inversão cronológica: os últimos dias da mulher em seu leito de morte, a doença, momentos de sua velhice, a viuvez, o casamento, o primeiro beijo, a primeira menstruação, a primeira comunhão, a infância e o nascimento. Todos esses ritos de passagem foram filmados com esse vigor da espontaneidade que os diretores buscaram ao eleger o acaso e a intimidade para intermediar o contato com essas vidas desconhecidas. Acompanhamos, de forma muito próxima e intensa, a vida de tal mulher, vivida por diferentes mulheres de cidades diversas do interior do Nordeste brasileiro.

Portanto, foi com um “método do acontecimento” e com uma “estética da intimidade” que filmaram, durante quase dois anos, cerca de quinhentas horas de material. Vinte anos se passaram até que os diretores conseguissem chegar à premissa do filme – na qual se ateriam à história de uma personagem – e atingissem o corte final, de 79 minutos. Durante esses vinte

anos<sup>9</sup>, o desafio era conseguir “jogar fora” tantas outras situações extraordinárias que jaziam no material bruto. Bia Lessa conta que ficaram muito seduzidos pela quantidade de material bom que existia, com histórias deslumbrantes: o lançamento de um foguete, uma criança presa dentro de uma penitenciária, um julgamento no Marajó de um crime com um enredo rocambolesco, e assim por diante. Num primeiro momento, o filme ficou recheado dessas histórias que faziam uma espécie de panorama sócio-político do Brasil, que na realidade não era o foco principal dos diretores. Segundo a diretora, uma ajuda fundamental para chegarem no âmago do filme foi a de Eduardo Coutinho que assistiu a primeira montagem com quatro horas de duração:

Eu lembro que as coisas mais incríveis passavam na tela e o Coutinho gritava: “pra que essa besteira? Isso não tem nada a ver com o teu filme, você não quer falar sobre isso!”. E eu argumentava: “mas é o foguete, é incrível, esse contraste da tecnologia com a pobreza!” ele falava: “Bia, isso é tese. Isso é vaidade”. Então demorou até a gente ver de fato o que era realmente necessário para falar daquilo. Mesmo que não usássemos todas as coisas incríveis que tínhamos. (LESSA, 2017)

O verdadeiro foco era uma pesquisa de linguagem. Os diretores queriam, segundo eles, “brincar um pouco” nesse limiar entre o documentário e a ficção: “Todas as imagens são reais, mas manipuladas na montagem. Não tem problema manipular, estamos aqui para isso”, diz Bia Lessa: “É até paradoxal, porque essa manipulação parece fazer a gente mergulhar mais naquela realidade como ela parece ser”. A imagem não carrega em si o estatuto de veracidade, mas

pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. As imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, que é possível trabalhar com elas. (LINS e MESQUITA, 2011, p. 82)

É na montagem que se dá a construção ficcional de *Então Morri*, numa ruptura radical com a cronologia e a geografia dos acontecimentos filmados. Esse modo de fazer documentário, no qual se registra uma quantidade monumental de horas de material e posteriormente, através de procedimentos de montagem, impõe-se um significado a este material bruto, criando uma ficção a partir de um material não ficcional, remete-nos ao “método” de Frederick Wiseman, um dos ícones do cinema direto. Ele, porém, refuta esse rótulo, preferindo chamar seu cinema, simplesmente, de “ficções documentais”, ou “ficções reais”<sup>10</sup>. Wiseman diz que montar um documentário é como criar um “sonho real”, já que os

---

<sup>9</sup> Os vinte anos de montagem obviamente não foram ininterruptos. Nesse tempo, ambos os diretores realizaram diversos trabalhos artísticos. A montagem de “Então Morri” foi um movimento contínuo de apropriação e afastamento, num ritmo lento que permitiu um amadurecimento da obra.

<sup>10</sup> Do inglês original *reality fictions*.

eventos filmados são todos reais, mas as conexões temáticas entre eles serão formadas a partir da imaginação. Não há, a priori, um significado atribuído a essas imagens, e é somente na montagem, a partir da maneira como o cineasta pensa sua relação com o material, que se produz a forma final do filme (ATKINS, 1976).

Frederick Wiseman possui uma extensa filmografia; 47 filmes em 51 anos de atividade como cineasta. Quase todos são documentários que seguem uma estética muito marcada por um rigor metodológico próprio de seu estilo. A reflexão sobre a construção da *mise en scène* e do método de montagem empregado por Wiseman será aprofundada no diálogo que promoveremos entre o documentário contemporâneo e o moderno, aproximando *Então Morri* da obra deste cineasta. Em *Então Morri*, na maior parte do tempo, temos uma câmera que também se assemelha à de Wiseman: não é uma “mosca na parede”<sup>11</sup> como muitas vezes se afirma em relação ao cinema direto. Ao contrário, a câmera é afetada pela experiência da própria filmagem. Ela produz montagem, é ativa (WELLER, 2013). Seja no sertão nordestino de Lessa e Roland, ou em alguma das dezenas de instituições retratadas por Wiseman, a sensação que temos é a de estarmos imersos naqueles universos, vivendo as situações no tempo presente, como experiências atuais e impactantes. Wiseman jamais interage diretamente fazendo perguntas aos personagens, buscando, assim, o mínimo de intervenção possível no acontecimento. Se por ventura algum personagem interage com a câmera, ele suprime tal cena na montagem.

Dentro dos diversos modos de documentário, Bill Nichols classifica essa forma de filmar como modo observativo. Há, porém, algumas diferenças fundamentais entre as obras. Em *Então Morri* há, por vezes, uma interação direta entre os personagens e a câmera, promovendo a quebra da quarta parede. Em alguns momentos um personagem a olha diretamente, em outros vemos alguns depoimentos para a câmera. Em apenas uma cena do filme observamos uma interação direta entre personagem e equipe, quando ouvimos a voz da diretora uma única vez, fazendo uma pergunta, ou quando vemos sua lente se afastar, a pedido de uma personagem que bebe cachaça, para depois retornar quando a mesma avalia melhor e decide que quer ser filmada. Nestes casos, pendemos entre o modo participativo, em que se enfatiza a interação e utilizam-se entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto, e o modo reflexivo, como nesse momento quando a discussão sobre os limites do que pode e do que não pode ser filmado se estabelece, ou mesmo quando um dos diretores aparece em quadro, filmando. Mas se o que interessa aos realizadores de *Então Morri* é o estado

---

<sup>11</sup> Eis um mito recorrente a respeito do Cinema Direto, de que a câmera ocupa o lugar de espectadora ideal, invisível, fixa, como uma câmera de segurança, uma “mosca na parede” (WELLER, 2013, p.26).

limiar é natural que o filme transite confortavelmente também neste limiar entre os diferentes modos do documentário.

No capítulo 3, analisaremos *Terra Deu Terra Come* (2010), dirigido e montado por Rodrigo Siqueira. O filme foi lançado com uma estratégia inclusiva e inovadora: além das tradicionais salas de cinema, foram distribuídas mais de 800 cópias em todo o país. Apenas nas duas primeiras semanas, atingiu 14.800 espectadores nos cineclubes e 1.300 nos cinemas, uma excelente marca considerando o desempenho médio dos documentários no Brasil. Foi vencedor do festival “É Tudo Verdade” de 2010 e ganhou diversos outros prêmios, como o do festival Dok Leipzig, na Alemanha.

O filme conta a história de Pedro de Alexina, um octogenário fabuloso, descendente de escravos, que vive com sua esposa e filhos numa casa de sapê no Quilombo Quartel do Indaiá, distrito de Diamantina (Minas Gerais), onde há relativos poucos anos imperava um regime escravocrata baseado, primordialmente, no garimpo de diamante. Ali circula, envolta em mistérios, a história de um diamante perdido, oculto. Um tesouro a ser encontrado. Mas o que o documentário nos revela é que o tesouro em questão é a própria vida de seu Pedro. Pepitas de sabedoria, diamantes de memórias e fantasias são – sob certa perspectiva – desenterrados ao longo dos 88 minutos de filme. Esta preciosidade, esse diamante perdido que foi enterrado por um antepassado, é a metáfora ideal para representar a herança africana tão rica que resiste pulsante em seu Pedro. Tal pedra rara não foi entregue aos senhores de engenho. Ela permanece no solo onde pisam, dançam, ritualizam e fabulam seus descendentes; “Tem que invocar a alma do morto para achar o diamante enterrado”, orienta Pedro. O filme é a busca por este diamante, por uma herança que precisou ser enterrada para não morrer.

Pedro é um amálgama de garimpeiro, agricultor, contador de histórias, curandeiro, benzedor, guardião dos vissungos<sup>12</sup> e mestre de cerimônias fúnebres. Ele conduz no filme o ritual funerário de João Batista, um amigo recém-falecido. Acompanhamos o preparo do corpo, as danças, as orações, os cânticos e, por fim, após quase um dia inteiro de velório, o cortejo fúnebre que leva o cadáver até sua cova. Pedro entoava diversos vissungos, e crianças, jovens e adultos fazem o coro, seguindo em pequena procissão. A narrativa desse rito de morte perpassa todo o filme e é permeada por diversos momentos da vida dos moradores, tendo seu Pedro como eixo principal. As entrevistas com Pedro e sua esposa, dona Lúcia, enquanto ela cozinha a polenta no fogão de lenha, o trabalho no garimpo, as conversas entre

---

<sup>12</sup> Cantigas de matriz banto em dialeto banguela, comum na região, nos séculos XVIII e XIX.

os moradores ao redor da fogueira e os muitos casos por eles contados são fragmentos que nos aproximam desse universo subjetivo. *Terra Deu Terra Come* retrata um modo de vida que nos soa anacrônico, ecos de um passado que resiste e ressoa nos olhares, gestos e histórias que povoam o quilombo. Os ritmos daquele lugar seguem em andamentos muito diversos dos nossos, seja na dança compassada em volta da fogueira ritualística, ou no tempo que leva para o milho transformar-se em fubá no moinho de pedra. O que se perdeu com esses novos ritmos da grande cidade moderna é aquilo que Benjamin, citando o antropólogo Arnold van Gennep, chama de ritos de passagem. Não por acaso os antropólogos se dedicam ao estudo dos ritos nas sociedades ditas primitivas. Esses rituais chamam atenção justamente por terem desaparecido na comunidade de origem do antropólogo observador (GANGEBIN, 2014).

Rodrigo Siqueira não é antropólogo, mas se interessou em falar sobre ritos e tradições ancestrais de uma comunidade, que já são extintos em sua própria. Um filme limiar por excelência, que transita entre dois mundos, no qual se misturam e entrelaçam os binômios: vida-morte, sagrado-profano, real-fabulação, memória-invenção e etnografia-poesia. Este último nos levou a enveredarmos pelos caminhos da etnografia poética, ou etnopoesia<sup>13</sup>, que, em ressonância com as ideias de Bakhtin, tenta investigar em uma perspectiva transcultural o leque de poesias imaginadas e colocadas em prática por outros seres humanos. Uma poética que pensa a poesia fora do espaço literário ocidentalizado, operando trocas simbólicas entre os mundos e proporcionando uma miscigenação entre culturas. Uma poética do outro, para o outro e com o outro (ROTHENBERG, 1994). Considerando poesia como algo mais abrangente que o texto poético escrito, ou melhor, sob a ótica bakhtiniana do significado de “texto”, operamos um deslocamento conceitual e alcunhamos *Terra Deu Terra Come* com o aposto “uma etnopoesia filmica.”

Como dito anteriormente, Rodrigo chegou à região do Quartel do Indaiá “levado” por Guimarães Rosa. Para contar a história de *Terra Deu Terra Come*, o diretor bebeu na fonte do escritor que ergueu sua obra nas veredas do sertão mineiro. Além de se debruçar nos escritos rosianos, buscou referências em autores que estudam as particularidades dessa narrativa. Iremos traçar um paralelo entre o “contar desmanchando” (PASSOS, 2001), procedimento literário que Guimarães Rosa aplica em seus escritos, e o “montar desmanchando”, estratégia de montagem adotada por Siqueira, numa alusão ao diálogo estabelecido entre as duas operações estéticas.

---

<sup>13</sup> Termo cunhado por Jerome Rothenberg nos EUA, na década de 1960.

Na cena inicial, ouvimos a fala de seu Pedro sobre a tela preta. Ele termina seus dizeres com a seguinte conclusão: “nonada, mas tem essa morte, né?”. “Nonada”, a primeira palavra de *Grande Sertão: Veredas* nos transporta imediatamente para o universo rosiano. A forma de seu Pedro narrar o mundo é herdada da tradição da literatura oral, da tradição africana banto, das narrativas que passeiam pelo mundo há milênios, independente da escrita ocidental ou do cinema. “A intenção foi reproduzir esta forma dele conceber e narrar o mundo e construir uma narrativa próxima da tradição oral, como se o filme fosse uma história contada por Pedro. Na verdade, um pouco de Pedro e um pouco de Guimarães Rosa” (SIQUEIRA, 2010).

*Terra Deu Terra Come* é o primeiro trabalho autoral de Rodrigo Siqueira como diretor cinematográfico. Formado em jornalismo, ele trabalhou muitos anos como editor de vídeo para telejornais. Começou no cinema fazendo uma pesquisa para o longa de Helvécio Ratton, *Uma Onda no Ar*, em 2002. Envolveu-se tanto nas etapas de produção que terminou a o processo assinando assistência de direção. Após essa experiência, realizou seu primeiro longa *Favela, o Rap Representa* (2003), sobre o movimento *hip hop* em contextos urbanos, em parceria com Júnia Torres. Porém, Rodrigo considera este um “filme de formação”, e não uma obra autoral.

Após o lançamento de *Terra Deu Terra Come*, Siqueira continuou interessado em pesquisar o limiar do documentário e da ficção em, *Orestes* (2015), dessa vez tratando de outra temática relacionada à opressão; a ditadura militar brasileira. O filme se desenvolve em torno do julgamento de Orestes, que matou o próprio pai – um agente da ditadura militar infiltrado nos movimentos de resistência – 37 anos após vê-lo matar sua mãe. Mas o interesse de Rodrigo Siqueira não se limita ao conteúdo temático. O documentário monta um arcabouço sofisticado para retomar a imprescindível questão da punição pelos crimes da ditadura que continuam sem julgamento. Segundo Cláudia Mesquita:

Orestes faz um caminho cheio de riscos. Cada parte do filme parece desdobrar uma camada nova, que privilegia uma forma inédita (no filme) de abordagem e experimento com a matéria histórica que mobiliza. O desafio que se coloca para nós é o de compreender como essas partes se articulam (inclusive porque uma vaza sobre a outra, há interpenetrações), e qual inteligibilidade, por fim, o filme acaba por promover. (MESQUITA, 2015, p. 121)

O trabalho de recuperação da memória no filme é realizado através de estratégias ousadas que pensam a história política recente não como pertencente a um passado fechado, mas forte e vivo em nós. “Não é só um legado, é uma presença”, insiste o diretor. O filme busca salientar essas permanências e ressurgências, entrelaçando o limiar entre passado e presente: “entre crimes da ditadura e violência policial hoje, entre traumas históricos e

sintomas sociais atuais, entre a ausência de um trabalho de memória e de luto efetivos e as contradições e aporias da sociedade brasileira” (MESQUITA, 2015, p.122). Apesar de conter algumas entrevistas, o filme vai muito além desse recurso, multiplicando artificios. Em um emaranhado cuidadosamente articulado, o filme utiliza de um dispositivo terapêutico como potencializador estético: pessoas que não se conhecem, convidadas pela equipe, participam de interações e sessões de psicodrama conduzidas por Marisa Greeb, em um processo catalisador, no qual as questões do filme parecem encarnar nos participantes que interpretam papéis no jogo muitas vezes opostos aos seus “papéis” na vida.

Em outra camada, a criação de um processo judicial fictício reencenado para as câmeras com a participação de dois juristas renomados, trespassa o Orestes trágico com a história de vítimas e algozes da ditadura, e posicionando o espectador como júri do processo. O filme deixa transparecer o caráter de construção da obra, que Mesquita (2015) chama de “estética da elaboração”:

Uma tal estética da elaboração é coerente com a matéria histórica que se elabora: fragmentária, traumática, recalcada, falsificada nas narrativas oficiais, disputada e sofrida no presente. Escolhas de montagem reforçam o caráter descontínuo e inacabado dessa matéria: é o caso do corte para tela preta, nos testemunhos, que figura a brutal interrupção das vidas, e acentua a irresolução das histórias de vítimas da violência policial (...). (MESQUITA, 2015, p.124)

Em seu segundo filme autoral, Rodrigo continua seu interesse na pesquisa das zonas limiars do cinema. As diversas camadas de *Orestes* funcionam como diferentes pontos da constelação criada pelo diretor para elaborar o tema da ditadura em um passado-presente.

Voltando a *Terra Deu Terra Come*, o projeto inicial de Siqueira era o registro audiovisual dos vissungos, esse canto dos ritos de passagem quase extinto. Mas, ao iniciarem as filmagens, outro filme foi sendo criado pelo caminho, junto com seu Pedro, que reuniu nessa produção inúmeras funções: narrador, cantor, personagem, ator. Além disso, colaborou na direção, tendo sido inclusive oficialmente creditado. Sua participação na direção se deu devido à grande parceria estabelecida entre Siqueira e seu Pedro, que transcendeu o binômio entrevistador-entrevistado, ou diretor-personagem. O engajamento e cumplicidade de ambas as partes deu origem ao filme, que muito se diferenciaria do projeto inicial de registro etnográfico dos vissungos.

É apenas nos momentos finais de *Terra Deu Terra Come* que se revela a não existência do morto. O corpo do amigo morto é, na verdade, um tronco de uma bananeira e o ritual é uma *mise en scène* em torno de uma ausência do corpo. Mais uma vez, o limiar aqui se apresenta como potencializador estético do filme. *Terra Deu Terra Come* se encontra entre a

etnografia e fabulação. Seu Pedro está entre muitas funções intra e extradiegéticas e as histórias contadas estão entre lendas, causos e relatos. Os ritos e os costumes dessa comunidade estão entre o sagrado e o profano, e o filme, com sua atmosfera imbuída de uma carga mítica e fanstasmagórica, parece transitar entre dois mundos. O resultado é uma fabulação do real, que atravessa toda essa narrativa fantástica. Aqui, adotaremos o termo fabulação sob a definição de Henri Bergson (1978), que afirma que o homem, diante do pavor da certeza da morte, sentiu a urgência de elucidar seu medo e explicar aquilo que o apavorava. Nesse momento, foi ativada uma aptidão “fabuladora”, que o permitiu produzir crenças religiosas para tranquilizá-lo. A criação artística também se encaixaria nessa estratégia apaziguadora e Bergson afirma que todo ser humano tem essa faculdade, essa disposição fabular, independentemente de ser religioso ou artista. É importante salientar que fabulação não é sinônimo de mentira factual, mas, sim, de uma construção imaginária das pessoas a partir do real. Nesse sentido, os aspectos ficcionais são muitas vezes mais reveladores do personagem do que uma pretensa adequação ao que a pessoa é “de verdade” no cotidiano (LINS, 2004). Portanto, em *Terra Deu Terra Come*, conhecemos uma realidade que, talvez, não teríamos acesso de outra forma, ou ao menos não por esse prisma fabular que toca o real de maneira tão sugestiva.

Nesse ponto promoveremos, novamente, um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo. No capítulo 2, esse diálogo se deu entre *Então Morri* e o documentarista Frederick Wiseman. No capítulo 3, esse diálogo se dará entre *Terra Deu Terra Come* e o cineasta e antropólogo Jean Rouch, principalmente no que tange a autoencenação e a fabulação compartilhada, elementos fundamentais na obra de Rouch e no filme de Siqueira. Jean Rouch realizou o impressionante montante de 107 filmes entre os anos de 1947 e 2002. Ele tratou de uma enorme variabilidade temática tendo como pano de fundo, majoritariamente, o continente africano (Nigéria, Gana, Costa do Marfim, Burkina Fasso, Mali, Senegal). Por ser antropólogo<sup>14</sup>, Rouch experimentou linguagens e técnicas narrativas que relacionavam a antropologia e o cinema, a fim de explorar o vasto universo da alteridade (GONÇALVES, 2008). Em diversos de seus filmes, lança mão do recurso da fabulação compartilhada e da autorrepresentação, assim como Rodrigo Siqueira com seu Pedro e os demais moradores do Quartel do Indaiá. Nesse dispositivo,

---

<sup>14</sup> Rouch publicou um número considerável de trabalhos (1943-1994), somando mais de uma centena de títulos constituindo uma obra bastante heterogênea: entrevistas, extratos, livros, ensaios, artigos etc.

os atores são convocados a participar da elaboração improvisada da história e dos personagens, a fabular e a se inventar durante as filmagens. Rouch leva a sério o imaginário alheio e nos mostra, nas fabulações meio reais meios inventadas, opressões e resistências dos africanos frente à colonização, rompendo com as visões exóticas e estereotipadas da África produzidas pelo cinema. (LINS, 2009)

Rouch explorou largamente o limiar entre o documentário e a ficção. Ele problematizou a questão da verdade na tradição do documentário e implodiu a ideia de representação objetiva do mundo, provocando – em meados dos anos 1950 – mudanças radicais e relevantes, tanto na forma de se fazer filmes, quanto na maneira de o cinema se relacionar com o mundo. Criador do “cinema-verdade” e do “cine-transe”, “Rouch filmou ficções como se fossem documentários e documentários como se fossem ficções, dissolvendo fronteiras e criando possibilidades inéditas para os cinemas novos que despontariam mundo afora poucos anos depois” (LINS, 2009).

Localizada na vanguarda dos questionamentos que têm marcado os estudos do documentário nas últimas décadas, assim como no que diz respeito às preocupações que têm caracterizado o debate antropológico, sobretudo a partir dos anos de 1980, a etnoficção que foi realizada por Jean Rouch constitui, assim, um objeto igualmente privilegiado para aprofundar a compreensão da relação entre o documentarista e os sujeitos por ele filmados, permitindo compreender melhor as engrenagens de uma relação que tem unido cineastas e seus personagens na encenação de diferentes perspectivas sobre o real. (COELHO, 2013, p.16)

Rouch, como dissemos, acreditava na criação de uma fabulação compartilhada. Ele costumava se reunir diariamente com seus colaboradores para imaginarem juntos a sequência das filmagens a serem cumpridas no dia. Nesse momento de preparação diário, conversavam sobre os caminhos do roteiro a ser improvisado, os atores simulavam seus deslocamentos no local das filmagens e o cineasta pensava os enquadramentos que viria a utilizar (COELHO, 2016). O processo de Rodrigo com os moradores do quilombo Quartel do Indaiá – em especial com seu Pedro, seu maior colaborador – foi semelhante. Seu Pedro propunha cenas, indicava locações, orientava, em conjunto com Rodrigo, o caminho que o filme ia seguir, ao menos durante o processo das filmagens (SIQUEIRA, 2011). Iremos, portanto, explorar os pontos de convergência de *Terra Deu Terra Come* e Jean Rouch, de modo a enriquecer nossas ferramentas de análise. Os dois cineastas se debruçaram sobre processos culturais em localidades marginalizadas (seja na África ou no quilombo brasileiro). Ambos desafiaram as dicotomias observador-observado, documentário-ficção, real-fabulação e transitaram em tais limiares.

## 1 O Tabu da morte

*O caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte.*

(Edgar Morin)

### 1.1 Da ambiguidade ao alijamento da morte

Em 1915, um ano após o início da Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud escreve o ensaio *A nossa atitude diante da morte*, no qual identifica a forma como nos relacionamos com a morte como uma das causas de nossa grande desorientação neste mundo: “Temos uma tendência patente para prescindir da morte, para eliminá-la da vida. Tentamos silenciá-la” (FREUD, 2009, p.19). Para Freud, essa conduta de distanciamento em relação à morte exerce poderosa influência em nossas vidas. A vida se torna pobre e desinteressante quando a aposta máxima no jogo da vida, ou seja, a própria vida, não é posta em risco; “A tendência para excluir a morte da conta da vida traz consigo muitas renúncias e exclusões” (FREUD, 2009, p.21). Diante da gravidade de tal diagnóstico, Freud elabora uma tese psicanalítica sobre uma possível explicação para tal inclinação supressiva, voltando-se às civilizações ditas primitivas e analisando alguns de seus mitos. A partir dessa tese, ele propõe caminhos para uma relação menos repressora e mais inclusiva da morte na vida.

Freud afirma que o homem primitivo<sup>15</sup> posicionou-se frente à morte de maneira singular, repleta de contradições. Ao mesmo tempo em que reconheceu a morte como extinção da vida ao deparar-se com o óbito de um ente querido, também a negou e reduziu-a a nada, quando o morto era um estranho ou seu inimigo, adotando atitudes radicalmente distintas em cada caso. A morte do inimigo, ou do outro, era o aniquilamento do que era odiado, e o homem chamado primitivo não tinha qualquer escrúpulo em provocá-la. Portanto, a história primordial da humanidade é rica em assassinatos. O caliginoso sentimento de culpa que paira sobre a humanidade desde os tempos primitivos é “provavelmente a expressão de uma culpa de sangue, que a humanidade primitiva sobre si arrojou” (FREUD, 2009, p.23). Quando o homem primitivo viu morrer alguém que amava, experienciou com pesar a consciência de sua própria morte, por cada ente amado ser um fragmento de seu próprio eu.

---

<sup>15</sup> Por homem primitivo, Freud entende a humanidade na condição primitiva, não se refere apenas ao gênero masculino.

Por outro lado, a mesma morte era também apazível, pois os mortos amados eram, simultaneamente, estranhos e inimigos, pois tinham nele suscitado sentimentos hostis. Segundo o autor, “foi deste conflito sentimental que nasceu a psicologia” (FREUD, 2009, p.24).

Essa ambiguidade afetiva presente na experiência da morte traz algo concreto no âmbito psicanalítico em relação a morte de quem amamos: na lógica psicanalítica o luto compreende uma tristeza pela perda, mas também pela culpa por essa pessoa ter morrido sem que se tenha feito tudo o que supostamente deveria ter sido feito, ou ainda, por alguma conduta considerada inadequada que se praticou àquela vida que se extinguiu. Eis a representação simbólica do assassinato. Segundo Freud, a perda de quem amamos traz a possibilidade de sermos simbolicamente assassinos. Em nosso inconsciente – assim como nos tempos primordiais – gratidão e amor, ódio e assassinato se aglutinam na vivência dúbia frente a morte.

Há, no entanto, grande diferença entre o funcionamento do nosso inconsciente e a atitude do homem primitivo que assassinava o estranho e inimigo sem hesitações. Segundo Freud, o inconsciente não induz ao assassinato, apenas o deseja. Ele “mata” por razões pequenas, deseja a morte de qualquer pessoa inconveniente. Se levássemos em conta nossa realidade psíquica como sendo factual, seríamos, como os homens primitivos, assassinos. “Felizmente, tais desejos não possuem a força que os homens dos tempos primordiais ainda lhes atribuíam; de outro modo, no fogo cruzado das maldições recíprocas, a humanidade já há muito teria perecido” (FREUD, 2009, p.29).

Diante do cadáver da pessoa amada nasceu, não só a psicologia, mas também os primeiros mandamentos éticos. O primeiro e principal imperativo ético, “Não matarás!”, surge da consciência da morte a partir da perda do ser amado e estende-se pouco a pouco ao estranho e, finalmente, ao inimigo. Uma proibição de tamanha força existe frente a um impulso proporcionalmente potente, o que seres humanos não desejam não precisa ser proibido.

A acentuação do mandamento “Não matarás!” garante-nos justamente que descendemos de uma longuíssima série de gerações de assassinos, que tinham no sangue o prazer de matar, como talvez ainda nós próprios. As aspirações éticas da humanidade, de cuja força e importância não há que duvidar, são uma conquista da história humana e tornaram-se em seguida, embora infelizmente num grau muito variável, uma propriedade herdada da humanidade atual. (FREUD, 2009, p. 27)

Em carta a Einstein escrita em 1932 (FREUD, 2009b), quando este o indaga sobre o que se poderia fazer para evitar aos homens o destino da guerra, Freud discorre sobre a então

recente teoria das pulsões. Na visão psicanalítica – especificamente na segunda tópica freudiana –, as pulsões são apenas de dois tipos: as que tendem a conservar e a unir, eróticas, também conhecidas como pulsão de vida (*Eros*) e outras que tendem a destruir e a matar, pulsões de agressão, de destruição, a chamada pulsão de morte (*Tânatos*)<sup>16</sup>. Diante do questionamento pacifista de Einstein, que tem como primeiro reflexo o desejo de suprimir a pulsão de morte da humanidade, Freud adverte que ambas as pulsões são imprescindíveis, e que as manifestações da vida brotam de suas ações conjuntas e antagônicas. Desse modo, o psicanalista propõe ao cientista um caminho para que essas tendências agressivas não encontrem sua expressão na guerra: não se trata de eliminar as pulsões de morte (já que isso implicaria também na extinção das pulsões de vida), mas sim, drená-las, ou seja, canalizá-las para uma expressão não literal. Porém, o processo social reprime as pulsões de destruição, gerando não apenas irrupções destrutivas (como a guerra), mas também uma relação reprimida com a morte. “Recordamos a antiga sentença: [...] Se queres conservar a paz, prepara-te para a guerra. Seria oportuno modificá-la assim: [...] Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte” (FREUD, 2009, p.31).

O que seria essa preparação para a morte, segundo Freud? Confrontados com nossa estrutura primitiva, encaramos a ambiguidade psíquica perante a morte. Porém, como o processo social e a cultura reprimem as pulsões agressivas inerentes, a nossa moralização da morte produziu a ilusão de que só poderíamos chorar por amor, e não por culpa. Freud descreve que houve uma repressão na construção de uma moralidade que não reconhece que podemos ser assassinos, tiramos essa possibilidade de dentro de nós por conta do impulso civilizador. Nos tornamos conscientes da morte quando ambigualmente – e simbolicamente – nos relacionamos com quem amamos como sendo também seu possível assassino. Do contrário, produzimos uma relação cultural repressiva com a morte e não elaboramos a consciência da mesma. É necessário enfrentarmos o fato de sermos ambíguos e repensarmos nossos processos de repressão social, reconhecer em nós as potências agressivas (pulsão de morte) de nosso inconsciente à medida que nos sentimos culpados quando morre alguém que amamos. E, nesse amor a alguém que amamos, também reconhecemos em nós as potências

---

<sup>16</sup> Ernest Becker, em seu livro “A Negação da Morte” (1976), critica Freud por acreditar que este se esquivou do verdadeiro problema da morte, transformando o que seria uma necessidade indesejável num impulso inconscientemente desejado – a “pulsão de morte”. Ele considera o trabalho de Otto Rank (ex-discípulo e colega de círculo psicanalítico de Freud) o mais elaborado em relação ao problema da morte na psicanálise: “na ciência do homem foi Otto Rank, acima de tudo, quem colocou esses temores em evidência, baseando todo seu sistema de pensamento neles e mostrando o quanto são fundamentais para uma compreensão do homem” (BECKER, 1976, p.78).

eróticas (pulsão de vida) de nosso inconsciente. Assim, ao enfrentar a vida, temos que enfrentar a morte: a morte como condição de possibilidade para pensar outras formas de vida.

Freud evidencia nossa inabilidade perante a experiência da morte: quando esta acontece, é sempre uma perturbação em nossas expectativas. Rebaixamos a morte do status de evento necessário, parte do processo da vida, para um lugar de casualidade, “fatalidade”, buscando justificativas para sua ocorrência em motivações circunstanciais. Se alguma pessoa morre, “é por culpa de alguém que não seguiu as instruções, por atraso da ciência que precisa ser incentivada, por interferência de um fator aleatório” (RODRIGUES, 2006, p. 168).

A partir de Freud é possível assimilar uma ambiguidade psíquica na nossa relação com a morte: a fragilidade da consciência da morte que nos faz agir como se fôssemos imortais. Ora experimentamos uma consciência da morte – ao nos depararmos com as notícias de jornal ou na experiência da morte de alguém próximo –, ora vivemos como se não fôssemos morrer, numa espécie de “fantasia coletiva de vida eterna” (ELIAS, 2001, p.44). Esse “analfabetismo” em relação à morte, essa ilusão de imortalidade, produziu o fenômeno do alijamento da morte que experimentamos hoje, sobretudo nas sociedades industriais ocidentais. Fenômeno que vem se intensificando desde o século XIX, reforçando o paradigma freudiano de que o impulso civilizador, na medida em que avança, faz retroceder nossa habilidade perante a morte – e toda ambiguidade que nela vive.

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. (BENJAMIN, 2012, p. 223)

Benjamin escreveu sobre o desaparecimento da morte em 1936, e desde então experimentamos um crescimento deste “efeito colateral” que nos leva a refletir sobre como se morre hoje na maior parte dos centros urbanos ocidentais<sup>17</sup>. A morte natural<sup>18</sup> não mais ocorre em casa, no quarto do moribundo. Ela quase sempre acontece no hospital, de maneira asséptica e cada vez mais institucionalizada, medicalizada e tecnologizada. (ARIÈS, 2014;

<sup>17</sup> Aqui não temos a pretensão de descrevermos o modo como se morre na totalidade dos centros urbanos ocidentais, nem tampouco generalizar esses procedimentos. Apenas dissertaremos sobre traços comuns e muito frequentes apontados pelos diversos historiadores, sociólogos e antropólogos citados ao longo dessa pesquisa.

<sup>18</sup> É necessário refletirmos sobre o termo “morte natural”. Antes da modernidade, a morte era apenas uma: a vontade de Deus, e era uma heresia protestar contra os desígnios divinos. Atualmente, a morte se divide em duas: de um lado, uma morte considerada normal, natural, aquela que acontece “no fim da vida”, em idade avançada e, do outro, uma morte inaceitável, indigna. Aos dominados está reservada, obviamente, a “morte não natural” (RODRIGUES, 2006). Simone de Beauvoir escreve: “Não existe essa coisa chamada morte natural. Nada do que acontece ao homem é natural (...). Todos os homens devem morrer, mas, para cada homem, sua morte é um acidente e uma injustificável violação.” (BEAUVOIR *apud* SOBCHACK, 2005, p.140)

ELIAS, 2001, KELLEHEAR, 2016; RODRIGUES, 2006; BAUDRILLARD, 1996). Se a gravidade de um doente é alarmante, este é transferido para os centros de terapia intensiva, onde as visitas são controladas e muitas vezes reduzidas à uma hora diária. A morte é removida da visão e da experiência comum, de um lugar que é parte integral da atividade cultural (ARIÈS, 2014) e passa a acontecer num espaço estranho àquele ser humano. Assim, o moribundo quase sempre está destinado a uma morte solitária, em meio a uma equipe hospitalar por ele desconhecida.

A morte solitária ocorre mais frequentemente hoje do que em qualquer período anterior. É recorrente em uma sociedade cuja autoimagem dos “sujeitos” é marcada por uma sensação de total autonomia, intensa separação e independência completa. “Esse modo específico de experimentar a si mesmo, a autoimagem do *homo clausus* característica de um estágio recente da civilização, está intimamente ligado a um modo igualmente específico de experimentar (...) nosso próprio ato de morrer” (ELIAS, 2001, p.28).

Após uma vida inteira baseada em acentuado processo de individualização, ao chegar no hospital o doente perde sua individualidade, tornando-se um número. Ao ser internado, ele é imediatamente fragmentado em peças independentes, reduzido a múltiplos órgãos avulsos e perdido em meio à uma linguagem que não compreende, técnica e especializada, sem qualquer semelhança com aquela de seu cotidiano. Passa a ser controlado por máquinas que ele não domina e tubos com diferentes funções penetram seu corpo por diversos orifícios. Seu ritmo de vida é completamente alterado, sua rotina é atravessada por incessantes procedimentos (alguns deles invasivos) e ele fica enclausurado em um ambiente, muitas vezes sem nenhum acesso à luz solar, perdendo a noção de dia e noite (como em algumas conhecidas técnicas de tortura e práticas de encarceramento).

Esse aumento das mortes nos hospitais obviamente deve-se também ao desenvolvimento das técnicas médicas. A fim de oferecer o melhor tratamento, é necessário que se interne o doente, não é possível prestar o mesmo nível de auxílio em domicílio. Não é objetivo de nosso estudo tentar diminuir a importância dos avanços da medicina, mas sim compreender melhor como esses avanços se deram e quais implicações éticas circunscritas nesse debate<sup>19</sup>. Isso inclui uma discussão acerca do tratamento dispensado aos moribundos no ambiente hospitalar e quais são as múltiplas razões que levaram a este quadro de egressão.

---

<sup>19</sup> Sem negar a relevância das ciências médicas, é preciso colocar seus progressos em perspectiva, identificando aqueles realmente eficazes, ou seja, aqueles relacionados às transformações do modo de vida coletivo (higiene, alimentação, saneamento básico, vacinação etc.). A redução das taxas de mortalidade coletiva não se dá por progressos particulares no plano das técnicas médicas em relação a terapias individuais. Em termos de

Mesmo uma pessoa muito idosa, com alguma enfermidade grave considerada irreversível, será transferida para um hospital. Portanto, a tentativa de combater a morte não é a única razão para esse afastamento do doente e do moribundo. A instituição familiar, da maneira como está configurada na atualidade, não suporta um doente em vias de morrer dentro de casa. Com base nas dinâmicas familiares contemporâneas, não haveria sequer alguém que pudesse se encarregar dos cuidados ao enfermo. E, mesmo se a família pudesse pagar por um serviço de enfermagem, ainda assim a decisão seria, na maioria das vezes, a transferência do doente ao hospital (RODRIGUES, 2006). As famílias querem um ambiente higiênico para si e para seus doentes, “a casa, paradoxalmente, não é suficientemente asséptica para o doente, nem o doente é bastante esterilizado para permanecer no recinto doméstico” (RODRIGUES, 2006, p. 166:167).

A morte já não causa medo apenas por causa de sua negatividade absoluta, provoca náuseas como qualquer espetáculo repugnante. Torna-se inconveniente como os atos biológicos do homem, as secreções do corpo. É indecente torná-la pública. Já não se tolera deixar entrar qualquer um no quarto com cheiro de urina, suor, gangrena, ou com lençóis sujos. É preciso impedir o acesso, exceto a alguns íntimos, capazes de vencer o nojo, e aos que prestam serviços. Uma nova imagem da morte está se formando: a morte feia e escondida, e escondida por ser feia e suja. (ARIÈS, 2014, p. 768)

Além disso, muitas famílias “pretendem oferecer às suas crianças um ambiente ‘psicologicamente sadio’ e esta ambição é incompatível com a convivência com seres decrepitos, enrugados, decadentes, fracos (...)” (RODRIGUES, 2006, p. 166). Finalmente, o afastamento também se dá, pois, a morte do outro é sempre uma lembrança de nossa própria morte. O contato muito próximo com uma pessoa moribunda abala a fantasia de imortalidade pessoal e ameaça o sonho íntimo da eternidade.

A expulsão do doente e a invenção do hospital como lugar aonde se vai morrer são contemporâneas do desenvolvimento da ideologia da higiene e da decomposição da instituição familiar: o hospital se transforma em asilo a proteger a família da doença e da morte, a proteger o doente das pressões emocionais de sua família, a proteger a sociedade da publicidade da morte. (RODRIGUES, 2006, p. 167)

Os “momentos derradeiros”, o “suspiro final”, o “instante da morte”, não se realizam em meio aos entes queridos. Ademais, atualmente é difícil saber o que é considerado o “instante da morte”, pois o tempo da morte também sofreu modificações, foi simultaneamente prolongado e subdividido. Há a morte cerebral, a morte biológica, a morte celular, como diferentes etapas do falecimento. A parada do coração e da respiração já não bastam como fatores determinantes do óbito, são substituídos pela medida da atividade cerebral, o

---

expectativa de vida, a diferença entre as gerações “se amplifica com a revolução pasteuriana e desaparece bem antes da aparição do arsenal médico contemporâneo” (ILLICH apud RODRIGUES, 2006, p. 190).

eletroencefalograma (ARIÈS, 2014). O tempo da morte pode ser prolongado conforme a decisão da equipe médica:

a morte natural tornou-se em nossa cultura um fenômeno técnico, um fenômeno dissecado, cortado em pedaços por uma série de pequenos passos que finalmente tornam impossível saber qual deles era a morte real, em qual deles se perdeu a consciência ou a respiração parou. Embora fosse impossível prevenir a morte natural, tornava-se possível apagá-la. (ARIÈS, 2014, p. 88)

A figura do médico adquire, sobretudo a partir do século XIX, um peso imenso no concernente ao processo de morte dos indivíduos. Um de seus papéis é cada vez mais nítido: não mencionar a morte. “O próprio termo “moribundo” foi substituído por “paciente terminal”, que por sua vez foi substituído por “paciente fora de possibilidades terapêuticas”, como formas semânticas de desviar o foco da questão” (GURGEL, 2007, p.76): o discurso sobre a morte precisa ser evitado. Sua outra atribuição é prolongar a vida praticamente a qualquer custo. Se a ideia da vida eterna no paraíso do além-morte cristão não mais surte o efeito de salvação que cumpria na Idade Média, a lógica da salvação cristã continua sendo normativa, desta vez depositando na “saúde perfeita” o paraíso que busca postergar a morte (saúde vem do latim *salus*, que significa, além de bom estado e conservação, salvação) (VIEIRA, 2016). Essa lógica nutre a esperança de se viver cada vez mais e, quem sabe, ser um dia surpreendido por uma descoberta científica que torne possível a abolição do fim da vida, “o controle da morte se transformou em objeto e objetivo da ciência e os homens passaram a exigir desta o que antes esperavam da magia e da religião” (RODRIGUES, 2006, p. 167). Jean Baudrillard (1976) chama a atenção para essa crença contemporânea de que cada pessoa supostamente deveria poder aproveitar a vida “até os últimos instantes”, como se sua expectativa de vida “normal” (de idade avançada), já estivesse escrita previamente em um “contrato social”. Nesse “contrato”, a ciência, com todas as suas técnicas, se assegura de que a duração de vida do indivíduo seja “justa”<sup>20</sup>:

Mais do que nunca, podemos hoje esperar — com a habilidade dos médicos, a dieta e os remédios — o adiamento da morte. Nunca antes na história da humanidade os métodos mais ou menos científicos de prolongar a vida foram discutidos de maneira tão incessante em toda a sociedade como em nossos dias. O sonho do elixir da vida e da fonte da juventude é muito antigo, mas só assumiu uma forma científica — ou pseudocientífica — em nossos dias. A constatação de que a morte é inevitável está encoberta pelo empenho em adiá-la mais e mais com ajuda da medicina e da previdência, e pela esperança de que isso talvez funcione. (ELIAS, 2001, p.25)

---

<sup>20</sup> “porque hoje essa exigência contratual dirige-se à instância social – outrora era com o Diabo que se assinavam pactos de vida longa, de riquezas e de fruções. Mesmo contrato, mesma armadilha: é sempre o Diabo que ganha” (BAUDRILLARD, 1996, p. 219).

É na modernidade que se instaura uma nova relação com a doença e com a morte, a partir do discurso científico da medicina moderna, representando uma ruptura com a compreensão medieval. Segundo Foucault (1982), com o advento da medicina social e a regulação moderna dos corpos, procede-se a um controle das epidemias, do ambiente e por fim, dos trabalhadores das fábricas. A medicina se tornou uma das formas hegemônicas de poder disciplinar no capitalismo moderno, com o objetivo de moldar um corpo imune e saudável para produzir (FOUCAULT, 1982). A doença, por ser impeditiva desse produtivismo, passa a ser considerada um ato subversivo, uma experiência a ser extirpada ou encerrada, tornando-se sinônimo de negatividade e déficit.

No contemporâneo, esse processo se aprofunda e ganha novos contornos. Uma verdadeira obsessão com o sucesso do corpo através da tecnologia e do controle do corpo físico se tornam fetiche em uma sociedade da hiperprodutividade e da hiperconectividade. A indústria farmacêutica é uma das grandes forças na configuração do quadro atual, funcionando para moldar uma forma de vida “hipersaudável”, baseada na imposição de um modelo de perfeição da saúde em que a finitude, em todas as suas manifestações (sofrimento, doença e morte), são erros e devem ser eliminados. Essa visão tem raízes morais muito profundas na sociedade ocidental, relacionadas à rejeição de tudo o que é problemático e o que escapa à lógica do pensamento racionalista, além da já citada necessidade capitalista de dispor um exército crescente de corpos “imunes e saudáveis” para produzir (FOUCAULT, 1982).

O modelo científico moderno, baseado na previsibilidade e controle, produziu uma visão da doença como manipulável e antecipável, através da medicina moderna, seu modelo experimental e clínico sobre a doença, se desdobrando numa base preventivista persecutória. A justificativa de tal discurso seria a construção de uma sociedade controlável e previsível matematicamente, na qual seria possível eliminar a dor e o sofrimento, ou mesmo qualquer traço de singularidade dos sujeitos. É o caso dos mapeamentos genéticos que identificam predisposições para certas anomalias e doenças. “Na lógica do risco, estamos todos virtualmente doentes (e deficitários), do útero ao túmulo. Os que têm acesso ao consumo são instados a dedicar uma parcela (por vezes significativa) do seu tempo prevenindo o que certamente está por vir” (FERRAZ, 2010, p. 168). A noção de déficit, significativamente extraída do campo da economia, já demonstra que há uma forte base de valor relacionado à produção, geração de produtividade e consumo (BAUDRILLARD, 1996). Se a doença é deficitária dentro do nosso sistema econômico, o que dizer da morte?

Morrer é deixar de ser produtivo, é deixar de ser consumidor<sup>21</sup>. Em última instância, é considerado um ato altamente subversivo, a transgressão máxima dentro do capitalismo (BAUDRILLARD, 1996). Essa transgressão está intimamente ligada à negação do sentimento do risco e, com isso, a negação da morte.

Numa sociedade como a nossa, completamente dirigida para a produtividade e o progresso, não se pensa na morte e fala-se dela o mínimo possível. A morte deixou de ser admitida como fenômeno natural, necessário. Ela é um fracasso, um *business lost* (negócio perdido). Quando a morte chega, ela é considerada um acidente, um sinal de impotência ou de imperícia que é preciso esquecer. (ARIÈS, 2014, p. 791)

Desenvolvemos, através da nossa cultura, uma verdadeira ojeriza ao risco e aos perigos modernos de forma proporcional ao aumento desses, negamos a possibilidade de que algo não aconteça conforme o programado ou segundo a lógica das estatísticas. Conforme atestado por Norbert Elias (2001), “a morte é um dos grandes perigos biossociais na vida humana. Ela, tanto como processo quanto como imagem mnemônica, é empurrada para os bastidores da vida social durante o impulso civilizador” (ELIAS, 2001, p.12). Para isso, desenvolveu-se a indústria do seguro que “protege” através do seguro saúde, seguro de vida, seguro patrimonial, rastreamento por satélite, empresas de segurança patrimonial doméstica e comercial, monitoramento eletrônico, etc. Um processo de racionalização crescente do cotidiano das cidades e das vidas privadas, como se fosse possível impedir ou afastar as chances de o inesperado acontecer, a fantasia de imortalidade (ELIAS, 2001) citada anteriormente.

A constatação da inevitabilidade da morte apenas se concretiza quando o médico atesta o óbito e comunica a família. A partir do instante em que isto ocorre, uma série de procedimentos técnicos, burocráticos e mercadológicos inicia. A agência funerária entra em cena, oferecendo uma variação imensa de pacotes para o rito fúnebre. O tipo de caixão e a decoração do velório são exemplos do que a família precisa decidir e consumir imediatamente após o último suspiro de seu parente próximo<sup>22</sup>. Os velórios são cada vez mais curtos, mas ainda assim os cadáveres, na maior parte das vezes, passam por um processo de preparação denominado tanatopraxia, no qual o corpo é desinfetado, a face é “ajustada”, olhos e bocas são mantidos fechados com a ajuda de gel adesivo, e outros procedimentos são aplicados no

---

<sup>21</sup> Não à toa usamos o verbo falecer como sinônimo de morrer. Falecer provém do latim ‘fallere’ (enganar, não cumprir, ser infiel, fingir) (VIEIRA, 2016), a partir do qual se formou também o verbo falhar e o termo falência, para designar um fracasso econômico de uma empresa. Falecer é, portanto, uma falta e também um revés financeiro.

<sup>22</sup> Jessica Mitford, em seu livro *American way of death* (1963), demonstra que o “jeito americano de morrer” se transformou praticamente na única estética da morte a ser aceita e praticada como política pública voltada para a questão. No Brasil, adota-se o “*american way of death*”, principalmente nos centros urbanos.

rosto para que o processo natural de decomposição seja cuidadosamente camuflado. O corpo é embalsamado, uma solução aquosa com substâncias químicas à base de formol ou similares é injetada em sua artéria ao mesmo tempo em que seu sangue e demais fluidos são drenados. Ao fim desse procedimento, o tanatopraxista lava, penteia (e corta o cabelo se necessário) e por fim maquia o morto. “Nunca antes os cadáveres humanos foram enviados de maneira tão inodora e com tal perfeição técnica do leito de morte à sepultura” (ELIAS, 2001, p.13). Da mesma forma, a higiene e a prevenção de doenças são as justificativas primeiras para a praxe, já que muitos agentes patogênicos sobrevivem grandes períodos de tempo nos tecidos mortos, podendo contaminar outros seres. Contudo, a prática transcende esse propósito e está incorporada a uma estética da morte baseada em valores ocidentais e capitalistas tais como beleza, subjetividade, arte, glamour e liberdade (GURGEL, 2007, p.66). Tais valores estão presentes nessas e em outras práticas, e podemos identificá-los em algumas propagandas das agências funerárias, como esta:

A tanatopraxia não traz apenas vantagens à aparência da pessoa, oferece à família o melhor dos benefícios que se constitui em recordar de seu ente querido como ele era verdadeiramente em vida. Isto, psicologicamente se constitui de um valor incalculável. Quando passamos pelo processo de perda de um ente querido, a última aparência é aquela que fica negativamente marcada na memória afetiva da família. A realização da tanatopraxia se constitui num gesto de amor e carinho, pois além de amenizar as transformações próprias do corpo sem vida, contribui no processo de difícil adaptação da ausência do ser amado. (FUNERÁRIA SANTA CRUZ, 2018)

O valor incalculável está em não ter a experiência de se deparar com o corpo do ente querido com atributos visíveis de morte e evitar ao máximo, através de procedimentos estéticos, sua aparência em decomposição. Memória afetiva negativa e dano psicológico são riscos apresentados quando não adquirimos o pacote completo, segundo a propaganda. O marketing da funerária evoca os valores de amor e de carinho atrelados ao consumo do serviço. Neste momento, a família está quase sempre confusa e atônita com o “imprevisto” da morte (MITFORD, 1963) e – se acreditarmos no que diz Freud e sua teoria –, sentindo-se culpada. Assim, torna-se um alvo fácil da “indústria da morte” (SARAMAGO, 2005).

Não há mais cortejo fúnebre, tampouco se identifica o carro funerário pelo trânsito da cidade, ele passa despercebido no fluxo da circulação. Segundo Ariès, “nada mais anuncia que alguma coisa aconteceu. A sociedade já não faz uma pausa, o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais” (ARIÈS, 2014). O caixão é levado ao cemitério, o corpo é velado com extrema rapidez e é enterrado em seguida, sem grandes manifestações. Como consequência lógica, o recalçamento da morte estende-se à manifestação do luto: como vivenciá-lo

plenamente se negamos a morte? Não é mais considerado “de bom tom” manifestar o sofrimento ou emoções exageradas. Todas essas “regras de etiqueta funerária” contornam os abreviados rituais fúnebres para que se note, o mínimo possível, qualquer indício de manifestação da morte (ARIÈS, 2014).

A regra em nossa sociedade é a neutralização dos ritos funerários e a ocultação de tudo que diga respeito à morte. Veremos que os dois fenômenos estão associados estreitamente: porque nossa civilização nega a morte, não pode suportar sua ritualização; e, inversamente, por não possuir os necessários instrumentos rituais para enfrentá-la, a civilização ocidental moderna é obrigada a banir a morte e a negá-la por todos os meios. (RODRIGUES, 2006, p. 165)

Não é transferida para as mãos de profissionais apenas a tarefa de cuidar do cadáver, mas também os cuidados com a sepultura. O enterro acontece numa cerimônia simples e rápida, na tentativa de neutralizar o acontecimento e poupar os sobreviventes. Os cemitérios, cada vez mais afastados dos centros urbanos, são imensos aparelhos de fazer desaparecer a morte: “sepulturas escondem caixões, que escondem corpos que escondem... cadáveres... Tudo no espaço cemiterial é marcado por essa função significacional de neutralização” (RODRIGUES, 2006, p. 174). Além disso, os cemitérios, desde que se criou o hábito de identificação dos sepulcros, carregam a carga simbólica de um status social. A maneira como são enterrados os mortos tem relação direta com o poder aquisitivo dos mesmos e de suas famílias. Assim, ao contrário do senso comum, “a morte é igual para todos”, é possível observar uma série de diferenças concernentes à forma de morrer, não apenas no sepultamento, mas também nos velórios<sup>23</sup> e nos hospitais (por exemplo, pode-se inutilmente prolongar a vida de certos pacientes moribundos a custos altíssimos).

A suposta igualdade na morte pode ser facilmente refutada ao refletirmos sobre o que mencionamos anteriormente a respeito dos avanços da medicina e detectarmos que isso tudo se aplica apenas a certas camadas da sociedade, segundo interesses econômicos. Nesse contexto, é compreensível que a morte tenha se transformado em uma questão política e que o poder passe a se interessar em se apropriar da doença e do tratamento: aí está a origem da morte contemporânea, sob tratamento hospitalar intensivo (RODRIGUES, 2006). Em

---

<sup>23</sup> Velórios mais abastados, nos EUA, já contam com a figura do *funeral director*, uma espécie de mestre de cerimônias que comanda o evento lembrando discretamente aos convidados qual o comportamento adequado naquele ambiente, as “boas maneiras” cuja finalidade maior é evitar que a dor aflore e atrapalhe o bom funcionamento dessa espécie de coquetel, ou *vernissage*, onde a palavra morte é interdita (RODRIGUES, 2006). Nessas *funeral homes* se ornamenta o cadáver até o ponto de deixá-lo idêntico à sua imagem viva, chegando algumas vezes a “empalhar” o cadáver em posições usuais que ele assumia em vida: sentado na mesa do escritório ou em cima de sua moto, e sua voz saindo de uma gravação estereofônica. Um “simulacro de vida” (BAUDRILLARD, 1996).

contraste, no outro extremo da escala social a morte continua soberana: para os pobres, nada de tratamento médico, ou quase nada.

Há uma dimensão classista da morte, perceptível por meio da equação que é possível ser traçada para as sociedades capitalistas, relacionando a expectativa de vida com as disparidades na distribuição de renda e acesso à infraestrutura dos bens e serviços da classe social à qual o moribundo pertence. Ou mais especificamente, entre grau de pobreza e taxa de mortalidade, pois, mesmo em países capitalistas centrais como a Inglaterra, a França e os EUA as taxas de mortalidade são maiores entre a população menos assistida. Ora, em sendo isso verdadeiro, não se pode afirmar que a morte seja a mesma para todos, em todos os lugares. (MARANHÃO apud GURGEL, 2007, p. 71)

O fenômeno contemporâneo da supressão da morte não deve ser atribuído isoladamente a um movimento pessoal, atrelado às sensibilidades individuais daqueles que são mais ou menos diretamente atingidos por um óbito; ele é uma resposta a uma coerção social que está submetida a princípios políticos, específicos de nossa cultura (BAUDRILLARD, 1996; ELIAS, 2001; MORIN, 1970; RODRIGUES, 2006).

O isolamento, portanto, compreende a finitude em todos seus elementos constitutivos: dissolução, desfazimento, sofrimento e morte. A doença, a velhice, o ato de morrer, o ritual fúnebre – do velório ao enterro –, são etapas da vida que se encontram marcadas pelo afastamento, pela solidão e pela incapacidade de lidar com esses processos. Longe da pretensão de se chegar a respostas fechadas para estas questões, elas servem como ponto de partida para uma reflexão urgente sobre a morte em nossa cultura hoje. Norbert Elias (2001) salienta essa necessidade:

O que as pessoas podem fazer para assegurar umas às outras maneiras fáceis e pacíficas de morrer ainda está por ser descoberto. A amizade dos que continuam vivendo e o sentimento dos moribundos de que não causam embaraço aos vivos são certamente um meio. E o constrangimento social, o véu de desconforto que frequentemente cerca a esfera da morte em nossos dias é de pouca ajuda. Talvez devêssemos falar mais aberta e claramente sobre a morte. (ELIAS, 2001, p. 36)

Há diversos modos de lidar com nossa finitude e daqueles que amamos. A forma mais antiga é a mitologização pela ideia de uma além-vida, que Henri Bergson (1978) chamou de capacidade fabuladora, que produz crenças religiosas capazes de apaziguar o temor diante da morte. Também podemos evitar a morte afastando-a de nós o máximo possível, reprimindo-a a maneira hegemônica de lidar com a morte nas sociedades industriais contemporâneas. Finalmente,

podemos encarar a morte como um fato de nossa existência; podemos ajustar nossas vidas, e particularmente nosso comportamento em relação às outras pessoas, à duração limitada de cada vida. Podemos considerar parte de nossa tarefa fazer com que o fim, a despedida dos seres humanos, quando chegar, seja tão fácil e agradável quanto possível para os outros e para nós mesmos; e podemos nos colocar o problema de como realizar essa tarefa. (ELIAS, 2001, p. 10)

A partir das reflexões apresentadas, inicia-se um debate a fim de humanizar a morte. As propostas incluem a integração de todas as dimensões do moribundo, a afirmação da vida e da morte como processos normais, o oferecimento de um sistema de apoio para ajudar os moribundos a viver tão ativamente quanto possível até o momento da sua morte, o suporte à família para lidar com a doença do moribundo e com o luto, a exigência de uma abordagem em equipe, o aprimoramento da qualidade de vida, a exigência de políticas laicas e públicas para o acompanhamento e suporte da questão, a abertura de espaços para a vivência das formas de luto e rituais fúnebres culturalmente localizados, o fornecimento de suporte moral e técnico para os profissionais que lidam com a questão da morte, a otimização dos leitos das UTIs (Unidade de Terapia Intensiva) entre outros (GURGEL, 2007; MARANHÃO, 1987). Não é o caso de estabelecermos a equação “morte domiciliar” está para uma “boa morte”, assim como “morte hospitalizada” está para uma “morte interdita”. São as circunstâncias da morte que irão conferir um caráter de “morte interdita” ou de “morte humanizada”<sup>24</sup> (MARANHÃO, 1999; GURGEL, 2006).

Edgar Morin contribui sobremaneira com este debate por meio de sua importante obra *O Homem e a Morte* (1970). Ele evoca a enigmática sentença de Heráclito “viver de morte, morrer de vida”, a ser compreendida em dois níveis de sentido: o primeiro na experiência cotidiana, no simples fato de nós, seres humanos, necessitarmos do sacrifício de plantas e animais para alimentar nossa sobrevivência. Este é um dos vários exemplos que o autor fornece para compreender o “viver de morte” no plano cotidiano. O segundo sentido é descortinado com as descobertas das teorias físicas e da microbiologia, observando que o próprio organismo sofre o processo constante de destruição e de degradação celular. Nosso corpo está continuamente em regeneração e a morte celular é responsável pelo rejuvenescimento. Portanto, a experiência do morrer não é exclusiva do final da existência, ela acontece incessantemente no percurso da vida de todos os seres.

Efetivamente, nossas células vivem da morte das moléculas, nossos organismos vivem da morte de nossas células. E diria mesmo que a sociedade vive da morte dos

---

<sup>24</sup> “Morte humanizada” no sentido de que se evita a “obstinação terapêutica” e procura “ajudar o enfermo a ser autenticamente ele mesmo, animando-o a que prossiga em seu processo de crescimento até o último alento” (MARANHÃO, 1987, p.40). Dos anos 1970 até hoje, a partir dessa discussão acerca da morte e do morrer, um movimento de humanização da morte vem se desenvolvendo para que o prolongamento da agonia na tentativa de adiar a morte e de conseguir uma sobrevida sem qualquer qualidade, prática conhecida como distanásia, seja gradualmente substituída pela ortotanásia, a morte “digna”, sem intervenções desnecessárias e sofrimentos adicionais e levando em conta a multiplicidade do sujeito. Para mais informações acerca desse tópico ler: *Ortotanásia: uma decisão frente à terminalidade* (SANCHES; SEIDL, 2013) e *Cuidados paliativos: uma abordagem a partir das categorias profissionais de saúde* (SANCHES; SEIDL, 2013).

indivíduos. Pois indivíduos novos aparecem, e eles recebem cultura e educação, e rejuvenescem a sociedade. Logo, vivemos de morte. (MORIN, 2002, p. 42)

Morin, assim como os outros teóricos citados, também constatou que, devido às escolhas da sociedade contemporânea, a morte foi sendo retirada de sua relação com a vida. Assim, as características da precariedade do ser, da transitoriedade e da instabilidade da condição humana foram destituídas de sua originalidade. A necessidade de falar abertamente sobre a morte, de aceitar sua complexidade e ambiguidade e de compreender a inseparabilidade dos dois polos do binômio vida-morte surge como consenso entre os pensadores dedicados a este tema que se constitui – ainda – como um tabu: “se queres suportar a vida, prepara-te para a morte” (FREUD, 2009, p.31).

## 1.2 Pornografia da morte

*Se a vida te excita, a morte, seu oposto,  
como uma sombra, deve te excitar.*

(Francis Bacon)

Se o fenômeno do alijamento da morte é patente nas sociedades industriais, como explicar o excessivo consumo midiático de conteúdo sensacionalista, especialmente no concernente a mortes violentas? Seja no universo do jornalismo (com notícias hegemonicamente atrozes que priorizam as histórias de acordo com o número de mortes), seja no âmbito do entretenimento (nos jogos de videogames cada vez mais realistas e agressivos), seja no amplo espectro de filmes *blockbusters* (com seus enredos extremamente violentos e sanguinários), a morte impera soberana em toda sua brutalidade e é consumida em massa pelo público. Como afirmar que silenciemos a morte se a mesma exerce tamanho fascínio e lidera todos os indicadores de audiência? O que parece uma contradição é, segundo alguns autores, um “efeito colateral” deste afastamento da morte: “resta então apenas procurar no mundo da ficção, na literatura, no teatro, a compensação do que na vida mingou” (FREUD, 2009, p.21). Podemos acrescentar as notícias de jornal e demais imagens não ficcionais a esta constatação e chegar ao quadro atual: o paradoxo da ausência de morte em nossas vidas diárias e sua onipresença na mídia. A morte permanece temida, negada e escondida e, ainda assim, as imagens da morte são predominantes na comunicação de massa (GORER, 1976; RUSSEL, 1995; SOBCHACK, 2005). Antes de analisar esse paradoxo é necessário, contudo, traçar um breve panorama histórico acerca da maneira como a finitude foi abordada

historicamente, a fim de compreendermos melhor como se deram as mudanças nesse âmbito ao longo dos séculos até o momento atual.

Em *O homem diante da morte* (2014), o historiador francês Philippe Ariès propõe uma divisão histórica em três etapas<sup>25</sup>. O primeiro período poderia ser descrito pela máxima *Et moriemur* (“E todos nós morreremos”), expressando um tempo, até certa altura da Idade Média<sup>26</sup>, em que a morte era onipresente, familiar, compreendida como uma lei irrevogável das espécies, da qual a humanidade não tentou fugir ou sentir como aterrorizante. Foi chamada pelo historiador de “morte domada” (ARIÈS, 2014), acontecia em casa e concedia ao moribundo amplo e irrestrito conhecimento sobre seu estado, possibilitando que este tomasse suas providências. O moribundo devia ser o centro de uma reunião e era ele quem presidia a cerimônia de morte. Isso incluía uma série de rituais familiares e comunitários, visitas ao leito de morte, últimas despedidas, derradeiras palavras, conselhos e recomendações para os que ficavam. Decerto o desgosto por deixar a vida existia, mas estava associado a simples aceitação da morte próxima, uma morte inserida num contexto comunitário e não individual (ARIÈS, 2014). A morte era um tema aberto e frequente nas conversas na Idade Média e a literatura popular dá testemunho disso. “Mortos, ou a Morte em pessoa, aparecem em muitos poemas” e iconografias (ELIAS, 2001).

O segundo período, começa no século XII, substituiu a ideia do destino coletivo por uma preocupação pela individualidade, devido a fenômenos focados na “própria morte”, como o pensamento do Juízo Final. Entre os séculos XVI e XVIII, vários motivos na arte e literatura ligavam *Tânatos* e *Eros*, levando o indivíduo a perceber a morte como uma ruptura irracional com o cotidiano e a sociedade. Essa iconografia condensava os paralelos entre morte e sexo e enfatizava o comportamento “indomado” e irracional do corpo como algo culturalmente disruptivo.

A morte, como também o ato sexual, passou então a ser considerada cada vez mais uma transgressão que arranca o homem de sua vida diária, da sociedade racional, (...) mergulhando-o num mundo irracional violento e bonito. Como o ato sexual, a morte para o Marquês de Sade é uma brecha, uma ruptura. A ideia de ruptura é algo inteiramente novo. Até esse ponto, a ênfase recaía sobre a familiaridade com a morte e com o morto. (ARIÈS, 2014, p. 57)

---

<sup>25</sup> Para um maior aprofundamento nesta “genealogia da morte”, ver, além da obra de Philippe Ariès, *Uma História Social do Morrer* (KELLEHEAR, 2016).

<sup>26</sup> Mais especificamente, Ariès se detém na alta Idade Média para descrever a imagem da morte neste período, apesar de afirmar que a atitude diante da morte que se apresenta nesta época, impera desde muito antes, arriscando remontar à Pré-História (ARIÈS, 2014).

A morte se tornou, portanto, um evento de grande importância, que demandava uma reflexão aprofundada. Porém, não se converteu em algo assustador nem obsessivo, permaneceu familiar e domesticada. A partir de então, todavia, seria percebida como uma brecha, “Essa noção de brecha nasceu e se desenvolveu no mundo dos fantasmas eróticos. Depois passou ao mundo dos eventos reais e encenados” (ARIÈS, 2014, p.58). As repressões da Era Vitoriana do século XIX estimularam essa fissura entre a morte e a vida social cotidiana e a associação da morte com o irracional, o convulsivo, o erótico, o sexual e o privado. A ideia da morte passou a ser acompanhada por um fascínio mórbido e erotizado: era considerada bela e tenebrosa por levar a um lugar apartado e proibido, onde não havia restrições e repressões sociais vitorianas. “O século XIX desloca *Eros* por *Tânatos* – não somente na iconografia da literatura romântica e da arte visual, mas também em suas exageradas representações sociais” (SOBCHACK, 2005, p.129). Nesse período, houve um significativo aumento no requinte dos cortejos fúnebres e das roupas de luto, as visitas aos túmulos cresceram consideravelmente, ou seja, instaurou-se um verdadeiro culto da memória<sup>27</sup> (ARIÈS, 2014). Apesar desse deslocamento e dessa erotização da morte, a cultura do século XIX ainda convivia com a morte com intimidade, as pessoas geralmente morriam em casa, as visitas ao leito de morte e as vigílias eram comuns. A criança era estimulada a pensar na morte, na sua própria e na dos outros. Era raro um indivíduo que, no século XIX – com sua alta taxa de mortalidade –, não houvesse testemunhado a morte de alguém, ou que não houvesse homenageado um “lindo cadáver” (funerais eram ocasiões de grande ostentação, tanto na classe operária quanto na classe média e na aristocracia). Os cemitérios eram centrais e proeminentes na maioria das cidades (GORER, 1976).

Na maior parte dos últimos duzentos anos, a cópula e (ao menos nas décadas vitorianas) o nascimento eram os imencionáveis da tríade das experiências humanas básicas<sup>28</sup> (...) em torno das quais foram erigidas tantas fantasias íntimas e pornografias semiclandestinas. Durante a maior parte desse período, a morte não era um mistério, exceto no sentido de que a morte é sempre um mistério. (GORER, 1976, p. 50)

<sup>27</sup> Uma prática notória que fazia parte deste “culto à memória” durante a Era Vitoriana era a fotografia mortuária. Mortos eram simplesmente posicionados em frente à câmera como se ainda estivessem vivos, junto com seus familiares, sempre bem vestidos, para que parecessem bem em seu último “momento social”. Eis um exemplo da aproximação da morte ao belo, de *Eros* e *Tânatos*.

<sup>28</sup> Aqui, Gorer se refere ao poema de T.S. Elliot, *Sweeney Agonistes* (1932), que ele usa como epígrafe em seu artigo: “Nascimento, e cópula e morte. São apenas esses os fatos quando se chega ao essencial. Nascimento, e cópula e morte.” (tradução nossa). Do original: “*Birth, and copulation, and death, That’s all the facts when you come to brass tacks. Birth, and copulation, and death*” (ELLIOT *apud* GORER, 1976).

A terceira etapa, correspondente ao momento atual, é definida como uma revolução em ideias e sentimentos tradicionais nos quais a morte desaparece, é condenada a esfera privada e vista como vergonhosa e mórbida (ARIÈS, 2014). No século XX, conforme a interdição em torno do sexo foi se abrandando (com a liberação dos constrangimentos vitorianos), tornando-o cada vez mais aceitável nas esferas sociais, a morte foi se transformando em um assunto proibido e abominável, cada vez mais reprimida. O processo de decadência e morte se tornaram repugnantes, assim como eram o sexo, a gravidez e o parto na Era Vitoriana<sup>29</sup>. Hoje, a obscenidade não se encontra mais nos fatos referentes ao início da vida, mas sim naqueles relacionados ao seu fim: uma verdadeira inversão (MARANHÃO, 1987; SOBCHACK, 2005).

Atualmente, se oculta sistematicamente das crianças a morte e os mortos, guardando silêncio diante de suas interrogações, da mesma maneira que se fazia antes quando perguntavam como é que os bebês vinham ao mundo. Antigamente, se dizia às crianças que elas tinham sido trazidas pela cegonha, ou mesmo que elas haviam nascido num pé de couve, mas elas assistiam, ao pé da cama dos moribundos, às solenes cenas de despedida. Hoje, recebem desde a mais tenra idade informações sobre a fisiologia do amor, mas quando se surpreendem com o desaparecimento do avô, alguém lhes diz: “Vovô foi fazer uma longa viagem”, ou: “Está descansando num bonito jardim”. As crianças já não nascem em couves, mas os velhos desaparecem entre as flores. (MARANHÃO, 1987, p. 9)

Como afirma Morin (1970, p. 234): “a morte tão presente, tão doméstica no passado, vai se tornando vergonhosa e objeto de interdição”. O atual constrangimento perante a morte pode ser comparado às reações frente a questões sexuais no período vitoriano (ELIAS, 2001). A morte se tornou um tabu e a ascensão da burguesia e a liberação sexual parecem estar na origem dessa inversão de tabus (LAUFER, 2012). Ao remover a morte natural do espaço e dos discursos públicos, o que resta nas conversas e lugares coletivos é a morte violenta. A permanente popularidade de filmes de terror e o aparecimento de um novo culto da violência nas produções cinematográficas (além dos noticiários e nas mídias em geral) confirmam esse deslocamento do tabu.

Agora que o sexo se encontra disponível em filmes pornô explícitos, a morte constitui o último tabu no cinema. Por mais onipresente que seja – todos nós seremos atingidos por ela – a morte põe em xeque a ordem social e seus sistemas de valores; ataca nossa louca e renhida competição pelo poder, nosso racionalismo simplista e nossa crença inconfessa e infantil na imortalidade. (VOGEL, 1974, p.82)

---

<sup>29</sup> Neste período, a sociedade ostentava a imagem da mulher casta e recatada, e a gravidez contradizia esse ideal, pois expunha evidências físicas de que a mulher participara de uma relação sexual. Para não causar constrangimento ou desconforto para outros, era esperado que as mulheres escondessem sua gravidez dos olhares públicos.

A morte, não o sexo, é agora o tabu que violamos: isto é o que o antropólogo britânico Geoffrey Gorer chamou de “pornografia da morte”, em seu influente artigo de mesmo nome, publicado em 1955 (GORER, 1976; SOBCHACK, 2005). Essa pornografia está relacionada a uma representação obcecada com a atividade sensacionalista de um corpo/objeto, abstraída de sua existência simultânea de um corpo/sujeito perceptivo e reflexivo (SOBCHACK, 2005). Hoje, tanto na indústria médica, quanto nos meios de comunicação em massa, temos uma obsessão com a morte que corresponde ao que foram os confessionários e os regulamentos institucionais vitorianos em relação ao sexo. Atualmente, a sexualidade é representada de forma bastante livre e a morte é o material da pornografia (RUSSEL, 1995).

Alguns aspectos da experiência humana são tratados como inerentemente vergonhosos ou repugnantes, de modo que nunca podem ser discutidos ou referidos abertamente, passando para a esfera do clandestino e sendo acompanhados de sentimento de culpa e indignidade. O aspecto indizível de uma experiência tende a se transformar em matéria para fantasias íntimas carregadas de prazer e culpa. A pornografia é a sombra do pudor, ambos caminham juntos. Usualmente, os períodos de maior produção de pornografia são aqueles em que a pudicícia domina os costumes de forma mais intensa (GORER, 1976). O autor desloca o conceito de pornografia do âmbito da sexualidade, ou *Eros*, para o campo da morte, ou *Tânatos*, precisamente como aconteceu no curso da história<sup>30</sup>. Gorer chama a atenção para as melhorias nas medidas de saúde pública e preventiva que fizeram com que a “morte natural” entre a população jovem se tornasse mais rara do que em períodos anteriores. Desse modo, a morte em família – exceto de idosos – tornou-se um episódio relativamente incomum na vida doméstica. Entretanto, ao mesmo tempo, a morte violenta aumentou de maneira jamais vista na história da humanidade, principalmente se considerarmos o poder das armas de destruição em massa.

As guerras e revoluções, os campos de concentração e as rixas de gangues foram as causas mais divulgadas para essas mortes violentas; mas a difusão do automóvel, como sua taxa constante e despercebida de acidentes fatais, pode bem ter sido o elemento mais influente a introduzir, na expectativa das pessoas pacíficas, a possibilidade da morte violenta em tempos de paz. Enquanto a morte natural foi sendo cada vez mais sufocada pela pudicícia, a morte violenta tem desempenhado um papel sempre crescente nas fantasias oferecidas às audiências de massa – histórias de detetive, thrillers, westerns, histórias de guerra, histórias de espionagem, ficção científica e, finalmente, quadrinhos de horror. (GORER, 1976, p. 75)

---

<sup>30</sup> Segundo Gorer (1976) e Ariès (2014), a fonte da censura sobre a morte e o sofrimento por ela provocado é a mesma dos mecanismos que atuam na repressão da sexualidade.

Afirmamos o silenciamento da morte apesar do contínuo e intenso estardalhaço causado pelos meios de comunicação, que nos dá a sensação de uma excessiva expressão da morte. Porém, é necessário questionar que tipo de morte é essa que sobrecarrega os meios de comunicação. Não se trata de mortes próximas, cotidianas, que evocam o drama da finitude humana ou questionam o homem no mais fundo de sua existência.

Simplymente são mortes que ocorrem sobre a tela da televisão, sobre o papel do jornal, incapazes de perturbar o ritmo de nosso jantar ou o sabor de nosso café da manhã. São mortes que não evocam a decomposição, que não nos colocam diante de um impasse escatológico, que não transformam as relações sociais. São mortes excepcionais, pouco prováveis, violentas, acidentais, catastróficas, criminosas ou que atingem pessoas importantes e excepcionais. Em suma: não são mortes. (RODRIGUES, 2006, p. 201)

São mortes esvaziadas de sentido. Nesses casos, o morto é um desconhecido, um anônimo, um estranho, e não nos afeta de modo direto. As imagens banalizam mortes violentas, assassinatos e atentados, que desfilam antes e depois das manchetes esportivas e meteorológicas (LAUFER, 2012). São eventos abstratos e distantes, que nunca se concretizam, e que são esquecidos rapidamente, tão depressa quanto o ato de desligar a televisão, o computador ou de virar a página de um jornal. A verborragia que circunda a morte nos meios de comunicação de massa é a sua negação e sua ocultação. Apesar de parecer contrário<sup>31</sup>, é um mecanismo que se assemelha àquele do silêncio imperante nos outros domínios citados, pois atende ao mesmo fim: reverberar o tabu da morte. Acobertada por esse rumor silencioso, a morte foi incorporada à lógica do lucro, “colocando-se em vitrines, transformando-se em apelo para a venda das mercadorias da indústria cultural” (RODRIGUES, 2006, p. 201).

As pessoas têm que aceitar os fatos básicos de nascimento, cópula e morte e, de alguma forma, aceitar suas implicações; se a prudência social impedir que isso seja feito de maneira aberta e digna, ela será feita sorratamente. Se não gostarmos da pornografia moderna da morte, então devemos devolver à morte natural a sua visibilidade e publicidade, e readmitir o pesar e o luto. (GORER, 1976, p. 52)

O campo das imagens não é o único a ser atingido pela pornografia da morte, também o luto sofre forte impacto sob a égide deste tabu, tendo sua função social completamente

---

<sup>31</sup> Aqui podemos traçar um paralelo sobre o que Andreas Huyssen (2014) apontou sobre o excesso de representação muitas vezes produzir esquecimento e invisibilidade, uma espécie de “máquina da memória” operando na indústria cultural. O autor cita como exemplo a apropriação que transformou o Holocausto em mercadoria no mercado do entretenimento. O mesmo ocorre com o papel dos monumentos nas cidades. Huyssen cita Robert Musil: “nada é tão invisível quanto um monumento”.

modificada. A partir da metade do século XX, houve a interdição do luto. Hoje, a sociedade proíbe os vivos de manifestarem emoções excessivamente fortes, o choro deve ser comedido e reservado diante da morte dos outros. A manifestação do luto e da tristeza, antes recomendada, é agora inapropriada, não convém mais anunciar seu próprio sofrimento. Hoje é vergonhoso falar da morte e do dilaceramento que provoca, como antigamente era vergonhoso falar do sexo e de seus prazeres. O decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte. O luto, como a morte, passa a ser indecente.

Hoje admite-se, como perfeitamente normal, que homens e mulheres sensíveis e razoáveis possam perfeitamente se dominar durante o luto pela força de vontade e caráter. Já não têm, portanto, necessidade de manifestá-lo publicamente (...) tolerando-se apenas que o façam na intimidade e furtivamente, como um equivalente da masturbação. (GORER, apud ARIÈS, 2014, p. 633)

A imagem do enlutado solitário e aflito é parte integrante da supressão do luto e do desaparecimento social da visibilidade da morte. O medo do cadáver também é parte sintomática dessa supressão. Desviou-se o olhar sobre o cadáver. Ver o morto, tal seria a experiência do luto, é a condição que possibilitaria dar ao irrepresentável da morte um status de expressão (LAUFER, 2012). “Essas práticas de descarregamento de lágrimas, gritos e lacerações que terminavam pelo domínio do cheio coletivo sobre o vazio individual” (RODRIGUES, 2006, p.164), foram suprimidas no século XX, “nos lugares mais individualizados e aburguesados do Ocidente” (ARIÈS, 2014, p.782). Ver o morto, chorar sua perda em comunidade, vivenciar essa etapa limiar entre a vida e a morte, são gestualidades que fazem parte da *mise en scène* da morte numa tentativa de superação dessa tristeza através da socialização da dor.

O espetáculo da morte era o acontecimento que possibilitava olhar para a morte, para o corpo do morto, e, pela visão do irrepresentável, permitia uma abertura e um jogo com a morte em si mesma. *Ver* é necessário para criar um mundo imaginário, e para não ficar preso a uma só imagem, o que seria uma paralisação da vida psíquica. Uma criança que não pode assistir ao enterro de seus pais, a quem a participação no funeral é interdita, fica presa a uma imagem: o que é que estão me proibindo? O irrepresentável continua, assim, irrepresentável e pode tornar-se inominável e impensável. (LAUFER, 2012, p. 17)

O ato de ver o morto é substituído pela visão das imagens pornográficas da morte: essa é a relação visual contemporânea com a morte. Sendo o cinema o campo de interesse da presente dissertação – mais especificamente o documentário –, adentremos agora nas especificidades da relação entre morte e cinema documentário. A morte, sendo um tabu na sociedade, é, por consequência, um tabu no cinema (SOBCHACK, 2005; VOGEL, 1974). Se somos expostos a um sem número de imagens pornográficas da morte no cinema, o tabu se

constitui justamente por ocultar a morte íntima, cotidiana, aquela citada anteriormente como inversa à pornografia da morte, ou seja, a que evoca o drama da finitude humana e traz profundos questionamentos existenciais. Nas ficções cinematográficas as mortes violentas e repentinas reinam hegemônicas no campo da representação. Elas excitam e oferecem uma visão mediada que abrandam sua ameaça real. Os documentários, por sua vez, evitam a representação da morte. Observam os tabus sociais que cercam a morte “real” e geralmente não se referem a ela (SOBCHACK, 2005). Mas há exceções. Existem documentários que se arriscam no desafio de representar e tematizar a morte, criando um laço existencial entre o espectador e o espaço documentário que apresenta a questão.

Há, portanto, dois processos extremamente diferentes que sustentam a aparente contradição entre a super-representação e sub-representação da morte no cinema. O primeiro contexto lida com o imenso volume de representações socialmente aceitas e funciona como um colaborador da negação contemporânea: “se tomado diariamente, (...) o incrível veneno parece perder seu efeito tóxico. Em vez disso, estimula a imunidade e a indiferença à toxina no organismo inoculado” (BAUMAN apud PEREIRA, 2016, p.13). O segundo cenário raro, mas não inexistente, é um caso de resistência, sempre ativo e nunca submisso, operando através de imagens e sons destinados a motivar e desencadear a autoconsciência em relação à questão central desta análise.

### **1.3 Representações da morte no documentário**

*O nada da morte ocupa um lugar importante em uma das artes do nosso tempo, que é uma arte da imagem, da imagem viva - ou seja, o cinema.*

(Philippe Ariès)

Em meio a narrativas hegemônicas na tradição cinematográfica ocidental que silenciam a questão da morte, alguns documentários surgem como voz de resistência à fuga da finitude. São documentários que buscam, de alguma forma, responder a esse “escândalo” da morte, que tratamos na presente pesquisa. O fenômeno do alijamento da morte reflete um modo de pensamento e ação de nossa sociedade, se constituindo como uma importante questão cultural e – conseqüentemente – estética. Partindo dessa concepção, o documentário funciona como uma plataforma sugestiva para lidar com a relação multifacetada entre a morte e sua representação. É por meio de uma análise estética de alguns documentários que esta pesquisa busca contribuir para essa discussão. Antes de entrarmos nos principais objetos, a

saber, *Então Morri* (2016) e *Terra Deu Terra Come* (2010), respectivamente nos capítulos 2 e 3, apresento nesta introdução outros documentários<sup>32</sup> que se incluem nesse raro cenário de discurso e estética contra hegemônicos no referente à morte e, junto com eles, alguns conceitos e problemáticas relacionadas à questão da morte e sua representação no cinema documentário.

Nos documentários que mencionaremos a seguir, nos deparamos com o ato de registrar a mortalidade, a “morte real”<sup>33</sup>. Uma “morte real” é sempre uma morte sem filtro, mais perto dos espelhos sociais, mais perto de nós. O indexador real – “isto é real” – sempre produz uma reação incomum na nossa percepção interna, um alerta permanente, uma faca mais afiada. Uma “morte real” abre um precedente: aconteceu antes, pode acontecer de novo, pode acontecer comigo (PEREIRA, 2016). As imagens da “morte real” irrompem o espaço da fruição, quebrando a postura espectral. É nesse sentido que o cinema documental, “ao lidar com a morte a partir do seu particular efeito de realidade, difere da ‘violência segura da ficção’” (HIKIJI apud LAGO, 2016, p.16). A autoridade posteriormente consolidada da imagem documental é garantida, acima de tudo, pela sua eficácia sobre a morte. “A imagem da morte é uma imagem que impõe limites, ela é um ponto de referência que diferencia a ficção do documento, a morte encenada, da morte real” (WELLER, 2007, p.29). Esse contraste entre “morte real” e “morte encenada”, portanto, é um aspecto importante a ser considerado na discussão acerca do limiar entre ficção e documentário.

Partindo desse traço inerente à relação entre morte e documentário, ou seja, a experiência de contato com a “morte real”, chegamos aos aspectos éticos e semióticos que estão circunscritos nesse debate, e que são abordados no importante *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*<sup>34</sup>, de Vivian Sobchack (2005). O texto apresenta uma fenomenologia semiótica da morte e sua representação, e busca pensar sobre nossa criação de significados relacionados ao tema, através do filme documentário. Esse modo particular de representação envolve um aspecto crucial e radical da existência humana e de nossa postura frente a este ponto crítico. De acordo com a autora, a morte excede o espaço representativo, pois está além dos limites da codificação e da cultura, ou seja, funciona como uma ameaça à representação. A morte é “o signo que acaba com todos

---

<sup>32</sup> Traçaremos uma visão introdutória panorâmica, já que os objetos a serem analisados com afincão constituem o capítulo 2 e 3.

<sup>33</sup> “Morte real” aqui entendida como oposição à morte fictícia, encenada. Não se trata, portanto, de uma discussão filosófica aprofundada sobre a ontologia da morte, nem tampouco sobre o que é o real. O debate sobre a questão do “real” abre outros caminhos, e percorrê-los agora não seria viável dentro dos limites dessa pesquisa.

<sup>34</sup> São poucos os autores que lidam com a questão da relação entre morte e do documentário e este texto se constitui como uma das mais citadas referências para a discussão do tema.

os signos”, “o último e derradeiro ato da semiose”. A representação da morte “é um sinal indicial do que está sempre em excesso de representação e além dos limites da codificação e da cultura: a morte confunde todos os códigos” (SOBCHACK, 2005, p.134). Enquanto na ficção a morte é experimentada como algo representável, nos documentários é vivenciada como uma representação que conturba, como uma visibilidade excedente.

Não podendo ser apresentada, em si, como um momento visível, a morte é representada visualmente através dos seus dois correlatos: a violência praticada contra o corpo vivo e o cadáver. A ação violenta sobre um corpo é tida pela autora como “o mais eficaz significante cinematográfico da morte em nossa presente cultura” (SOBCHACK, 2005, p. 137), enquanto o cadáver provocaria uma reflexão visual sobre o processo de transformação do “ser” em “não-ser”. O cadáver apresenta um aspecto paradoxal: ele remete à subjetividade do sujeito morto, mas ao mesmo tempo, seu estado inanimado e estático o conferem a aparência de coisa, de objeto.

Nossa compaixão pelo sujeito que *era* é mitigada por nossa alienação do objeto que *é*. Não estamos mortos e não podemos imaginar como seria "estar" mortos (isto é, "não ser"). Assim, o cadáver se torna um objeto de análise, um modo de liberar e satisfazer nossa curiosidade natural sobre um objeto cultural tabu. (...) O cadáver visivelmente fornece as premissas para a reflexão visual sobre o ser e o não-ser, entre o corpo vivo subjetivo e o corpo-objeto. (SOBCHACK, 2005, p. 137)

Não é apenas o cadáver, representando o limiar entre “ser” e “não-ser”, que suscita a problemática da representação por consequência de um tabu social e visual. Toda transformação cíclica da matéria de um estado para outro evoca tabus primitivos (VOGEL, 1974) que estão relacionados com a semiose incontrolável, misteriosa e aterradora do corpo. Excreção, união sexual, parto, doença e morte são atos de transformação corporal difíceis de serem representados na cultura visual, justamente pelo inconveniente que a noção de limiar desperta em nossa sociedade. E, de todas essas transformações, a morte parece ser o maior dos desafios de representação. Embora o nascimento também seja um processo de transformação corporal que, com sua originalidade radical, questiona os sistemas convencionais de representação, ele significa a entrada na cultura convencional, na ordem social e nos sistemas de valores, num mundo representável e de representação. É o signo que dá início a todos os signos (SOBCHACK, 2005). Já a morte, concebida como o fim dos signos e a saída desse mundo de sistemas convencionais, é a transformação mais subversiva dos processos limiares do corpo.

O documentário busca evitar a representação visual da morte, na maior parte das produções. Nos poucos casos em que essa representação acontece ela é vivenciada como uma

visualização do real. Um tabu é violado e deve-se encontrar meios de defender a violação através de uma justificativa ética. A visão daquele que filma – e escolhe incluir uma imagem de morte em seu documentário – responde ao fato de que quebrou um tabu visual e olhou para a morte: deve justificar sua transgressão cultural e tornar a própria violação visível.

Esse olhar transgressor, mas circunscrito num espaço ético, é classificado por Sobchack (2005) em cinco categorias<sup>35</sup>: “olhar acidental”, “olhar impotente”, “olhar ameaçado”, “olhar interventivo” e “olhar humanitário”. No “olhar acidental”, a câmera filma o momento da morte por acaso, como por exemplo em *Gimme Shelter* (1970), dos irmãos Maysles, que capta um assassinato durante um show dos Rolling Stones. No “olhar impotente” há uma distância física ou técnica do evento, quando a câmera está muito longe do ocorrido ou, mesmo perto fisicamente, impossibilitada de intervir por questões legais, como por exemplo na filmagem de uma execução legal. O “olhar ameaçado” é percebido pela proximidade com eventos de violência e morte e indica o perigo mortal enfrentado pela equipe, tais como em documentários de guerra. O “olhar interventivo” estabelece um confronto com a morte, como em uma sequência de *A batalha do Chile* (1973-1979), de Patricio Guzmán, que utiliza a imagem de arquivo da morte de um cinegrafista argentino, filmada pelo próprio num comovente plano subjetivo, durante uma manifestação em apoio a Salvador Allende. Por fim, o “olhar humanitário”, uma visão que se esforça para codificar-se subjetivamente, na qual pode haver uma cumplicidade entre o diretor e o sujeito agonizante, como em *Dying* (1975), de Michael Roemer, que documenta três pessoas morrendo de diversas doenças acompanhando de perto todo o processo. Segundo a autora, esse tipo de visão pode manifestar-se de duas formas: ou por meio de um olhar firme, que demonstra proximidade e respeito por aquele que morre (como no exemplo citado) ou através de um olhar fixo, de choque ou descrença diante de uma situação fatal.

Essa categorização de olhares se fixa mais à morte que ao morto, já que contempla os casos em que o evento da morte – e os instantes que o precedem – acontece diante da câmera, ainda que limitado em sua representação. Porém, essa discussão ética e a violação do tabu também se aplicam à imagem dos cadáveres, conforme indicado anteriormente. Em ambos os casos, “a contemplação da morte é ritualmente formalizada como uma reflexão moral das condições mortais do corpo, da fragilidade da vida, do fim da representação que a morte representa” (SOBCHACK, 2005, p.156). É importante salientar que essa “classificação dos olhares”, proposta por Sobchack, também deve ser instrumentalizada a partir do conceito de

---

<sup>35</sup> Esta classificação de “olhares” realizada pela autora dialoga com a categorização de Bill Nichols e seus modos de documentário.

limiar. Como toda classificação, não dá conta do real e mais de uma categoria pode estar presente em um filme. Ela nos serve mais para refletir sobre o posicionamento do cineasta perante o evento da morte do que para uma divisão estanque e arbitrária, que reduziria nossa análise, ao invés de enriquecê-la. Munidos desses diversos olhares, podemos destacar, em caráter introdutório, alguns documentários que soam como vozes de resistência e desafiam o tabu da morte.

No âmbito internacional, é importante salientar *The Act of Seeing With One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage, um curta experimental filmado em 16mm dentro do necrotério de Pittsburgh, EUA. Expondo diversas autópsias e procedimentos cirúrgicos feitos por especialistas forenses, desde técnicas de embalsamamento até a remoção de órgãos, o filme é composto por imagens fortes, planos que não poupam detalhes e não buscam amenizar o choque de nos depararmos com cadáveres. Pele, ossos, órgãos, fluidos e sangue preenchem os enquadramentos frenéticos, numa nudez fria que se reforça pela falta de som durante toda a obra. “No curso de uma autópsia, a pele ao redor do couro cabeludo é cortada com um bisturi e, em preparação para expor e examinar o cérebro, a face de cada cadáver é literalmente retirada, como uma máscara, revelando a carne crua embaixo. Essa imagem, uma vez vista, nunca vai te deixar” (FRYE apud PEREIRA, 2016, p.15). O crítico americano Jonathan Rosenbaum se referiu à obra de Brakhage como “um dos confrontos mais diretos com a morte já filmados” (ROSENBAUM, 2018), justamente pelo cadáver ser alvo de análise que libera e satisfaz nossa curiosidade sobre esse “objeto” interdito pelo tabu visual. No caso deste filme, do modo como o diretor tratou as imagens, o tabu é dissecado e a sensação de incômodo é quase insuportável.

*Near Death* (1989), de Frederick Wiseman, é um documentário monumental de seis horas de duração sobre os últimos momentos de vida de pacientes da Unidade de Terapia Intensiva de um hospital em Boston nos EUA. O filme é uma sóbria imersão neste universo e retrata como as pessoas encaram a morte, através dos relacionamentos entre pacientes, familiares, médicos, enfermeiros, equipes do hospital e conselheiros religiosos. Acompanhamos, de perto, confrontos de natureza pessoal, ética, psicológica, médica, religiosa e legal implicados nas decisões a respeito da manutenção da vida de pacientes em estado terminal. Como é de seu estilo, o filme destaca mais a instituição do que exatamente os pacientes que estão morrendo. Sua câmera prioriza os cuidadores a despeito dos pacientes, reforçando o fato de que o paciente não é tratado como o foco principal em seu tratamento, nesse ambiente hospitalar. O foco principal é a doença, os procedimentos a serem realizados para combatê-la e a burocracia implicada neste processo. Nesse documentário, toda a

discussão sobre o alijamento da morte e a forma como são tratados os moribundos (que compõem o início deste capítulo) fica evidente, e as palavras dos teóricos aqui referenciados parecem ressoar nos corredores assépticos do hospital. Sempre rodeados de máquinas, tubos e ventiladores, ouvimos discussões, explicações sobre intubação, procedimentos e repetidos telefonemas revelando um prognóstico frustrante. O filme revela um mundo de incertezas por detrás do aparente controle da medicina sobre a morte: “nós não sabemos o que fazer” e “eu não sei o que fazer” constitui a principal relação binária entre os profissionais e os parentes envolvidos (PEREIRA, 2016). Disfarçado sob um modo observacional de filmagem, Wiseman oferece uma visão de confronto e sempre consciente, se encaixando nos critérios do “olhar intervencionista” descrito por Vivian Sobchack ao definir representações éticas e realizar, através da linguagem, um registro compromissado e próximo de um encontro visual com a morte. O filme foi ao ar como um programa de seis horas seguidas no canal Public Broadcasting Service – “o mais longo documentário ininterrupto na história da PBS” – atendendo à exigência de Wiseman de não fragmentar a experiência imersiva do documentário. Um feito inédito que desafia o tabu da morte tanto por seu conteúdo e forma, quanto pelo formato de exibição.

Wiseman também se aproximou da morte de forma muito marcante em seu primeiro e seu último filme, *Titicut Follies* (1967) e *Monrovia, Indiana* (2018), respectivamente. Em *Titicut Follies*, documentário que retrata a vida e a morte em um manicômio judicial em Massachusetts (EUA), Wiseman retrata, em seu habitual modo observacional, uma instituição onde o limiar da sanidade e da loucura é esgarçado, e se evidencia uma grande distância entre o que é instaurado oficialmente e o que se vivencia na prática. Wiseman rompe com a representação maniqueísta e simplificadora, questionando, através de sua *mise en scène*, a sanidade do discurso oficial dos médicos, carcereiros e burocratas, ao mesmo tempo em que salienta a coerência de um discurso hegemonicamente classificado como doentio. Um belo exemplo dessa inversão é a sequência que mostra um detento sendo alimentado forçadamente por uma sonda nasal, na intenção de evitar o suicídio por inanição. Neste momento, há uma montagem paralela de um *superclose* do rosto do detendo de perfil, suportando a dor, e o rosto do mesmo detento, já morto, sendo preparado cuidadosamente e delicadamente pelo tanatopraxista, no mesmo enquadramento<sup>36</sup> (OLIVEIRA, 2014). Toda a sequência causa um choque pela crueldade da equipe médica do manicômio, que trata o corpo como objeto antes

---

<sup>36</sup> A montagem paralela só foi usada dessa forma óbvia nesse filme específico. Em diversas entrevistas, Frederick Wiseman diz ter se arrependido de ter feito uma transição tão excessivamente didática, tanto que o diretor não repetiu esse procedimento em nenhum outro filme (OLIVEIRA, 2014).

mesmo deste virar um cadáver inanimado. Curiosamente, a preparação do corpo morto recebe um tratamento mais respeitoso do que aquele ainda vivo. Ao longo do filme nos deparamos com um ambiente hostil e desumano, e nesta cena da morte já estamos impregnados com a brutalidade com que são tratados os detentos, de modo que quando este homem resolve acabar com a própria vida através do recurso da greve de fome, nos questionamos mais uma vez sobre o limiar da loucura e da sanidade: seria loucura buscar uma saída para uma situação como a dele? Haveria qualquer traço de sanidade na reação dos médicos, na forma como trataram o moribundo?

*Monrovia, Indiana* (2018) acompanha o cotidiano da pequena cidade de Monrovia, em Indiana, localizada no meio dos Estados Unidos. Wiseman mostra as experiências de vida e trabalho no dia a dia dos moradores, com foco nas instituições e organizações comunitárias e religiosas da cidade. Durante essa imersão nessa complexa realidade, acompanhamos um velório em uma *funeral home*<sup>37</sup> americana, onde um “mestre de cerimônias” conduz um suave, reconfortante e alegre discurso que dura doze longos minutos. Nada nesta cena lembra um ritual de morte: temos o clérigo (ou *showman*?), conduzindo o ritual (ou evento?) no altar (ou palco?) para os familiares e amigos (ou público?) que se comporta exatamente como quem assiste um espetáculo não interativo: imóveis, silenciosos, impassíveis e muito bem comportados. Em seguida assistimos à cena do enterro, no qual as únicas pessoas presentes são os agentes funerários. O cemitério está completamente vazio, ninguém que estava no “evento social” do velório acompanhou o ritual do sepultamento. Mesmo nas outras lápides, as únicas companhias dos mortos são as bandeiras americanas. O filme termina com o caixão descendo em sua cova, sendo coberto por um caminhão cheio de terra e um agente funerário jogando uma coroa de flores sobre o novo monte de terra que repousa abandonado.

*Lightning Over Water* (1980) é uma colaboração entre Wim Wenders e Nicholas Ray para documentar os últimos dias de Ray, morto em decorrência de um câncer terminal em 1979. O filme é parcialmente uma homenagem a Ray, que teve uma forte influência no trabalho de Wenders e parcialmente uma investigação sobre vida e morte. Wenders, amigo de Ray, pediu uma licença da produção que estava dirigindo para visitá-lo, pois este havia sido diagnosticado com um câncer terminal. Discorrendo sobre essa experiência cinematográfica limítrofe, resultante desse encontro, Dubois descreve-a como uma variação sobre o “dois”:

(...) dois autores, que são também os dois atores desempenhando seu próprio papel; dois títulos; duas versões (uma montada por Peter Przygoda em 1979, a outra remontada por Wim Wenders em 1980); problemáticas que só se constituem em pares - Europa/América, Filho/Pai, Vida/Morte, Ficção/Documentário,

<sup>37</sup> Essa cena descreve exatamente o que abordamos no início deste capítulo, p.11, sobre as funeral homes.

continuar/interromper; e, sobretudo (...), dois suportes: cinema e vídeo. (DUBOIS, apud LAGO, p. 103)

O binômio vida-morte constitui um pilar básico desse documentário e é a partir dele que se constrói essa experiência limiar, numa espécie de esgarçamento dos limites socialmente estabelecidos. No final da sequência introdutória do filme, logo antes da entrada dos créditos, a dupla encena o seguinte diálogo: “Por que você veio até aqui, Wim?”, “Eu queria falar com você, Nick”, “Sobre o quê?... Morrer?”. Falar sobre morte, documentar a morte, enfrentar a morte: ambas os cineastas parecem ter decidido embarcar juntos nessa jornada, ainda que ocupando lugares substancialmente diferentes. Este seria um dos poucos exemplos de documentário que retrata a morte gradual, lento processo de perecimento por decorrência de uma doença e se enquadraria no que Sobchack (2005) classifica como visão humanitária, caracterizada por um marcado posicionamento subjetivo. Em *Lightning Over Water*, a cumplicidade entre o cinegrafista e aquele prestes a morrer é estabelecida tanto pelo convite feito pelo segundo para a realização da produção, quanto pela notável relação de amizade existente, atribuindo ao filme um caráter nitidamente subjetivo e provocando uma reação de empatia no espectador.

No âmbito nacional, quando pensamos em tabu da morte, quase instantaneamente lembramos de Glauber Rocha que, ao receber a notícia da morte de Di Cavalcanti, resolveu filmar improvisadamente o velório e o sepultamento do pintor. Dessa morte nasceu um curta-metragem de 16 minutos de duração, filmado em 35mm, que possui os seguintes títulos: *Di Cavalcanti*, ou simplesmente *Di*, ou o imenso *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*, referência a um trecho do poema *Versos íntimos* de Augusto dos Anjos, ou por fim *Di-Glauber* (1977), sugestão dada a Glauber Rocha por Alex Vianny (MATTOS, 2000). O filme foi proibido (e assim permanece até hoje) pela família do pintor sob a alegação de ser um insulto à imagem de Di Cavalcanti. A forma de filmar os mortos está relacionada com quem está sendo filmado, onde e com qual intenção. Em *Di-Glauber* temos a introdução de um novo elemento que figura nosso tabu da morte: o cadáver célebre. Se na “pornografia da morte” dos noticiários os mortos célebres são presença ostensiva, num caso em que o documentário se desvia desse padrão, uma proibição vem sancionar o tabu. A presença do cadáver é considerada, pela família do morto, uma imagem obscena. Outro componente incomum é inaugurado em *Di-Glauber*: nele, a morte é tratada como uma festa – alegórica, carnavalesca – (MATTOS, 2010). Uma espécie de elegia tropical, Glauber acentua o caráter de homenagem e celebração, emprestando ao ritual fúnebre um significado afirmativo, oposto

ao ritual sacralizador que negaria o espírito da obra do morto. Ele pretende liberar a imagem do pintor, nos apresentando um Di Cavalcanti vivo e caloroso (SIQUEIRA apud MATTOS, 2000, p.49). O cineasta, em narração irônica, lê a matéria de jornal que fala de sua intervenção inusitada, revivendo a própria filmagem:

Quando por solicitação da filha adotiva do pintor, Elizabeth, uma amiga da família pediu a Glauber para “parar com este espetáculo mórbido”, ele explicou: não se preocupe. Esta é a minha homenagem a um amigo que morreu. Estou aqui filmando a minha homenagem ao amigo Di Cavalcanti. Agora dá licença que eu preciso trabalhar. (ROCHA apud MATTOS, 2010, p. 4)

No momento do filme em que se dá a transição do velório para o enterro vemos a manchete de jornal com os dizeres: “Glauber Rocha filmou tudo: o velório e o enterro...” lembrando mais uma vez que estamos assistindo um filme. É como se *Di-Glauber* fosse não apenas um filme sobre o velório e sepultamento do pintor Di Cavalcanti, mas também um filme sobre a filmagem de Glauber Rocha do velório e do sepultamento do pintor. Em *Di-Glauber*, o sujeito e o objeto se (con)fundem, e podemos retomar o que Dubois conta sobre *Lightning Over Water*, a “variação sobre o dois” nascida do encontro: Glauber/Di, documentarista/personagem, cineasta/pintor, vivo/morto.

Igualmente importante para pensarmos o tema da morte no documentário é *O Fim e o Princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Realizado em uma pequena comunidade rural da Paraíba, o filme tem como tema central a velhice e a morte, já que quase todos os entrevistados têm mais de setenta anos. A pergunta que está presente em quase todas as conversas; “a senhora não se preocupa com a morte?”, é devolvida ao cineasta em uma das cenas, revelando uma intensa aproximação e horizontalidade concernente à vivência da velhice e o medo da morte (LINS; MESQUITA, 2014). O filme foi realizado sem pesquisa prévia, utilizando o acaso como condutor do encontro com o desconhecido e assumindo a não definição de um assunto norteador a priori. Os personagens não respondem, portanto, a um tema preciso, não são meros ilustradores, mas sim, pessoas singulares que conversam sobre:

a vida e a morte, o fim do mundo, o temor de morrer, sobre o céu, o purgatório e o inferno, e também sobre a origem e os sentidos da linguagem. Em outros termos, o que ele investigou e estimulou, nos modos de falar e de expressar a língua portuguesa dos velhos sertanejos, foram, sobretudo, as fabulações em torno do fim e do princípio. (LINS; MESQUITA, 2014 p. 55)

O documentário investiga princípios e fins, e expressa, através de falas tão próprias daquela região, um catolicismo popular brasileiro que se apropria de narrativas cristãs de origem e de fim do mundo. Segundo Bergson (1978), no confronto com o medo da morte e do fim, surgiram as fabulações religiosas que resultaram na força ficcional existente em todos nós. A arte nasce depois, ou possivelmente uma tenha nascido da outra, como aponta um dos

personagens do filme: “A reza é quase uma poesia” (LINS; MESQUITA, 2014). Em *O fim e o Princípio*, a morte aparenta ser presença mais viva nessa comunidade rural, fortalecendo a afirmação de que o impulso civilizador (ELIAS, 2001; FREUD, 2009) e a sociedade industrial trazem como efeito colateral o alijamento da morte. A maior proximidade da morte nessa zona agrária se revela nas falas (“Deus marca os dias de nós viver e a hora de nós morrer”) e na forma de encarar e se “conformar” com o “fim”. Quando confrontada com a certeza e o medo da morte uma das personagens profere: “Ave Maria! Mas é o jeito, né?”. Quando a equipe vai embora, na hora da despedida, a promessa de um retorno para a exibição do filme pronto chega aos ouvidos dos personagens e esses retornam com frases que selam a fragilidade da velhice e a incerteza da vida perante a morte: “Daqui a um ano eu não sei se estou vivo”; “Se eu não morrer, tô vivo!”; “Deus queira que nós ainda se veja”, ao que Coutinho consente: “Isso”.

A manifestação da morte através de certos filmes documentários carrega o potencial de problematizar questões importantes, tanto sobre esse evento crucial da vida humana (sendo uma resposta a uma questão cultural e estética, uma espécie de antropologia estética) quanto sobre a midiatização de imagens, aspecto fundamental da nossa sociedade. Trouxemos aqui, em caráter introdutório, alguns exemplos de documentários que figuram na contramão da hegemônica “pornografia da morte” ou em sua absoluta ausência representativa. Como dito anteriormente, nos próximos capítulos iremos analisar mais profundamente os documentários brasileiros contemporâneos *Então Morri* (2016) e *Terra Deu Terra Come* (2010), filmes cujos conteúdos situam-se no limiar entre a vida e a morte, e cujas formas encontram-se no limiar entre ficção e documentário. Ambos causam um estranhamento nosso (cidadinos) em relação à morte e nos suscitam a pergunta: quais são as possibilidades de nos relacionarmos com a morte?

## 2 Então Morri

*Dor não dói até em criancinhas e bichos, e nos doidos – não dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento? E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê?*

(João Guimarães Rosa)

### 2.1 Estética da intimidade no olhar do outro

O primeiro plano de *Então Morri* (2016), de Bia Lessa e Dany Roland, é um *close* no rosto do cadáver de uma senhora: algodões nas narinas, olhos cerrados, lençol branco cobrindo o corpo inerte até o alto do pescoço. Pequenos movimentos de câmera são realizados pela instabilidade da mão humana. Observamos uma textura pixelizada, tanto pela ausência de equipamento de luz artificial quanto pelo uso das compactas câmeras de vídeo com pouca resolução de imagem, típicas das então recém-chegadas câmeras digitais do fim dos anos 1990. A escolha por uma imagem ruidosa de baixa definição, sem iluminação artificial em um ambiente escuro salienta a priorização da captação do acontecimento em tempo real em detrimento da composição de uma imagem cosmética e higiênica. Ouve-se o som de animais noturnos mesclados a murmurinhos e suspiros chorosos. Esse plano inicial dura dez segundos, uma duração longa se levarmos em conta que a única imagem que vemos é o rosto da senhora finada. Na cena a morte não é retratada como um tabu, algo interdito ou recalcado (SOBCHACK, 2004; VOGEL, 1980; ARIÈS, 2014). A câmera não se furta aos detalhes do corpo morto; ao contrário, está próxima, em *close*, e assim permanece por tempo considerável. Tal demora evidencia o intuito de posicionar a morte – e o morto – em lugar de destaque. Há, portanto, um desejo de evidência.

Essa vontade de aproximação perpassa todo o filme e não está circunscrita apenas à questão da morte, mas a todos os ritos de passagem e aos acontecimentos das vidas retratadas. Torna-se possível a partir de uma escuta aberta, por parte dos realizadores, das prosas e acontecimentos de um universo distinto do nosso, anacrônico e dessincronizado com o ritmo das metrópoles pós-modernas. Os eventos coletados pela equipe nas várias cidades do interior do Nordeste brasileiro, por onde circularam durante quase dois anos, transitam entre ritos de passagem e situações corriqueiras. O que parece importar, em todos eles, é “propor atenção a insignificâncias que adquirem, pelo olhar da câmera, inesperado valor estético, lúdico ou afetivo” (LINS; MESQUITA, 2011, p.61). Investir incondicionalmente na superfície do

cotidiano, com seu aspecto imponderável, no intuito de atribuir valor estético ao que, hegemonicamente, se considera como insignificante, banal e irrelevante, como a extração do um dente de uma criança, o jogo de baralho entre amigos, a briga de colegas na rua ou a ida à vendinha para comprar sucos artificiais que serão servidos na reza comunitária. Bia Lessa e Dany Roland parecem concordar com o que afirma Benjamin (2012, p. 242) em seu ensaio *Sobre o Conceito da História*: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.

Os planos seguintes registram o ritual desse velório que se passa numa casa de sapê, simples, com poucos móveis e objetos, o corpo finado deitado em uma cama, ocupando o centro do cômodo e das atenções. A pouca iluminação intensifica a falta de definição da imagem e transforma as mulheres que estão velando o corpo em silhuetas na penumbra da noite, enquanto uma delas relata o que parece ser o momento preciso da morte, tendo como pano de fundo sonoro o choro incessante de um bebê: “Eu senti assim. Ela puxou a respiração profunda. Parou! Eu e uma outra senhora ficamos esperando ela voltar a respirar e ela não voltou. Aí eu disse: – Ih, ela parou. Aí ela disse: – Não, foi um passamento que teve, isso é normal. Aí esperamos ela voltar. Eu ali agoniada com ela. Ela não voltou mais”. Após essa fala da sobrinha, carregada de familiaridade com a morte, a câmera se aproxima em *zoom* do cadáver e corta para o bebê, que ainda chora, numa reiteração de que o que nasce, morre, ainda que de forma reversa, já que o cadáver precede o recém-nascido<sup>38</sup>.

Em seguida vemos o caixão, ainda vazio e do lado de fora da casa, carregado por alguns homens que discutem se precisam ou não cortar a porta para fazer passar o objeto fúnebre. Esse é posicionado ao lado do cadáver e segue-se uma sequência de práticas: forram a urna com plástico e panos, jogam um pó branco por cima dos panos, o formol, que alguns chamam “salgar o morto” (GALENO, 1977) e preparam o receptáculo do corpo. A câmera na mão – que seguirá assim por todo o filme, imprimindo a marca dos realizadores com seus movimentos – continua captando tudo em meia luz, às vezes cortando para uma silhueta que chora, outras demorando-se longamente no registro do corpo morto. Os próprios familiares e vizinhos transportam o corpo da cama para o caixão. Após a arrumação do cadáver no caixão, acontece o primeiro momento de *slow motion* do filme. Velas são colocadas em volta do caixão enquanto uma voz não identificada entoia um cântico elegíaco, um lamento melodioso sobre uma senhora que habita o céu. Além dos planos serem ralentados, o som é sutilmente

<sup>38</sup> O sentido dessa inversão cronológica do binômio nascimento-morte será retomado no subcapítulo seguinte.

manipulado com a adição de um pouco de *reverb* e com a supressão do som ambiente, gerando assim um momento de suspensão nessa sequência que vinha em tom realista e aqui atinge uma dimensão onírica. Esse *slow motion* no velório aponta para um tempo vagaroso. Um ritmo no qual não há pressa, um andamento que permite a vivência das experiências, dos rituais e dos lutos:

Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiaries. (BENJAMIN, 2009, p. 535)

O uso do *slow motion* no filme acontece em momentos nos quais há referência a outra dimensão que figura entre dois mundos. Seria uma expressão dessa pobreza em experiências limiaries que sugere Benjamin? Destacam-se, ao longo de todo o filme, doze momentos de *slow motion*. Alguns surgem ao som de cantos elegíacos, com velas e sombras, uma atmosfera mágica e fantasmagórica. Outros ralentam o contar do um sonho de uma menina – em *off* – sobre a imagem de outra menina dormindo ou o caminhar de crianças em um triste cortejo fúnebre, carregando flores e cartazes com dizeres para a avó morta, o caixão descendo na cova para ser enterrado, ou ainda o choro da mulher recém-casada, lágrimas que transbordam a complexidade daquele rito de passagem. Entretanto, o *slow* também acontece em eventos mais “profanos”, como a menininha que escova o cabelo enquanto fala como seria seu marido ideal ou a senhora bêbada dançando para a câmera. Seja numa esfera sagrada ou profana (vale lembrar que no limiar ambas se tocam), os planos em *slow motion* sublinham algo em cada cena e realçam alguns instantes para se reter. Eles sugerem um tempo diferente e não-cronológico. Um tempo da mágica, do sonho, do inconsciente, das coisas que ficam marcadas nas nossas vidas, mesmo que não nos lembremos delas.

Voltando ao velório, após esse breve momento de suspensão do tempo sugerido pelo *slow motion*, inicia-se uma discussão sobre jogar ou não jogar dominó durante a noite. Uma das mulheres adverte que a senhora morta não queria que jogassem durante seu velório, ao que outra retruca: “Olha, minha mãe também cansa de pedir isso. Mas depois que ela morrer ela não manda mais nada aqui, né? É a tradição do lugar, a noite todinha. Ficar numa casa a noite toda sem ter um jogo é cruel. O que *interte* o sono do pessoal é o jogo!”. Aqui acontece uma reflexão sobre respeitar o desejo da falecida ou manter a tradição do jogo para divertir os vivos e rapidamente entendemos qual foi a conclusão da comunidade ao vermos a mesa com as peças de dominó sendo embaralhadas. É um momento cômico; tanto os diálogos nos fazem rir quanto a própria ideia de pessoas se divertindo com um jogo ao lado de um cadáver (dessa

vez, possivelmente um riso nervoso pela inabilidade em encarar a morte com familiaridade ou com ludicidade). Aqui, Bia Lessa e Dany Roland parecem lançar mão daquilo que Bakhtin analisou nas imagens de Rabelais, que colocam lado a lado o corpo, o beber, o comer, o nascer, os excrementos, construindo séries de sentido. Como diz Bakhtin: "Rabelais não teme 'misturar alhos com bugalhos'" (2008). Ele cria cenas excêntricas, que aproximam aquilo que tradicionalmente se separa, produzindo vizinhanças inusitadas entre elementos referentes ao nascer, morrer, comer, beber, rir, chorar, atos escatológicos e o ato sexual. Muitas vezes aproxima a morte do riso, produzindo o sentido da morte como renascimento para um novo mundo (AXT; SILVEIRA, 2015). A morte alegre, grotesca:

Morrer de rir é uma das variedades da morte alegre. Rabelais volta várias vezes às imagens da morte alegre. No capítulo X de Gargantua, enumera as formas de morrer de felicidade ou de alegria. Essas mortes são tomadas de fontes antigas. De Aulo Gélío, por exemplo, a de Diágoras cujos três filhos venceram os Jogos Olímpicos: ele morre de alegria no momento em que seus filhos vitoriosos o coroam com as suas coroas, e que o povo o cobre de flores. (BAKHTIN, 2008, p. 358)

Nesse ambiente, onde o choro e o riso coexistem na mesma medida que a vida e a morte, parentes e amigos celebram a vida da senhora morta. Uma mulher diz, emocionada, que ela aproveitou a vida, cantou, dançou. Outra, revela que a senhora havia acordado dizendo que iria morrer naquele dia. Alguém fala para uma criança a respeito da dor do luto: "eu não disse que dói? Dói sim". Discutem por que a defunta está com o olho aberto, e cada um elabora sua hipótese. Falam de assuntos corriqueiros e justificam a necessidade de se fazer piada e rir: "tem que fazer uma graça para não ficar todo triste". Conversam sobre o cheiro ruim que pode surgir pela decomposição do cadáver, com a naturalidade de quem lida com um problema de ordem trivial.

A cena inicial analisada dura dez minutos, uma cena longa para um documentário de oitenta minutos. Há uma sensação de duração real dos acontecimentos, e temos a impressão de ser ainda mais extensa por se tratar da representação de parte de um ritual de morte, ou seja, algo que não estamos acostumados: um tabu (GORER, 1955; RODRIGUES, 2006). Ao contrário do que ocorreu com Glauber Rocha em seu *Di-Glauber* (1977), no qual a família do morto se opôs ao registro cinematográfico e proibiu o filme, aqui os diretores não encontraram resistência. Eles contam que chegaram à cidade, foram informados que alguém havia morrido naquele momento e se dirigiram imediatamente à casa onde o corpo seria velado. A família consentiu que filmassem o ritual e eles começaram a filmagem instantaneamente, sem sequer conversar previamente com as pessoas presentes. Essa facilidade com que obtiveram a permissão para filmar o velório é, em si, evidência da

diferença entre a forma como se encara a morte nos grandes centros urbanos e nas camadas populares do interior do Nordeste. A morte sertaneja tem singularidades: ela é um evento público e compartilhado com os membros da comunidade, muito semelhante àquele descrito por Benjamin, sobre a Idade Média:

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: pense-se nas imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (BENJAMIN, 2012, p. 223)

No sertão, estar presente no momento da morte do outro não é algo a ser evitado, é reconhecido como êxito, dádiva, companheirismo e dedicação ao próximo. A morte é vivenciada de maneira familiar, com a presença de amigos, parentes e, inclusive, crianças. A participação de todos é considerada importante, mesmo com o aspecto de sofrimento e pesar (MOREIRA; VERAS, 2012). É o que evidencia uma das cenas de *Então Morri*, na qual um carro de som passeia pelas ruas de uma das cidades ecoando os dizeres no autofalante: “Nota de falecimento e convite. A família do senhor Alípio Rodrigues comunica o seu falecimento. Convidam amigos e parentes para seu velório e sepultamento que será amanhã às oito horas, saindo de sua residência”.

Na tradição cultural sertaneja, o termo sentinela designa um conjunto de ritos, com cânticos e orações, que engloba desde a iminência da morte até o enterro. Quando alguém se encontra doente, as pessoas da comunidade acompanham o processo. Ao perceberem que a hora da morte se aproxima, colocam velas e dão as mãos em torno do moribundo, rezando até a hora da morte. A sentinela acontece em função do “finado”, porém exerce importante papel no processo de luto dos vivos e é motivo para encontros e convivência familiar, abundantes em comida, cachaça, conversas e rezas à luz de velas (ROCHA, 2006). Há diversas explicações para a existência e importância de rituais fúnebres, desde o medo do regresso dos mortos à necessidade de consolar os vivos e elaborar o luto. Os ritos são a forma indispensável para exprimir e solidificar os vínculos, suscitar a partilha de emoções, valorizar certas situações, assegurar e reforçar a coesão social (DOUGLAS, 1991). Esses rituais permitem a adaptação do ser humano à morte, pois facilitam a expressão de sentimentos e dão um significado à perda. Eles variam muito de uma sociedade a outra, são específicos de cada cultura e dependem das crenças compartilhadas, elaboradas por cada grupo social (KOVÁCS, 2007).

A forma como esse velório, e a maior parte das cenas de *Então Morri* foram filmadas

(as exceções serão tratadas mais adiante), permite realizar aproximações com o que Nichols (2012) denomina modo observativo do documentário e, mais especificamente, com o chamado Cinema Direto<sup>39</sup> norte-americano dos anos 1960, escola que se enquadra nessa mesma classificação de Nichols por motivos que veremos a seguir.

Os avanços tecnológicos, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, culminaram, aproximadamente em 1960, com a chegada de várias câmeras 16mm portáteis e de gravadores de áudio que também podiam ser facilmente carregados por uma única pessoa. Tornou-se possível sincronizar som e imagem sem equipamentos volumosos ou cabos que uniam gravador e câmera. Esses podiam mover-se livremente na cena e gravar o acontecimento em tempo real (NICHOLS, 2012). Essa novidade acarretou várias mudanças no cenário cinematográfico da época, dentre elas o surgimento de uma nova maneira de se fazer documentário. O Cinema Direto, vinculado principalmente aos cineastas norte-americanos Robert Drew, D.A. Pennebaker, Richard Leacock, Albert & David Maysles e Frederick Wiseman (SAUNDERS, 2007), tem seu processo de filmagem relacionado a uma observação espontânea da experiência, permitindo olhar para a vida no momento em que ela é vivida, e a uma não-intervenção da equipe, modelo que Nichols classifica como modo observativo<sup>40</sup>.

Entretanto, essas classificações podem reduzir o Cinema Direto a um objetivismo passivo. Não há, de fato, interação direta. Os cineastas não interferem explicitamente a fim de obterem um resultado preconcebido da cena, tampouco fazem perguntas. No entanto, as câmeras são ativas e participam de forma íntima do evento filmado. O fato de não haver intervenção direta não significa que não haja uma troca entre quem filma e quem é filmado. As câmeras do Cinema Direto e de nosso objeto de análise estão longe de poderem ser cristalizadas na imagem senso comum da “mosca na parede”. Wiseman refuta tanto o rótulo de Cinema Direto quanto de cineasta de observação e recusa sobretudo a ideia de ser considerado uma mosca na parede. “É um termo insultuoso”, diz ele, em tom jocoso. “A maioria das moscas que eu conheço não é consciente, e eu gosto de pensar que estou pelo menos 2% consciente” (WISEMAN in ARMITSTEAD, 2018). Não à toa Wiseman faz essa piada em tom crítico: a isenção, o objetivismo passivo e o reducionismo desse termo tiram

---

<sup>39</sup> Há um debate controverso no campo documental em torno dos termos Cinema Direto e Cinema Verdade, mas nossa intenção não é retomá-lo na presente pesquisa. Adotaremos a expressão Cinema Direto pela sua associação mais imediata com a cinematografia norte-americana e em respeito à escolha do cineasta Albert Maysles por um termo que não sugerisse uma pretensão de verdade nos filmes (MAYSLES, 2010).

<sup>40</sup> É importante frisar que neste momento estamos nos atendo apenas ao modo como as cenas foram filmadas. Não estamos abordando ainda nenhum aspecto de montagem ou pós-produção, análise que será realizada no subcapítulo seguinte.

dos cineastas qualquer possibilidade de expressão subjetiva, como se eles equivalessem a câmeras de segurança nos ambientes filmados. Também na contramão dessa visão, Albert Maysles define de modo bastante afetivo o ato de filmar. Em entrevista para o cineasta João Moreira Salles, o documentarista afirma:

Não há jeito de você se esconder. Você está lá. Então, você faz uso de sua presença para instilar, sem palavras necessariamente, uma relação de afinidade, conquistando a simpatia e a confiança dos personagens de modo que eles sintam: ‘ok, vou continuar do jeito que eu estava, não tem importância a presença desses caras aqui’. (...) Muitas pessoas já me cumprimentaram dizendo que eu era uma ‘mosca na parede’. Ora, a mosca na parede é algo sem coração ou alma e, logo, não é nada parecido com o que nós fazemos. O coração e a alma que nós temos têm que atingir a pessoa que estamos filmando, e têm que atingir a imagem, da forma como você seleciona de acordo com o que está sentindo. Então, essa ideia da mosca na parede pra mim seria um desastre. Embora as pessoas digam: ‘não é maravilhoso vocês filmarem sem que as pessoas percebam a câmera?’ (...) há uma pequena consciência de que ela está sendo registrada. Essa pequena consciência é a relação entre o operador e a pessoa que está sendo filmada. (MAYSLES em entrevista a SALLES, 2006)

Os cineastas atribuem a confiança que recebem de seus personagens, que se permitem filmar em situações muito íntimas, ao fato de não estabelecerem julgamentos ou assumirem uma postura invasiva. Maysles fundamenta seu trabalho numa relação de empatia entre o sujeito da câmera e o personagem filmado, empatia essa que se dá, não através de um conhecimento prévio ou um de contrato verbal entre as partes, mas através do olhar (WELLER, 2016). Bia Lessa também associa essa confiança à uma relação de afeto que se estabelece por meio do olhar:

É uma coisa meio espontânea, uma coisa que se dá através do prazer que dá alguém parar a vida e olhar para você durante tanto tempo. É um diálogo muito profundo: aonde você olha, o que você olha, o que a pessoa te deixa olhar... um diálogo bacana entre quem filma e quem está sendo filmado. (LESSA, 2017)

O resultado advindo deste olhar e diálogo – profundo, ativo e subjetivo – nas filmagens de *Então Morri* é um efeito de intimidade que constitui o filme. O espectador se sente partícipe do ritual, dentro daquela casa de sapê, com aquelas pessoas. Essa estética da intimidade (WELLER, 2016) que observamos no Cinema Direto também pode ser atribuída a *Então Morri*:

Essa coisa da intimidade eu acho meio curiosa, instantânea. Como eu sou uma pessoa muito interessada, apaixonada pelo ser humano, eu não filmava aquelas pessoas por nenhum motivo a não ser por uma curiosidade louca de ver como elas viviam, o jeito que elas eram. Então é engraçado, quando você chega meio assim, eu acho que as pessoas se sentem olhadas, felizes, é uma troca, como se fosse, na

realidade, um abraço. Então, sobre a intimidade, nunca tivemos nenhum tipo de problema: nunca cheguei antes, nunca fiz uma pesquisa antes, eu chegava no acontecimento. (LESSA, 2017)

Abraço, olhar, coração, alma e consciência: eis as palavras utilizadas por Wiseman, Masleys e Lessa para descrever aquilo que intermedia o ato de filmar em seus documentários. O que Nichols descreve como uma das características principais do modo observativo, o fato dos “atores sociais interagirem uns com os outros, ignorando os cineastas”, é aqui contestado pelo argumento de ser uma relação de troca intermediada pelo afeto, ainda que não haja uma interação óbvia e aparente.

O afeto não é o único responsável por esse efeito intimista; outra similaridade no modo de filmar do Cinema Direto e de *Então Morri* diz respeito à quantidade de horas filmadas em cada evento. Um recurso largamente utilizado é a filmagem intensiva de um personagem, procurando capturar uma suposta intimidade pois, aparentemente, depois de um longo tempo sendo filmado o personagem se comportaria ou performaria suas ações indiferentemente à câmera (MAMBER, 1974). Bia Lessa também relata que ficava muitas horas, às vezes dias, com cada pessoa ou situação durante as filmagens. Entretanto, segundo ela, o que estava por trás desse desejo de filmar muitas horas cada personagem, ou mesmo da opção pela filmagem observacional (com todas as ressalvas que imputamos ao termo), não era uma busca pelo “natural”, nem um artifício para que os personagens agissem alheios à câmera, mas sim um interesse direto naquelas vidas, que transcende, segundo ela, o fazer documentário:

Foi necessária a nossa invisibilidade no filme. Porque é tão bacana você ver a vida dos outros que dá vontade de ficar quietinho. É uma vontade que eu tinha desde a infância, minha mãe diz que a gente ia num restaurante e eu ficava olhando pra mesa do lado e levava bronca para parar de olhar. Porque é um interesse meu mesmo. Eu, por mim, ficava dias na casa das pessoas. Ficava 12, 14 horas... Era um tempo que eu nem sei que tempo é. (LESSA, 2017)

Essa invisibilidade também não significa, reiteramos, uma não-interferência. Bia Lessa afirma:

Eu acho que a nossa presença sempre interfere, qualquer presença interfere. Mas acho que qualquer coisa que entre ali modifica. Se estivesse chovendo modificaria, se fosse de dia modificaria, mas eu não acho que modifica a ponto de transformar completamente. Eles não ficam incomodados. Eles ficam felizes. Talvez falem um pouco mais, só isso. (LESSA, 2017)

Na visão de Lessa, qualquer elemento que atravesse o acontecimento irá modificá-lo, e a presença da equipe e equipamentos é apenas mais um deles, sem figurar uma hierarquia de provocação de mudança comportamental. A diretora não considera que haja uma

transformação substancial na atitude das pessoas. Wiseman concorda:

Eu não acho que a câmera mude o comportamento das pessoas. A maioria de nós não tem capacidade para atuar. Se o fizéssemos, o nível de talento na maioria dos filmes de Hollywood seria substancialmente melhor. Se as pessoas não querem ser filmadas, elas dizem ‘não’; se concordam, elas agem de uma forma que acham apropriada, e é exatamente isso que eu, como documentarista, quero para o filme. (WISEMAN in WILLIAMS, 2006)

É inegável que essa suposta invisibilidade suscite o debate sobre quanto do que vemos seria igual se a câmera não estivesse lá, ou quanto seria diferente se a presença do cineasta fosse mais facilmente reconhecida. O fato dessa discussão ser indissolúvel, por sua própria natureza especulativa, continua a alimentar certo mistério ou inquietação sobre o cinema dito “observativo” (NICHOLS, 2012).

A passagem para a cena seguinte mal se sente: a fala de uma mulher que se iniciou na cena anterior, continua nesta seguinte em *off*, o que também dificulta a percepção da passagem de uma cena para a outra. Segue a penumbra, os mesmos elementos presentes, a vela e a mesma iluminação. Deitada em uma cama, resta uma senhora muito doente, prestes a morrer. Demora-se um pouco a entender que se trata de outra senhora; a princípio pode-se pensar que estamos diante de uma simples inversão temporal de montagem, testemunhando os últimos momentos de vida daquela que vimos previamente inerte e sem vida em um caixão. Nessa cena o dispositivo<sup>41</sup> do filme se revela: *é e não é* outra senhora. A vida de uma mulher, vivida por várias mulheres diferentes, de diversas regiões do Brasil, mostrada de trás para frente. Um *flashback* documental, à maneira de Brás Cubas, atravessado pelos ritos de passagem da existência feminina.

A senhora canta: “tava dormindo e sonhei contigo minha beleza, mas veio um anjo e me disse: ‘oh, querida, sonho não tem firmeza’”. É o segundo momento de *slow motion* do filme. A associação dos momentos de *slow motion* com os cânticos parece conferir a esses últimos um caráter sagrado e místico. A senhora conta como se machucou. Não é possível saber se ela está contando para a câmera ou para outra pessoa presente; a penumbra nos coloca nesta zona do quase imperceptível, da dúvida:

A sequência toda com essa velhinha apresenta, aliás, mais até do que na do primeiro velório, uma imagem escura, muito escura, e não só porque o lugar é de fato escuro, mas porque há aí uma espécie de indeterminação de limites entre as figuras, e entre

---

<sup>41</sup> Aqui, dispositivo “remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas (...)” ou “à criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites, para que o filme aconteça” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 56).

os móveis e as coisas à sua volta, que parecem se furtar intencionalmente ao olhar, forçando o espectador do filme a intensificar a escuta, e ouvir de fato aquela voz. (SÜSSEKIND, 2016)

Após algum tempo percebe-se que ela está falando com um parente. A senhora conclui: “se morrer é o céu e pronto. Mas o céu, o céu é muito lindo. Não dá para a gente entrar lá devendo um cabelo, num pode entrar pra lá. Se a gente tivesse toda a consciência limpa... É um anjo que desce para acompanhar a gente”. Eis o terceiro momento de *slow* do filme: uma criança passa pela sala no momento em que ela fala do anjo e mais uma vez essa atmosfera celestial perpassa a cena, como uma outra dimensão que se instaura no instante. É a segunda vez que isso ocorre no momento da menção a um anjo. A palavra anjo tem origem no termo grego *ànggelos*, que significa mensageiro. No cristianismo, refere-se a um ser espiritual, mensageiro entre Deus e os homens. Uma figura mitológica que encarna o limiar, ainda que simbolicamente. A senhora conta o sonho que teve com a mãe, que era “cantadeira de quem morria<sup>42</sup>”. O canto tem um papel fundamental nos rituais funerários tradicionais do Nordeste. No catolicismo popular brasileiro, as “incelências” são tipos de cantos fúnebres vastamente difundidos no interior do Brasil. Entoadas durante toda a noite no ritual da sentinela, as “incelências” são cantadas com o sentido de despertar os moribundos para o arrependimento de seus pecados ou então, acompanhar a alma do ente querido aos cuidados dos anjos e santos, até à entrada no céu (SANTANA, 2011).

O filme não explicita esse detalhe etnográfico. Essa não é a única informação suprimida no documentário; não há intenção de apresentar os locais e personagens através de informações ou elaborações verbais. *Então Morri* não procura informar nem fornecer dados objetivos. Na sequência do casamento, por exemplo, existe um ritual que ficou de fora do filme pois os diretores não conseguiram filmar. No Ceará, como tradição, o pai e a mãe da noiva não vão ao casamento. Eles ficam em casa, preparam duas cadeiras com panos brancos bordados e ficam ali sentados esperando os noivos. Quando os noivos chegam, os pais se levantam e oferecem o assento, transferindo aos recém-casados o lugar de autoridade familiar. Os noivos recebem os cumprimentos sentados na sala da casa, nesses “tronos”. Durante as filmagens, a noiva começou a chorar muito nesse momento e Bia Lessa relata que ficou tão emocionada com tamanho simbolismo que não conseguiu filmar direito, além disso, a casa

---

<sup>42</sup> Importante notar o destaque das mulheres na vida social do sertão, que são responsáveis por conduzir muitos dos ritos de passagem: a parteira, as benzedoras, a rezadeira do terço, as rezadeiras de sentinela e as condutoras de sentinela. As rezadeiras cuidavam do morto e as condutoras de sentinela cuidavam dos vivos (SANTANA, 2011). Interessante constatar que em *Então Morri*, apesar da decisão da personagem principal feminina ter sido em decorrência de um “acaso” do nascimento, a questão do feminino no sertão é realçada e a escolha imprevista não poderia ser mais adequada, por ser um filme que trata justamente dos ritos de passagem.

estava tão cheia de gente que mal conseguiram se posicionar para realizar o registro. Ficaram tão impactados com a cena que foram em dois outros casamentos pra filmar esse momento:

Eu pensei: não posso perder isso, esse ritual tem que ter no filme! E daí eu filmei, mas fiz só para aquilo. É tão frio que não monta, vira uma informação. Tudo que eu colocava que fosse uma informação, era bobo. (LESSA, 2017)

Segundo a diretora, tudo o que foi filmado com um objetivo prático a priori, com o caráter ilustrativo, empobreceria o filme. É importante lembrar que o objetivo dos diretores em *Então Morri* era o de realizar o exercício de “transformar o real em ficção” e, portanto, tudo que fosse de natureza informativa chocava-se com as propriedades ficcionais da obra, além de desviar o olhar da estética da intimidade para um didatismo impessoal.

O gênero documental é filho de um pensamento positivista e a origem do termo “documentário”, cunhado por Grierson, nos anos 1930, como forma de agradar aos financiadores estatais de seus filmes, é um indicativo do campo ao qual o documentário almejava pertencer (NICHOLS, 2012). Grande parte da história da tradição documental foi moldada, desde o início, por uma espécie de fé nos poderes de sinceridade da máquina de filmar e por um caráter muitas vezes didático e explicativo (SALLES in DA-RIN, 2004). Eis o cerne do modo expositivo, que depende de uma lógica informativa transmitida verbalmente, agrupando fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética (NICHOLS, 2012). Há, no senso comum, uma tendência a aproximar o domínio documental da função informativa, já que este é o modo de documentário mais difundido nas grandes mídias. Porém, muitas produções buscam outros caminhos, como é o caso do filme analisado. Os realizadores consideram a informação como algo empobrecedor à narrativa.

Em 1936, em seu ensaio *O Narrador*, Walter Benjamin aventou o declínio da arte narrativa por conta de uma decadência do mundo da tradição oral e da experiência, e pela ascensão da informação. Propomos aqui um deslocamento conceitual, considerando como “narradores” não apenas os camponeses sedentários ou marinheiros comerciantes<sup>43</sup>, mas também os realizadores de uma obra cinematográfica, e como “narrativa” não apenas a história contada oralmente nesse mundo artesanal, mas a arte de narrar de forma mais abrangente, incluindo a *mise en scène* da obra cinematográfica. Os realizadores seriam os

---

<sup>43</sup> “Quem viaja tem muito a contar mas também o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e conhece suas histórias e tradições. Ambos trabalhavam juntos na mesma oficina, uma dinâmica de troca.” (BENJAMIN, 2012, p. 214)

narradores da história. Dessa forma, a constatação da diretora (“tudo que fosse uma informação era bobo”) e a decisão de não fornecerem dados objetivos ao longo do filme, parece estar em sintonia com o que Benjamin apresenta ao citar Heródoto, “pai da história” e pai de inúmeras histórias. Segundo o filósofo, a força de Heródoto é saber contar sem dar explicações definitivas, deixando a história aberta a diversas interpretações, disponível para uma continuação de vida renovada por cada leitura futura (GAGNEBIN in BENJAMIN, 2012):

Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela assemelha-se a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. (BENJAMIN, 2012, p. 220)

Benjamin considera a ausência de um esquema global de interpretação e explicação em Heródoto não uma falha, mas uma riqueza. É justamente essa ausência que confere força narrativa a *Então Morri*. Quando Eduardo Coutinho esbravejava durante a projeção do copião do filme “isso é tese, isso é vaidade!”, ele se remetia a esses excessos que buscavam “explicar” o Brasil, fazer um panorama socioeconômico de nossa realidade, ou ilustrar o sertão nordestino, e isso, para ele, não é cinema:

Por que as pessoas que fazem cinema não se perguntam: até que ponto eu posso e devo usar essas imagens, até que ponto necessito de uma imagem ou não, até que ponto necessito desta imagem e deste som? (...) Até que ponto as pessoas vão continuar fazendo filmes sem se formularem estas perguntas? A falta de inquietação vital e criativa é terrível. Usar por que é bonito, porque prova, porque ilustra, estas podem não ser razões criminosas, mas são razões más, e as pessoas precisam estar conscientes disso. A resposta pode ser: “eu uso essa imagem porque eu sinto que preciso usar, não sei explicar.” Isso me basta. Mas até que ponto toda cena de periferia tem que ter um *rap*? Ou uma imagem da favela deve ter um samba? Até que ponto uma lavadeira que diz que é lavadeira precisa estar na imagem lavando roupa? No fundo é isso: as pessoas deviam usar as imagens e sons pensando por que estão fazendo isso. Proliferação de imagens e sons onde nada vale nada, por que isso? (COUTINHO *apud* LINS, 2004, p. 118)

Coutinho reflete não somente sobre o uso das imagens e sons como artifícios meramente ilustrativos, mas também sobre uma certa visão estereotipada a respeito dos pobres e excluídos. Quando pergunta por que toda cena de periferia tem que ter um *rap* como trilha sonora, ou por que a imagem da favela deve ser inevitavelmente acompanhada de um samba, é sobre um olhar reducionista que ele adverte. Em *Então Morri*, não há esse olhar simplista. Em algumas cenas, a trilha sonora (sempre diegética, ou seja, músicas que estão tocando nos rádios dos personagens ou cantadas por eles) respeita uma complexidade que não cabe em análises reducionistas que querem encaixar aquela região dentro de uma visão

romantizada da pobreza sertaneja. Claramente há um desejo, por parte dos realizadores, de evidenciar essas expressões que fogem ao clichê do sertão: a música da banda *Kid Abelha* toca no rádio do salão de beleza *Byg Boy* durante quase um minuto, o forró eletrônico *Limão com Mel* tocando no aparelho sonoro na sala do casal de idosos também ressoa por um minuto, sem que nenhuma fala ou som o sobreponha, enquanto acompanhamos a refeição dos dois. Na parede desse mesmo casal, vemos com destaque, em planos detalhes, um relógio de parede com a imagem da Santa Ceia convivendo sem qualquer conflito ao lado de um *poster* da banda americana de rock *Guns n' Roses*. Então *Morri* respalda a colocação de Coutinho quando pergunta: até que ponto todo filme no sertão nordestino tem que ter Luiz Gonzaga?

Retratar realidades marginalizadas, sob diversos recortes e abordagens, parece ser uma tradição do documentário brasileiro. Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985), retoma o momento em que esse tipo de documentário emergiu no Brasil, no decorrer dos anos 1960, e analisa 23 documentários que abordam questões das classes populares, rural ou urbana; a representação do popular. O “outro de classe”, conceito utilizado por Bernardet para definir esses populares (pobres, desvalidos, excluídos e marginalizados), a relação de alteridade entre sujeitos de classes sociais distintas. Quem dá voz a esse “outro” desconhecido é alguém de um universo distante. Apesar de tornar-se uma questão importante para os cineastas, essa “voz do outro” não é o elemento central, sendo mobilizada, sobretudo, na obtenção de informações que apoiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada (LINS; MESQUISTA, 2011). As falas dos personagens são utilizadas como ilustração de uma tese elaborada previamente pelo cineasta, muitas vezes a partir de teorias sociais universalizantes. Tratam-se de documentários baseados na narração em *off* que veiculam um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” (BERNARDET, 1985, p.13). Eis o que Bernardet definiu como “modelo sociológico”, muito próximo daquilo que conhecemos como documentário clássico, no qual se privilegia a informação como ratificação de um argumento em detrimento de qualquer pesquisa de linguagem. Além disso, esse modelo estabelece a relação do cineasta com os personagens na limitante dicotomia clássica sujeito-objeto. Os cineastas não estabelecem um real diálogo com seus entrevistados pobres, tratando-os de maneira romantizada e sacralizada:

Tudo o que diz o pobre vale. Não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão – entrevistado pobre é um tanto sacralizado. (BERNARDET *apud* LINS & MESQUITA, 2011, p. 30)

Bernardet propõe como caminho a ideia de se evitar qualquer salto do particular para o geral que suponha a afirmação de um sujeito do saber, ou seja, a mesma proposta de Coutinho ao afirmar que “filme não é tese”. *Então Morri* é um filme que se constrói nessa trilha, no limiar entre sujeito e objeto, e não na oposição entre um suposto ser cognoscente e um objeto cognoscível. A relação de alteridade é mediada pela estética da intimidade, que não permite a intromissão de qualquer informação, articulação de teorias ou argumentos. Não há salto do particular para o geral, pois sequer se discerne, hierarquicamente, o que é um e o que é o outro. Não há a presença de uma narração em *off* com um discurso totalizante. É uma obra construída com base em uma auscultação da vida, sem explicações didáticas. Uma obra aberta, afinal.

Por estas razões, nos parece apropriado articular o conceito de dialogismo, de Bakhtin (2003), na corrente análise. Quando afirmamos que o filme se insere no limiar entre sujeito e objeto e não nessa dicotomia, estamos tratando da relação de poder mediada pela linguagem. Para Bakhtin, a realidade da fala-linguagem é o evento social da interação verbal. A palavra orienta-se para um destinatário que existe numa relação social com o sujeito falante. O interlocutor pertence a uma geração, uma classe e um gênero específicos, é alguém com mais ou menos poder, mais ou menos distante. Ao conjunto de códigos que governam a interação verbal, o filósofo dá o nome de “tato”. O sujeito falante se utiliza de signos sociais, mas o enunciado individual é moldado pelas relações de força envolvidas no “tato”. A acepção de interação verbal – ou diálogo – como o discurso entre duas pessoas pode ser dilatada para abarcar um sentido mais amplo, atingindo outros domínios, inclusive metafóricos (STAM, 2000). Essa concepção ampla de dialogismo oferece inúmeras implicações para os estudos sobre cultura, ao enxergarmos todo texto artístico em diálogo não só com outros textos artísticos, mas também com seu público. O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, quando aplicado ao nosso objeto de análise – o filme – refere-se

não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico. (STAM, 2000, p. 34)

Um elemento de extrema importância em *Então Morri* é a legenda. O filme é falado e legendado em português. Contudo, a legenda não é tratada como um simples recurso para compreensão dessa fala distinta da chamada norma culta da língua. Ao contrário, ela é uma imagem à parte, tratada como uma outra camada. Muitas vezes aparece no meio do quadro,

em cima, ao lado, com alinhamento ora horizontal, ora vertical. Há uma anarquização na forma como se insere no quadro, e por vezes se deixa mais à vista que a própria imagem captada pela câmera. Eis uma ressonância com a afirmação de Bakhtin de que “em toda parte a linguagem entra nos arranjos hierárquicos de poder”: a “desierarquização” da legenda não é uma escolha gratuita, ela é um posicionamento, uma tentativa de não hierarquizar, por consequência, as diferenças da linguagem do “outro de classe”. Provavelmente quem assiste o filme, e que não é daquela região, não entenderia muito do que se diz, já que se trata de uma outra língua, na visão bakhtiniana. Mas o modo como as legendas foram trabalhadas e incorporadas plasticamente à obra<sup>44</sup> eleva as falas ao patamar da poesia, evidenciando uma comunicação que utiliza a função poética da linguagem o tempo inteiro, até no menor gesto, no comentário mais corriqueiro, como na senhora que discorre sobre sua relação com o marido: “eu não sou muito briguenta, não, eu sou arraivada. Porque quando ele faz uma coisa errada era pra fazer certo,” ou quando uma voz sem rosto e sem localização no tempo e no espaço, em *off* enuncia: “Já andei no mundo de meu Deus, andei muito! Santa Cruz é de me acompanhando, me dando coragem!”.

Outra intervenção gráfica que merece destaque é o título da obra. A palavra “Então” surge enorme em tela cheia, com a fonte preta e o fundo branco. Em seguida a palavra “Morri” da mesma forma, porém com o fundo preto e a borda de sua fonte branca. Em apenas dois quadros, no projeto gráfico sugerido pelo poeta concreto Augusto de Campos, trata-se de um

título narrativo, mas abrupto, que abre e fecha, belamente, a sua exibição, recortando, paralelamente, nascimento e morte. (...) Uma síntese verbo-visual, um poema-minuto cinemático que funciona, ele mesmo, como uma espécie de micro-relato de vida – de reiteração de que o que nasce, morre. Quase, na verdade, em sua intensa instantaneidade gráfica, como uma contra-narrativa — redução direto ao ponto do que ali se assiste como duração. (SÜSSEKIND, 2016)

Uma alusão à Emília, de Monteiro Lobato, que, ao escrever suas memórias atesta: “as últimas palavras têm de ser estas: ‘E então morri...’, com reticências”. Palavras que põem à prova nossa expressão máxima de alteridade. É impossível relatar concretamente a própria morte em primeira pessoa, tarefa que só pode ser cumprida pela poesia. *Então Morri* surge com força na tela, talvez pela falta de referência pronominal, um “eu” singular e, no entanto, despersonalizado (como quase toda gente no filme), e anunciando (no passado) a própria

<sup>44</sup> Bia Lessa realizou montagens das seguintes óperas: *Suor Angélica* (1990), de Giacomo Puccini, *Don Giovanni* (1991), de Wolfgang Amadeus Mozart, *Pagliacci* (1997), de Ruggero Leoncavallo e *O Trovador* (2010), de Giuseppe Verdi. Nessas montagens, a diretora também se utilizou da legenda como recurso gráfico, inserindo-a muitas vezes em tamanho enorme, sobre o cenário, num gesto análogo ao realizado em *Então Morri*.

morte (de quem?) (SÜSSEKIND, 2016).

Ao longo dos vinte anos que separaram as filmagens de *Então Morri* de seu corte final, o título atravessou trocas sucessivas. É possível, através dessas mudanças, compreender um pouco do processo de longa maturação da obra. O nome inicial era *Brasil 97*. Conforme o tempo foi passando, o título perdeu a precisão cronológica desejada inicialmente e foi substituído por apenas *Brasil*. Tempos depois, já com a nova percepção de que o filme não deveria almejar um retrato panorâmico do Brasil, o nome foi abandonado. *Maria* foi o título seguinte, sugerindo uma designação feminina que abarcasse todas as singularidades das mulheres do filme. A ideia também foi refutada, pois se é de muitas vozes e rostos que trata o filme, não caberia o nome único comum. Em seguida passou a se chamar *Biografia*, título igualmente rejeitado. “Depois ficou muito tempo sem nome até que então... *Então Morri*” (LESSA, 2017).

## **2.2 A ficção documental de Frederick Wiseman e *Então Morri*: um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo**

*Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (Machado de Assis)*

*Então Morri* empreende um gesto análogo ao de Brás Cubas que, ao escrever suas memórias póstumas, escolhe narrar sua vida iniciando pelo fim. Quando o “defunto autor” profere que a campa foi para ele outro berço, é sobre um novo sentido para a morte que nos invita a refletir. Aqui a sepultura representa um novo nascimento, ou seja: vida e morte não estão separadas, há um quantum de uma dentro da outra. A inversão cronológica do binômio nascimento-morte suscita essas questões ao subverter a lógica da finitude. Mas essa subversão não está ligada aos pressupostos da metafísica tradicional, que prega a existência de uma eternidade atemporal. Ao contrário, nos faz experimentar novas maneiras de lidar com o tempo e com a morte, na afirmação da vida presente (NIETZSCHE, 2011). *Então Morri*, assim como o romance de Machado de Assis, ganha nova força ao ser montado de trás para frente e explorar o limiar entre vida e morte.

Talvez seja este aspecto da montagem que evidencie com mais obviedade o desejo de

ficção por trás do documentário de Lessa e Roland. Se o filme fosse montado cronologicamente, do nascimento até a morte, como estamos acostumados a experimentar em nossas vidas rotineiras, não salientaria com tanta potência o limiar entre ficção e documentário, não enunciaria explicitamente o fato de ser um filme que se utiliza da matéria documental para produzir uma narrativa ficcional. Fica manifesto seu divórcio com o realismo, com qualquer intenção de reproduzir uma realidade “tal qual ela existe”. Evidencia-se a ânsia pela manipulação, “não necessariamente no sentido pejorativo, mas no sentido de que cada aspecto do filme representa uma escolha” (WISEMAN, 2001). Claramente não é apenas a escolha da inversão temporal que confere a *Então Morri* esse ar ficcional, há muitos artifícios que compõem a *mise en scène* da obra nesse sentido.

Romper a cronologia dos eventos filmados, utilizar a matéria documental para produzir uma narrativa ficcional, tudo isso descreve o método de montagem de Frederick Wiseman, que iremos aproximar a seguir ao nosso objeto de estudo a fim de aprofundar um diálogo entre o documentário moderno e contemporâneo.

Apesar de Wiseman ter iniciado sua carreira como cineasta em 1967, estreando com seu inquietante longa-metragem *Titicut Follies*<sup>45</sup>, sobre o manicômio judiciário da cidade de Bridgewater, no estado de Massachusetts nos EUA e ser considerado como parte do cânone dos documentaristas modernos, ele continua atuante até os dias de hoje, somando 48 filmes em seu currículo. Apesar de seu cinema se enquadrar no que chamamos de documentário moderno, é importante destacar sua presença e vasta produção contemporânea.

Seu método de trabalho, tanto na filmagem quanto na montagem, teve poucas variações, mantendo praticamente o mesmo dispositivo desde o início até os dias de hoje. Sua câmera é implícita ou discreta, a montagem preserva uma ilusão espaço-temporal própria dos filmes de ficção, não há intervenção direta do diretor (entrevistas, narrações em *off* etc.) e, principalmente, nenhum de seus filmes estabelece um sentido fechado para seus temas. A maioria de seus filmes retrata instituições norte-americanas – limitando-se geograficamente nestes espaços – e os relacionamentos cotidianos estabelecidos entre seus partícipes. Manicômio judiciário, escola, hospital, forças armadas, centro de pesquisa com primatas, corte de justiça, museu, biblioteca pública e universidade, são alguns exemplos de instituições filmadas por Wiseman. Em seu cinema, o que vemos é o funcionamento das instituições a partir dos pequenos diálogos e ações, e não o discurso de autoridade exterior à cena,

---

<sup>45</sup> No subcapítulo 1.3, nos detivemos em uma cena específica de *Titicut Follies*. Para saber mais sobre o filme, ver as dissertações de mestrado: *O Real em Transe: um estudo do método de Frederick Wiseman no documentário Titicut follies* (2014), de Jefferson Oliveira e *Frederick Wiseman – ruptura e transformações no cinema documentário* (2007), de Fernando Weller.

característico do documentário clássico (WELLER, 2007). Seus documentários podem ser muito longos, com três, quatro ou até seis horas de duração<sup>46</sup>, o que pode parecer um impeditivo para grande parte dos espectadores. Porém, muito rapidamente o espectador se vê absorvido pela narrativa, pelo universo que se revela na tela.

As características estilísticas do “método Wiseman” são marcadas: sua equipe é muito reduzida, o próprio diretor capta o som direto, outra pessoa faz a fotografia e câmera e uma terceira carrega os equipamentos; uma “instituição” pública, no sentido amplo da palavra, é selecionada para ser filmada. Sem praticamente nenhuma pesquisa prévia, Wiseman e sua pequena equipe se dirigem ao local, assim que a permissão para filmar é concedida, e ali vivem um longo período de imersão e filmagem, normalmente de seis a oito semanas. Depois disso, Wiseman inicia uma extensa fase de montagem que pode levar até um ano. O próprio Wiseman monta seus filmes, ele comenta que o processo de montagem é basicamente o mesmo: quando a filmagem acaba ele assiste todo material bruto anotando o que gosta e o que não gosta, o que leva por volta de seis a sete semanas. Então, ele descarta cerca de quarenta a cinquenta por cento do material. Monta, nas próximas seis ou sete semanas, as sequências que imagina que irão permanecer na versão final do filme, sem se ater a estrutura. Quando tem todas as sequências montadas, próximas ao formato final, ele as reúne num primeiro corte:

Eu não consigo pensar em estrutura abstratamente, eu preciso pensar quais são as consequências de começar com essa ou aquela outra sequência, qual o significado de uma cena suceder a outra, ou preceder a outra. Eu trabalho com muito cuidado no que considero ser a estrutura dramática do filme inteiro. (WISEMAN in TALBIRD, 2015)

Normalmente, esse primeiro corte fica com trinta ou quarenta minutos a mais que o corte final. Nas próximas seis ou sete semanas, Wiseman trabalha no ritmo interno de cada sequência e no ritmo geral do filme, incluindo as transições entre as sequências. O processo de montagem, para Wiseman, é como escrever um romance, ele não está preocupado com “quem”, “o quê”, “quando”, “onde” e “por quê”, como o jornalismo. É, segundo ele, uma forma diferente de lidar com esses aspectos, pensando uma estrutura dramática a partir de um material documental sem uma organização prévia, mas que se constrói no processo de montagem.

---

<sup>46</sup> Como é o caso de *Near Death* (1989), monumental documentário de seis horas narrando o funcionamento da Unidade de Terapia Intensiva médica no Hospital Beth Israel, em Boston. Esse filme também foi brevemente analisado no primeiro capítulo (1.3) por tratar do tema da morte, do morto e do morrer no cinema documentário. Para saber mais sobre o filme, ver o livro *The end has no end: framing death and the phenomenology of dying in documentary cinema* (2016), de Carlos Pereira.

Qualquer que seja a forma em que se trabalha, as questões abstratas são as mesmas. Seja você um cineasta, um pintor, um romancista, um poeta, um dramaturgo ou qualquer outra coisa, você se preocupa com a estrutura dramática, a passagem do tempo, a metáfora, a abstração. A forma como você resolve esses problemas é diferente em todas essas formas, mas os problemas gerais são os mesmos. Eu penso muito sobre essas questões, então quando chego em meu corte final, eu tenho que ser capaz de explicar a mim mesmo por que cada plano está lá, qual é a relação com a cena que segue (...) Mesmo que, primeiramente, eu tenha chegado ao corte porque eu sonhei ou pensei nisso no chuveiro ou prestei atenção às minhas associações, eu tenho que ser capaz de dizer a mim mesmo em palavras por que eu fiz essas escolhas, qual é o significado daquilo para mim. E se o filme funciona, é porque funciona em duas faixas, simultaneamente. Ele segue na trilha literal - quem diz o que para quem, que roupas eles estão usando (...) E vai no abstrato ou na trilha metafórica - qual é o significado dos eventos na sequência e como as sequências estão relacionadas umas às outras. (WISEMAN in TALBIRD, 2015)

Eis um aspecto de grande importância de sua obra: a ênfase na elaboração dramática situada no cerne da reflexão sobre o documentário, que é, portanto, incluído no domínio do cinema, das artes, e não do jornalismo ou academia. A montagem é um dos aspectos mais importantes na criação do cinema de Frederick Wiseman. Nela se criam as cadências, os ritmos, os andamentos, ou seja, o tempo cinematográfico.

O método de montagem de Wiseman em nada se assemelha ao de *Então Morri*: foram vinte anos de montagem, interrompendo e retomando o processo permanentemente<sup>47</sup>. Ao contrário de Wiseman, que realiza quase um filme por ano, Bia Lessa e Dany Roland não são cineastas no sentido clássico da palavra. Ao longo dessas duas décadas de montagem realizaram inúmeros trabalhos artísticos (shows, peças, óperas, discos e exposições), mas um único filme. Segundo Wiseman, porém, “as questões abstratas são as mesmas” em todas essas linguagens artísticas, e o fato de terem realizado tantas obras ficcionais ao longo desse período certamente influenciou a forma como os diretores trataram, na montagem, as imagens documentais, criando aquilo que Wiseman chama de ficção documental. É neste ponto que o cineasta moderno contribui para nosso aprofundamento da análise de *Então Morri*.

Como vimos, Wiseman monta cada sequência do filme de forma independente antes de pensar a estrutura como um todo. Isso confere a seus filmes uma característica peculiar: cada sequência tem seu ritmo próprio. Wiseman, num esforço de imersão, segue o ritmo dos locais que filma e entra em sintonia com o tempo de cada lugar, reconstruindo a temporalidade de cada experiência (OLIVEIRA, 2014). Tomemos como exemplo seu filme, *In Jackson Heights* (2015)<sup>48</sup>, sobre a região extremamente diversificada etnicamente, de

<sup>47</sup> Assinam a montagem Bia Lessa e Julia Bernstein. As duas tinham um método curioso de trabalho, não dividiam a ilha de montagem e nem discutiam os cortes. Ao contrário, uma trabalhava no corte e entregava para a outra, que mexia nos aspectos que julgava necessário e então devolvia para a outra mexer, e assim por diante.

<sup>48</sup> Escolhemos o filme *In Jackson Heights* como exemplo pois ele abrange uma maior área, geograficamente, já que se passa não numa instituição delimitada, como quase todos seus filmes, mas em uma região do *Queens*, em

classe média baixa do *Queens*, que vive um processo severo de gentrificação, impactando intensamente a vida da comunidade. Acompanhamos o dia a dia daquelas pessoas em reuniões comunitárias dos imigrantes, do movimento de direitos civis LGBT, dos aposentados, e também nas pequenas lojas dos moradores antigos, nas ruas, e até mesmo em uma incomum performance musical dentro de uma lavanderia. Em cada um desses ambientes, ele impõe um ritmo diferente na montagem da cena correspondente. Este processo de diferenciação interna das sequências também acontece em *Então Morri*. Há uma escuta e um olhar atentos para o outro: seu tempo, sua fala, seus movimentos e suas variações de tom, esses aspectos ditam um ritmo, uma duração e até mesmo uma iluminação particular a cada sequência. A diferença com que os dois velórios são apresentados no filme demonstra isso: o primeiro com um ritmo bastante intenso, acelerado, muitas conversas e choros sobrepostos, movimentação frenética dos homens que carregam o caixão, das mulheres que preparam e velam o corpo da senhora morta, dos vizinhos que jogam dominó. A câmera e a montagem reconstróem o ritmo acelerado do rito. O segundo velório, ao contrário, segue um andamento lento, a viúva chorando prostrada, sentada ao lado do caixão do marido. Tudo é muito mais silencioso e menos movimentado, e novamente isso se sente através da linguagem da cena, que capta a intensidade de cada momento. Aqui, a cena se dirige ao sentimento da viúva e por isso se detém nesta personagem em contraposição ao ritual em si e no seu entorno. Ficamos próximos à viúva, testemunhamos sua dor de forma íntima. De forma pertinente, já que neste quadro, ela é a personagem principal. No primeiro velório a protagonista era a senhora morta, conseqüentemente, o que se priorizou foi a exposição de seu corpo morto e toda a movimentação da comunidade ao redor de sua morte: suas filhas, sobrinhas, netas etc. Apesar da ideia central do filme ser a construção da história de uma vida única, isso não significa padronizar, ou forçar uma composição homogeneizante de cada fragmento desse mosaico biográfico. Cada uma dessas vidas possui sua singularidade e isso significa que a matéria documental é vária, e que pode ser decupada e enquadrada de várias maneiras. “A operação de registro necessariamente impondo descontinuidade e delimitação ao que se recorta do contínuo aparente do mundo, ao que se extrai de experiências únicas de vida” (SÜSSEKIND, 2016).

A valorização dos detalhes, do periférico, também é muito importante para a construção da atmosfera de cada cena. Wiseman afirma sobre *In Jackson Heights*: “as cores da região são simplesmente extraordinárias. Visualmente, é um banquete completo”

(WISEMAN in SEMPLE, 2015). O mesmo pode-se dizer da região retratada em *Então Morri*. As paredes rosas das casas que contrastam com a paisagem – ora seca, ora verde – do sertão. As estátuas de santinhos e velas, os muitos *posters* de imagens religiosas, junto com fotos de jogadores de futebol e cantores populares, numa interseção entre esses dois mundos: o céu e a terra, o divino e o humano, o sagrado e o profano. As painéis penduradas na parede de sapê da casa com chão de terra batida e teto de palha, os caixões enfeitados, o vestido pomposo da noiva, o relógio do noivo que fala a hora em espanhol, o basculante da igreja com um vidro de cada cor, rosa, azul, amarelo e verde, querendo imitar os vitrais das grandes catedrais, mas terminando por conferir um ar *kitsch* à pequena igreja. O banquete visual sertanejo – rico, ímpar e improvável – nos aproxima ainda mais do universo retratado.

O fato de terem usado duas câmeras permitiu que os diretores captassem com muito interesse esses detalhes das vidas que retrataram e, na montagem, imprimissem um efeito ficcional ao se aproximar do que comumente associamos a uma decupagem dos filmes de ficção, como se houvesse, também no documentário, um *storyboard* a ser filmado.

A sequência do casamento é um exemplo. Acompanhamos todos os preparativos para o rito de passagem. No salão de beleza, enquanto a noiva arruma o cabelo, o noivo está fazendo a unha com uma manicure que pergunta: “vai casar hoje, é?” e ele responde que sim. Fica evidente apenas pela sua expressão que ela é apaixonada por ele. A câmera faz uma volta para enquadrar o rosto do noivo, que também parece sentir algo pela jovem, pois seu olhar é baixo e triste. A trilha sonora diegética de *Kid Abelha*, “longe do meu domínio, ‘cê vai de mal a pior. Vem que eu te ensino como ser bem melhor” se encaixa perfeitamente nesse momento que parece ter sido uma inserção em pós-produção. Toda a cena na casa dos pais com os preparativos finais para o casamento, o almoço em família, a montagem paralela do noivo nervoso e da noiva indo embora de carro para acabar de se arrumar e, finalmente, uma montagem paralela dos noivos se vestindo para o casamento. A cerimônia em si é engraçada, pois o padre se atrasa. Os olhares e comentários denotam um tempo de espera longo e a montagem também imprime essa demora. Outro casal chega para casar na mesma igreja e se senta para aguardar. Uma situação inusitada e típica de roteiros de comédia. Essa sequência na íntegra, com as diversas locações, riquezas de personagens, falas, movimentos, o ritmo cadenciado, planos, contraplanos, detalhes, montagens paralelas e a trilha diegética muitas vezes avançando em outros planos, assumindo ares extradieгéticos, é tão bem construída que nos remete à uma decupagem de ficção.

Wiseman também trabalha dessa forma. Apesar de usar apenas uma câmera, ele utiliza planos muito diversificados para compor uma cena, dando a impressão de ter usado mais de

uma câmera. Para isso, ele subverte a cronologia do material filmado para criar uma ilusão de continuidade espaço-temporal que intensifica a experiência imersiva do espectador (OLIVEIRA, 2014; WELLER, 2007).

Outro recurso importante empregado por Wiseman que também se encontra presente em *Então Morri* é o uso do som como ferramenta de transição para cenas seguintes. Voltando ao nosso exemplo, em *In Jackson Heights*, ouvimos diversos sons riquíssimos: as falas políglotas, o barulho do metrô, de vendedores de rua, dos carros, muita música sendo tocada pelas ruas, a sirene da polícia, da ambulância, o caminhão de sorvete, etc. Wiseman utilizou-se de todos esses sons para compor a atmosfera do filme e, muitas vezes, também para as transições das cenas, “arrastando” o som para a cena seguinte. A música do caminhão de sorvete, por exemplo, pode ser ouvida em alguns planos antes e alguns depois da cena na qual se vê o caminhão. A mesma coisa acontece com o som do trem, que pode ser ouvido antes da cena do trem começar e também depois que ela termina, já na seguinte. Wiseman usa o som ambiente para unir sequências que são separadas e criar uma ilusão de proximidade e continuidade. A trilha sonora musical de seus filmes é sempre diegética, captada *in loco* e muitas vezes utilizada para dar ritmo à montagem e unir imagens que estariam separadas sem esse fundo sonoro.

Em *Então Morri*, esses artifícios também foram adotados. Praticamente todas as sequências do filme são “costuradas” pelo áudio, com o intuito de reforçar que uma vida é a continuação da outra. Também aqui não há nenhum fonograma sincronizado, a trilha sonora é sempre captada no próprio lugar, – mesmo que seu uso seja deslocado na pós-produção – e usada para impor ritmo e novos significados às cenas. Vejamos alguns exemplos.

A câmera segue uma senhora bem de perto, enquanto faz compras. Ela vai de venda em venda e em cada uma compra algo que necessita. Em todas interage com os demais fregueses e com os vendedores, que sempre lhe servem uma “pinga”. Ela bebe três doses generosas de cachaça, na última mercearia já está dando sinais de embriaguez. O vendedor diz que ela é cachaceira, mas ela discorda: “cachaceiro é quem anda bêbado”. Ouvimos uma música de fanfarra ao fundo e a senhora faz movimentos engraçados, performando para a câmera de forma inusitada, pegando os objetos ao seu redor e colocando-os na cabeça. O som da fanfarra reforça este aspecto lúdico pois é rapidamente associado ao carnaval:

O princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma

vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe. (STAM, 2000, p. 43)

Além de impor um ritmo, a música empresta a cena uma camada a mais de sensações ao criar essa conexão com o carnaval. Em seguida, a senhora continua sua peregrinação e então vemos que o som da fanfarra era na verdade uma banda tocando ao vivo na calçada, por onde ela irá passar. Mas, apesar de ter sido captado na cena, a música utilizada nesse *advance* sonoro não foi inserida de forma diegética. Ela foi usada como trilha sonora da cena da performance ébria pois, se fosse um som realista, teria sido abafado e seu volume teria sido diminuído, porque o som estava no exterior da loja, um pouco distante. Neste caso, o som foi manipulado para favorecer a dramaticidade da cena. Essa sequência termina com a senhora falando sobre o marido que a trata mal, “porque ele é doido por rapariga”. Ela explica que o marido não “devia de não ser tão rude e tão ruim pra mim, mais do que ele é”, mas que tem que se conformar, pois já estão juntos há quarenta e oito anos. Toda essa fala se dá em *off* sobre a imagem de uma foto antiga dos dois, de quando eram novos, provavelmente há quase meio século. Posteriormente, ainda sobre a foto, inicia-se um diálogo litigioso que percebemos ser de outro casal, bem mais jovem. Em seguida, vemos o novo casal brigando, discutindo o relacionamento. Um homem – que parece ser um juiz ou assistente social – busca apartar o conflito e tenta reconciliar o casal, que tem dois filhos pequenos. A câmera está muito próxima, em *close*, de um rosto para o outro, acompanhando a briga intensamente: a linguagem corporal, o contato visual, a entonação, o tom das vozes, as pausas e os vazios dão ao encontro uma sensação de intimidade, de realidade concreta, vivida. Seguem-se acusações de traição, mentira e abandono do lar e da família. Os *super closes* aproximam o espectador do casal e é nos olhares que se percebe as nuances da relação: os rancores e a paixão escondida apesar da traição. No final da cena, sobre o *close* no rosto do rapaz que traiu a mulher, ouvimos o áudio da cena seguinte: uma voz feminina em *off* relatando um outro caso de traição envolvendo filhos. Logo após, vemos a mãe que chora muito, contando – agora em *on* – que foi enganada pelo pai dos filhos e que este os abandonou, e como não tinha dinheiro suficiente nem para ela nem para o primeiro filho, quando se viu grávida novamente, precisou tomar a dura decisão de “dar a filha”. Novamente em *close*, acompanhamos sua imensa dor com muita proximidade.

A costura dessas cenas não só potencializa a continuidade da trama, mas também nos dá a sensação de testemunharmos histórias que se repetem numa cultura de machismo arraigado que normatiza a traição dos homens. São três sequências seguidas que tratam desse tema, mas cada uma com seu teor e tom distintos. A primeira senhora parece responder à

situação de uma forma carnavalesca, no sentido bakhtiniano do termo, subvertendo a ordem como forma de resistência. O tom da cena é lúdico, animado e leve. Já a segunda situação carrega uma tensão, mas que não se sustenta o tempo todo, e se desarma no sorriso que escapa vez por outra do casal. É uma cena que fica no limiar entre a tensão e a descontração, entre a tristeza e a alegria, entre a paixão e o desprezo. E, finalmente, na terceira, o tom é extremamente soturno. Aqui não há muitos cortes, a câmera não percorre o entorno, permanece fechada no rosto da mulher e tudo o que vemos e ouvimos é uma dor profunda da mãe que não teve outra escolha senão entregar sua filha para adoção. Testemunhamos uma morte em vida, um luto profundo, tão ou mais impactante que aqueles que vivenciamos ao longo do filme, em decorrência de mortes literais. Enquanto nos velórios as inusitadas irrupções de humor aliviam um pouco o sentimento de pesar e emprestam um tom mais leve às cenas, na sequência em questão isso não ocorre. Não há qualquer alívio ou possibilidade de conforto para esse luto.

Apesar de serem cenas com um tratamento tão diferenciado entre si, a passagem de uma cena para a outra acontece de forma muito fluida, o fluxo narrativo não é interrompido. A costura sonora certamente é um dos elementos que possibilita essa fluidez, mas não só ela. Também há uma profunda reflexão sobre o significado dos eventos dentro de cada sequência, a fim de se construir uma relação entre as sequências *a posteriori*, relação essa que não existia antes do trabalho de montagem. É o que Wiseman chama de “trilha metafórica”.

Em *Então Morri*, esse encadeamento das cenas – a “trilha metafórica” wisemaniana – se dá através da linguagem (como vimos até aqui), mas também por meio de um eixo temático. Se testemunhamos essa vida única/múltipla, na cronologia reversa, abarcando todas as fases da vida de uma mulher, é óbvio o encadeamento temático, com elos muito mais explícitos que aqueles construídos por Wiseman. Entretanto, Bia Lessa e Dany Roland não se contentaram apenas com essa ligação do conteúdo entre as cenas, nem tampouco com a costura do áudio anteriormente analisada: eles buscaram, dentro de cada cena, um elemento que a ligasse com a seguinte, garimpando no imponderável casualidades que pareciam estar sempre ali, à espera da cena que as sucederiam. Como, por exemplo, na cena em que uma menina dorme enquanto ouvimos em *off* uma outra garotinha contar um sonho que teve: “um dia sonhei que minha mãe ia embora e me largava aqui sozinha. Se ela não fosse embora com meu irmão ela ia morrer, então ela tinha que ir embora, então ela me deixou. Aí veio um bocado de bicho aí me comeu”. O sonho parece descrever simbolicamente o que a mãe da cena descrita anteriormente viveu, mas do ponto de vista da filha adotada. O sonho revela que a mãe não teve escolha, já que se ela não fosse embora ia morrer. Revela também a existência

de um irmão que ficou com a mãe. Mas a menina que teve o sonho nada tem a ver com essa trama, trata-se de uma dessas casualidades garimpadas que dão densidade dramática ao filme. Essa cena está próxima do final, e é uma preparação para a última cena do filme, em que a mãe biológica se separa da criança.

Contudo, a preparação para o fim não para aí: na penúltima cena do filme, mais uma conexão simbólica fortalece a trilha metafórica do filme. É uma cena bem diferente das demais: silenciosa, quase não há falas, exceto pelos alertas da mãe para que a neném saia de perto do fogo e da fumaça. As crianças brincam em volta da fogueira. Os cortes são rápidos, a montagem mais frenética e a câmera também. O ritmo da cena é acelerado, sente-se uma certa agitação no ar. A neném corre em direção à mãe, a câmera acompanha a criança correndo em plano fechado, o fundo fica borrado e desfocado por conta do movimento de câmera em *zoom*, até que a criança chega na mãe abraçando-a e pressiona a cabeça entre as pernas da mãe fazendo força num movimento inverso ao do parto, como se quisesse voltar ao útero materno. Esse último plano é em *slow motion*, sublinhando este momento. Segundo uma visão psicanalítica, existem algumas fantasias inconscientes sobre o que seria a morte. Uma delas pressupõe

a ida para um mundo paradisíaco, regulado pelo princípio do prazer e onde não existe sofrimento. Esta fantasia se articula com a seguinte; a volta ao útero materno, numa espécie de parto ao contrário, onde não existem desejos e necessidades. Provavelmente desta fantasia, entre outras, provém a ideia da "mãe-terra", onde o morto será sepultado. (KOVÁCS, 1992, p. 94)

Do desejo de voltar ao útero passamos ao parto. Quando o filme chega nesta cena final, já estamos impregnados por uma série de lutos, de modo que o nascimento se apresenta imbuído desta atmosfera lúgubre. A primeira imagem que vemos é o bisturi, em detalhe, realizando a incisão no ventre materno durante a cirurgia cesariana. No limiar do insuportável, novamente a câmera e a montagem não nos poupam do sofrimento.

Podemos nos perguntar por que Bia Lessa e Dany Roland mostram minuciosamente, com todos os pormenores, imagens tão “cruéis”, como a do bisturi cortando a carne da mãe, ou a do dentista extraíndo quatro dentes de uma criança que chora e grita desesperadamente.

(...) não é porque dói, não é porque é esquisito que então não vai ter. Então a gente vai até onde nos nossos sentimentos? Na morte vai até aqui, ali... é indomesticável. Então já que aquilo é assim, aquilo tem que estar. Aquela coisa da menina que arranca os três dentes, que muita gente falou para mim: “mas isso é demais, por que ela sofre tanto?” Mas eu não consigo tirar, porque aquilo é assim. (...) não dá para ter preconceito. Não dá para dizer: “estamos sofrendo demais aqui”. E vou dizer, eu mesma não vejo. Eu mesma quando estou editando, eu faço assim (tampa os olhos).

Porque não dá para ver. E não dá para ver? Bota a mão no olho, tampa aí. Não tampa no *Alien*? Não tampa no Monstro não sei o que? Tampa na realidade! (Entrevista com BIA LESSA, 2018)

Em *Então Morri*, o sublime e o grotesco coexistem sob a égide do limiar. O que o crítico André Bazin escreveu sobre o cinema de Buñuel, serve para pensar esta espécie de impiedade humanista que cria uma ética e uma estética próprias:

Buñuel não emite sobre seus personagens adultos qualquer juízo de valor. (...) Esses seres não tem outra referência além da vida, essa vida que pensamos ter domesticado pela moral e pela ordem social, mas que a desordem social da miséria restitui às suas virtualidades primeiras (...) Nada mais oposto ao pessimismo "existencialista" que a crueldade de Buñuel. (...) Porque não elude nada, não concede nada, porque ousa desenfrear a realidade com uma obscenidade cirúrgica, ele consegue redescobrir o homem em toda a sua grandeza e obrigar-nos (...) ao amor e admiração. Paradoxalmente o principal sentimento que se desprende (...) é o da inalterável dignidade humana (...) essa presença da beleza no atroz, essa perenidade da nobreza humana na decadência (...) não suscita no público nenhuma complacência sádica ou indignação farisaica. (BAZIN *apud* LINS, 2004, p. 185)

“Desenfrear a realidade com uma obscenidade cirúrgica”, eis a melhor forma de descrever essa sequência do parto. Voltando à cena, vemos o neném saindo do corpo da mulher, ensanguentado, seu cordão umbilical sendo cortado pelos médicos. A cena é seca, ouve-se praticamente o choro do recém-nascido e mais nada. O médico entrega o bebê para uma enfermeira. A câmera acompanha em plano sequência toda a caminhada da enfermeira com o neném até uma sala onde deixa-o sozinho num berço metálico. Tudo é árido nesta cena: as luzes verdes do hospital, as cores frias, a única cor quente da cena é o vermelho do sangue. Depois de testemunharmos quase o filme todo com paredes rosas, cheias de objetos, imagens nas paredes, flores, muitas cores, natureza viva, esta cena causa um mal-estar pela “cenografia” e também pela forma como a criança é tratada, como se fosse um objeto. Nada se fala, nada se ouve, apenas o pranto do bebê. Ao fundo, quase imperceptível, um ruído que parece ser das máquinas ou mesmo das lâmpadas frias. Esta espécie de zumbido causa uma sensação ainda maior de vazio, um pesar. No plano seguinte, a neném já está sendo colocada no colo da mãe para mamar. A mãe não olha para a criança, o plano é fechado, apenas a mãe, a filha e o peito materno. Logo depois, um *super close* nos olhos da mãe que chora. É a mesma mãe que chorou, no meio do filme, explicando porque precisou tomar a decisão de “dar a filha”. Logo chega o casal que adotará a criança. Os pais adotivos sorriem enquanto a mãe biológica chora. A mãe biológica olha uma última vez na direção da filha, em *slow motion*, mas rapidamente a câmera já está do lado de fora do hospital, registrando o casal saindo com sua filha recém-adotada. Entram no carro, num plano mais fechado, em *slow*

*motion*. A porta do carro bate secamente, tudo é muito breve e forte. O filme termina no luto de um nascimento.

O que foi analisado neste capítulo sobre a *mise en scène* de *Então Morri* e de Frederick Wiseman poderia ser condensado em uma única direção: o desejo de atualidade, de uma “arte do presente”. É como se o espectador vivenciasse, a cada exibição, o tempo presente de cada lugar do filme, suas relações e conflitos dramáticos e seu efeito de atemporalidade.

No texto *Eduardo Coutinho, uma arte do presente* (2004), Consuelo Lins enumera alguns elementos que conferem à obra de Coutinho essa qualidade de presente vivo:

Filmar o que existe é filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações ou soluções. (...) Partindo da geografia, a história e a memória ganham uma outra substância, ligadas à terra, às pessoas, a suas fabulações, aos encontros, misturadas ao cotidiano. As marcas de diferentes passados coexistem com o presente, sem que sejam estabelecidas relações de causalidade ou de sucessão entre o que está sendo mostrado. Há uma superposição não-cronológica das histórias (...) É pois um cinema do presente, mas um presente impuro, que deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas o da lembrança ou evocação. Um presente que ao ser registrado pela câmera revela o trabalho do tempo e a coexistência de diferentes fluxos da vida naquele momento. (LINS, 2004 p. 187)

Apesar da diferença metodológica entre Coutinho e Wiseman, já que o primeiro se utiliza do recurso da entrevista como espinha dorsal estética de seus filmes e o segundo não intervém de forma direta no ambiente filmado, existe algo que aproxima os dois cineastas. Para além das classificações de modo documental tão distinta dos dois – Coutinho sendo um exemplo do modo participativo<sup>49</sup> e Wiseman do modo observativo, segundo a classificação de Nichols (2012) – está o modo do presente.

Ambos se concentram no presente da filmagem para dali extrair todas as possibilidades, sem ideias pré-concebidas, sem restrições morais. Ambos recusam textos em *off*, os mundos revelados pelos dois cineastas não estão centrados em um comentário nem em informações precisas, a construção das sequências seguem a lógica das imagens, dos sons, e do que dizem ou deixam de dizer as pessoas. “O que o espectador percebe é resultado de uma mistura de personagens, falas, sons ambientes, imagens, expressões, e jamais significações prontas fornecidas por uma voz *off*” (LINS, 2004, p.45). Desta forma, a possibilidade de múltiplas interpretações é intrínseca a esses filmes.

---

<sup>49</sup> O modo participativo, como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e sua equipe. Dessa forma, torna-se um sujeito ativo no processo de gravação/filmagem, pois aparece em conversa com a equipe e provoca o entrevistado para que este fale (NICHOLS, 2012).

Mesmo no que se diferenciam, os cinemas de Wiseman e Coutinho não são tão distantes, sob um aspecto. As entrevistas não subtraem o caráter imersivo dos filmes de Coutinho. Sua abordagem é única: não faz perguntas decoradas e "objetivas", procura manter uma atitude próxima aos entrevistados, dando tempo para que formulem algumas ideias sobre suas vidas e efetivamente os escuta. O resultado são depoimentos carregados de vitalidade, de presença e potência. “Tem-se a nítida impressão que muitos estão pensando certas coisas pela primeira vez, ali diante da câmera. Como se até então não tivessem tido tempo para tal” (LINS, 2004, p.83). O que comove nas falas dos personagens de Eduardo Coutinho, mais do que o conteúdo do relato passado, é a emoção presente que os personagens revelam durante a entrevista, é o fato de que suas falas existem também apenas no tempo presente da filmagem. A entrevista, nesse caso, acontece como uma ação, ela própria mais importante do que o conteúdo relatado. Logo, mesmo com meios diferentes, ambos reconstróem a intensidade de suas experiências, logrando o estatuto de “arte do presente”. O importante não é a ideia, o tema ou o modo de fazer, “mas um certo movimento que faz do cinema uma arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável, ao presente” (LINS, 2004, p.7).

*Então Morri*, um filme afeito a limiares, se situa entre Wiseman e Coutinho para conceber sua “arte do presente”, ora se aproximando de um, ora de outro, e por vezes se afastando de ambos para trilhar sua metáfora singular. Até aqui nos detivemos nas similitudes de nosso objeto de estudo com a obra de Wiseman, mas alguns aspectos fundamentais diferenciam os dois universos. Em alguns momentos, o filme lança mão de entrevistas, alcançando um resultado similar ao de Coutinho. Tanto pela forma da abordagem na filmagem, quanto pela forma de montar, os depoimentos de *Então Morri* também contribuem ainda mais para a imersão no presente:

Em alguns momentos eu até faço perguntas, mas mesmo assim a gente tentou aliviar o máximo possível para não ficar essa coisa de pergunta e resposta. Tentamos fazer um encadeamento para que aquilo parecesse uma coisa dentro da própria história. E não uma resposta às perguntas que a gente estava fazendo. (LESSA, 2017)

Nesses momentos o filme pende para o modo participativo, se afastando do observativo. Em uma cena clássica de depoimento, uma menina fala para a câmera sobre a diferença entre as pessoas vivas e as mortas: “a pessoa viva ela respira, ela fala. A gente vê ela respirando. Aí a gente vê, a gente sente quando a pessoa tá viva, quando a pessoa tá morta. E a pessoa morta não, ela fica quieta. Ela não fala nada”. Ela simula algumas posições como morrem as pessoas, mostra como morreu a avó e conta sobre seu relacionamento muito

próximo com a avó falecida. Esta fala é usada na cena anterior como narração em *off* num *advance* sonoro, recurso que analisamos anteriormente. Neste momento do filme, temos três cenas seguidas sobre a questão da relação das crianças com a morte. De fato, como relata Bia Lessa, o depoimento se encaixa como parte da própria história e não como simples resposta à uma pergunta. Em outras cenas também podemos ver depoimentos típicos do modo participativo de documentário: no segundo velório, quando a viúva mostra a unha encravada e relata sua dor, na casa do casal de idosos há muitos anos juntos, na confissão aos prantos da mãe que não pôde criar sua filha, no casamento quando a noiva revela porque decidiu casar com aquele rapaz, no relato das crianças que justificam o porquê de uma briga entre elas na rua, enfim: mesmo com a vontade de “ficar quietinha, só observando” revelada anteriormente por Lessa, em alguns momentos a interação foi inevitável e a entrevista, à moda coutiniana, se fez presente.

A “quebra da quarta parede”, que Wiseman elimina em sua montagem, tem sua vez em *Então Morri*. Em certos momentos, os personagens olham para a câmera e isso não é cortado da versão final. Mas, novamente, essas cenas não interrompem o fluxo narrativo, tampouco obstruem nosso mergulho. Na cena da senhora que bebe cachaça, há o momento de maior interação do personagem com a câmera. Em um momento, ouvimos a voz da diretora – o único momento do filme que isso acontece – que pergunta: “seu marido é bom?”, a senhora responde: “é nada. Mas eu me conformo, 48 anos”. Houve claramente uma intenção de explicitar a presença da equipe, pois essa pergunta poderia ter sido facilmente suprimida na montagem sem comprometer a história. Parece uma escolha evidenciar, apenas ocasionalmente, a presença da equipe, do aparato, uma pitada de reflexividade. Ainda na mesma cena, o filme experimenta uma aproximação ao modo reflexivo<sup>50</sup>: a senhora está sendo filmada enquanto bebe a terceira dose de cachaça e diz para a câmera: “só um pingo”, mostrando o copo. “É um pingo, tá vendo?” então ela pede para a diretora: “mulher, não quero que saia eu bebendo não”. A câmera se vira imediatamente para respeitar o desejo da senhora, que em seguida diz: “mas não importa não, eu quero que saia. Pode sair”, a câmera se volta novamente para ela, que completa sua reflexão: “o povo não me conhece nesse mundo. Diz que eu sou uma cachaceira”. A presença dessa sequência também não é, evidentemente, gratuita. Aqui se expõe o processo de filmagem, a tensão entre quem filma e quem é filmado, a câmera como um narrador literário que explora as experiências de vida, que

---

<sup>50</sup> O modo reflexivo deixa claro para o telespectador quais foram os procedimentos da filmagem, evidenciando a relação estabelecida entre o grupo filmado e o documentarista. Nos filmes em que esse modo de representação prevalece nota-se como é a reação do grupo pesquisado diante da e câmera e do seu realizador (NICHOLS, 2012).

se aproxima e se afasta dependendo da abertura concedida, delineando, assim, o gesto documental como experiência de encontro e resistência.

### 2.3 *Crede†mi* é o embrião de *Então Morri*

*Cheguei perto e vi que aquela gente estava num velório. O caixão aberto e uma criança comendo feijão com arroz em cima do defunto, numa proximidade com o morto... Uma coisa muito bonita, muito natural. Nesse momento eu disse: gente! Isso é Thomas Mann puro!*  
(Bia Lessa)

“*Crede†mi* é o embrião de *Então Morri*”, enuncia Dany Roland<sup>51</sup>. A ideia de um filme ser o gérmen de outro nos parece muito bonita, como se *Então Morri* já estivesse potencialmente em *Crede†mi* (1997), esperando o processo gestacional para então nascer. Obviamente, isso não quer dizer que *Então Morri* seja um amadurecimento ou um estágio mais desenvolvido de *Crede†mi*, como poderia nos remeter o caráter biológico da palavra embrião. Definitivamente não é por esse caminho que suas relações são estabelecidas. Ambos são filmes singulares, contrastados com diferenças fundamentais. Mas foi durante a experiência de *Crede†mi* que nasceu a ideia de *Então Morri*. Ao vivenciarem aquela – para nós – distante realidade durante as oficinas no sertão do Ceará, surgiu o desejo de imergir numa incursão pelo Nordeste para realizarem o segundo filme.

Se *Então Morri* é um filme que se situa no limiar entre o documentário e a ficção, *Crede†mi* é um filme que nem se sabia filme, até, num repente, tornar-se um. O que seria, a priori, um simples registro das oficinas – sem o intuito de virar uma obra cinematográfica, mas para ser usado como contrapartida do patrocínio recebido para as oficinas – foi se tornando, na ilha de montagem, uma obra de ficção. Era como se as imagens e sons captados se organizassem em motim e reivindicassem sua “verdadeira vocação”, impondo um novo caminho aos realizadores. Bia Lessa e Dany Roland percorreram essa trilha insólita, no limiar entre documentário e mito, etnografia, poesia, mitologia clássica e popular. *Crede†mi*, uma obra quase acidental; “um filme que foi virando um filme a partir do olhar dos outros” (LESSA, 2012), ganhou força nesse movimento de libertação, potencializou-se nessa experimentação criativa que permitiu que a obra flanasse por todos esses limiares sem medo de não saber aonde chegar.

<sup>51</sup> Em conversa informal, pelo telefone, em junho de 2018.

Em 1996, a convite do Governo do Ceará, Bia Lessa e Dany Roland foram para o interior do Ceará, para ministrar oficinas de teatro aos moradores. Viajaram por todo o estado, durante dois meses, percorrendo por volta de cinco mil quilômetros, nas cidades de Juazeiro do Norte, Crato, Nova Olinda, Vila Bela Vista, Barbalha, Camocim e Canindé. Trabalharam com aproximadamente 400 pessoas, com idades entre quatro e oitenta anos. Em cada *workshop* encontravam uma realidade diferente, trabalhavam às vezes com 180 pessoas, às vezes com grupos de dez e às vezes com ninguém. Quando, porventura, ninguém aparecia na oficina, saíam pelas ruas para encontrar pessoas e trabalhavam a partir desses encontros. Os diretores registraram todas as oficinas utilizando apenas uma câmera *Hi-8*<sup>52</sup>, sem equipe adicional. Para eles, era importante que estivessem sozinhos elaborando todas as questões que o cotidiano das oficinas apresentasse. Também não queriam a interferência inibidora de uma equipe com grandes equipamentos (o som era captado apenas com o microfone direcional acoplado na própria câmera). Segundo eles, seria impossível

levar uma equipe assim, meio sem destino, sem sabermos exatamente onde estávamos indo e o que iríamos encontrar. Não tínhamos nenhuma ideia de que isso ia virar um filme. Não tínhamos o peso de fazer um longa-metragem. Fomos apenas experimentar, documentar. Fosse qual fosse o registro, teria uma riqueza de conteúdo, segundo nosso ponto de vista. (LESSA, 1997b – folheto)

O texto a ser trabalhado era *O Eleito* (1951), do alemão Thomas Mann. Oriundo da lenda *Gregorius von Stein*, de Hartmann von Aue, do século XII, baseada num texto anônimo francês, ainda mais antigo. A lenda de um cavaleiro, concebido incestuosamente que, sem conhecimento de causa, casa-se com sua própria mãe; isto é, ele é fruto de um amor proibido (seus pais eram irmãos), e foi enviado para longe dos pais para ocultar o passado pecaminoso. Anos depois se apaixona e casa-se com uma mulher que mais tarde descobre ser sua mãe, e foge transtornado. Após um exílio de 17 anos, é destinado por Deus, a tornar-se Papa. O livro

---

<sup>52</sup> Nos anos 1990, começaram a surgir as câmeras de vídeo com formatos mais compactos e superiores à *VHS* em termos de resolução de imagem. Mas a *Hi8* era ainda analógica e com apenas 400 linhas de resolução, ou seja, um formato com definição muito inferior ao digital que temos hoje no mercado. A definição da *Hi8* é semelhante à da *VHS*, com sutil melhora, o que confere à *Credeḡmi* uma textura que nos remete aos filmes caseiros, apesar de sua linguagem não se aproximar deste universo. Essa discrepância levou a uma discussão na época de seu lançamento sobre *Credeḡmi* ser ou não ser um filme, já que a diferença entre as texturas de vídeo e da película 35mm eram gritantes. Se, nos anos 1990, *Credeḡmi* ficou no limiar entre filme e vídeo, segundo a visão de alguns críticos e cineastas, é interessante notar que atualmente esse debate não teria vez – é filme? É vídeo? - já que praticamente não existe mais indústria de negativos cinematográficos, e os filmes são todos realizados em meios digitais. Mas sabemos, também, que um filme não se faz pelo suporte utilizado, e mesmo nos anos 1990 essa seria uma visão reducionista: “um filme se torna filme no momento em que você quer fazer um filme. (...) *Credeḡmi* lida com a desmontagem das fronteiras entre o sertão e a Alemanha, entre o teatro, o cinema, a televisão e o vídeo. A história da arte é a história da vontade das pessoas.” (AVELLAR in LESSA, 1997).

versa sobre tradições, sobre a história de quem nós somos, da nossa filiação, sobre origem e gênese.

Mas os sinos também tocam nas capelas dos cemitérios, nos telhados das igrejas e dos oratórios das ruelas (...) Quem toca esses sinos? Não os sineiros. Estes correram para as ruas, como todo o povo, pois os sinos tocam de maneira absolutamente inaudita. Convençei-vos: os lugares, onde os sineiros trabalham estão vazios. As cordas pendem frouxas, e, mesmo assim, os sinos agitam-se, e os badalos reboam. Dirão que ninguém os toca? Mas quem, então, toca os sinos de Roma? – O espírito da tradição...” (MANN, sem data, p. 10)

O texto sugeriu aos realizadores uma pesquisa das tradições, e eles imaginaram que encontrariam a gênese dessa tradição nas pessoas, na memória e na vivência individual. Iniciaram, assim, uma busca pelo “espírito da tradição”. O que mais seduziu os diretores foi o fato do livro situar-se no limiar entre o sagrado e o profano, de não haver uma separação dessas duas esferas. O mesmo acontece no sertão, onde as pessoas tratam Deus e o diabo com muita intimidade, como se fossem velhos conhecidos, como mostra a história contada por um senhor, “Deus estava ali esperando a janta. A janta não vinha, a barriga roncando...”, o divino e o humano, no sertão, sentam juntos à mesa para jantar. “O sertão dissolve limites”, diz Bia Lessa.

Quando iniciaram as oficinas, encontraram uma representação teatral muito ligada às novelas televisivas, o que obviamente não interessava aos diretores. Eles procuraram relatar para aquelas pessoas que não lhes interessava uma representação, no sentido de retratar o lugar de outro, mas que fossem eles mesmos e, ao mesmo tempo, a memória deles. Foram descobrindo que o jeito de chegar mais perto deles era perguntar coisas do tipo: “Como você acha que seu avô contaria essa história? Como você acha que antigamente as coisas se passavam aqui?” (LESSA, 1997, p.12). A partir daí, começaram a desembainhar as origens. Quando os moradores perceberam que o que interessava aos diretores eram suas experiências individuais e sua cultura, o trabalho nas oficinas realmente começou, no encontro entre “O Eleito”, de Thomas Mann e o interior do Ceará.

Toda a experiência vivida no sertão foi registrada, mas durante o trabalho os diretores não tinham tempo sequer de revisar as fitas. Só tiveram contato com as 40 horas de material filmado na ilha de montagem. O filme nasceu a partir das imagens:

A ficção apareceu na hora da montagem, quando abrimos mão dos depoimentos e das imagens “cruas” das oficinas. Tínhamos na realidade vários caminhos para percorrer, o caminho do registro das experiências brutas também era muito fascinante. Mas a opção pela ficção era infinitamente mais instigante e audaciosa. (LESSA, 1997b, p. 17)

No momento da montagem, voltaram-se a Thomas Mann. Estudaram o livro, refizeram o roteiro a partir da obra e só então começaram a selecionar e montar as cenas. Iniciava-se aí um surpreendente trabalho de adaptação cinematográfica a partir de uma obra literária.

Frequentemente, a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações de romances ao cinema tem sido moralista, sugerindo que o cinema, de alguma forma, faz um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” são abundantes no discurso sobre adaptações, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme e afirmando uma superioridade da literatura sobre o cinema. O foco do discurso parece ser a questão um tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações (STAM, 2006).

A partir do conceito de dialogismo de Bakhtin, podemos pensar a adaptação de uma forma não-hierarquizada, através do aspecto “transrelacional” dos textos. Nesse viés, nos interessa refletir sobre o estatuto teórico da adaptação e sobre o interesse analítico das adaptações, focando naquilo que se pode “ganhar” a partir do procedimento adaptativo.

Se “fidelidade” é um termo inadequado, qual termo seria mais adequado? Ao invés dos termos denegativos para adaptação tais quais “traição” e “infidelidade”, poder-se-ia falar em um modelo pelo qual a adaptação traz o romance “à vida”, ou de um modelo “ventríloqual”, onde o filme “empresta voz” aos personagens mudos do romance, ou de modelo “alquímico”, onde a adaptação se transforma em ouro. Ou, bebendo na fonte da tradição religiosa da África Ocidental, poder-se-ia falar em modelo de “possessão”, pelo qual o orixá (espírito) do texto literário desce até o corpo/cavaleiro da adaptação cinematográfica (STAM, 2006, p. 26)

Segundo Stam (2006), essa visão que posiciona o cinema como inferior à literatura provém de uma constelação de preconceitos primordiais, tais como: antiguidade (as artes antigas são necessariamente artes melhores); pensamento dicotômico (o ganho do cinema constitui perda para a literatura); iconofobia (preconceito culturalmente arraigado contra as artes visuais, advindo das proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones); logofilia (a valorização das culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada”); anti-corporalidade, (depreciação da “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados); e a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”).

Bakhtin traz uma concepção do autor como um “orquestrador de discursos preexistentes” (*apud* STAM, 2006), abrindo caminho para uma abordagem da arte que não considera a existência de uma “originalidade” artística. As palavras, incluindo as palavras

literárias, sempre vêm “da boca de outrem” e a criação artística é baseada, invariavelmente, em textos antecedentes. A nota do autor escrita por Thomas Mann na abertura de seu romance ressoa a noção bakhtiniana: “Esta narrativa baseia-se, nas linhas essenciais, na epopeia em verso *Gregorius*, do poeta médio alto-alemão, Hartmann Von Aue, que inspirou a sua *História do Bom Pecador* num texto original em francês” (MANN, sem data). Um texto baseado em outro texto, que por sua vez é baseado em outro texto – e que possivelmente poderia continuar nesse desdobramento se investíssemos na arqueologia textual. É como se Thomas Mann autorizasse de antemão a antropofagia de seu romance, explicitando seu caráter de “orquestrador de discursos preexistentes” e, ao fazê-lo, deixasse implícito um convite para que algum outro orquestrador possa dar continuidade à linhagem descendente do texto.

O verdadeiro papel do artista, para Bakhtin, funda-se naquilo que chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre misturando os “discursos, talentos e trajetos” do próprio artista com os de outros artistas, de variadas épocas e nacionalidades. A adaptação, sob esse prisma, pode ser vista como uma orquestração, uma construção “híbrida”. A originalidade absoluta não é possível nem almejável. Diversos conceitos e termos são empregados pela teoria da adaptação para dar conta da transmutação formal entre mídias:

(...) adaptação enquanto leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação. Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. (STAM, 2006 p. 27)

O dialogismo refere-se a um sentido amplo, às infinitas possibilidades oriundas de todas as práticas discursivas da cultura, não considerando apenas as leituras do texto pelo meio de citações óbvias e diretas, mas também através de um processo mais sutil de “retransmissão textual”:

Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu. É essa “doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derrida chamou de “disseminação”. O dialogismo, em seu sentido amplo, é central não apenas para o texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não-canônicos. É central, além do mais, até para expressões que não são convencionalmente pensadas como “texto”. (STAM, 2006, p. 28)

O dialogismo bakhtiniano se aplica tanto para a fala cotidiana quanto para a tradição literária e artística. Ele transcende a busca de uma suposta origem de “fontes” e traços de

“influência” para abarcar uma disseminação mais difusa de ideias nas diversas correntes culturais. O conceito, portanto, nos ajuda a superar a limitação do termo “fidelidade” e a ampliar nosso espectro analítico em torno da adaptação. As adaptações, portanto, evidenciam o fato de todas as obras de arte serem, de alguma forma, “derivadas”. Nesse sentido, o estudo das adaptações potencializa nosso procedimento de análise fílmica. É sob essa perspectiva que enxergamos *Credeꞑmi*, adotando o “modelo de posseção” concebido por Stam e pensando a adaptação em questão, sobretudo nos aspectos que orbitam no limiar entre documentário e ficção.

O trabalho não era apenas sobre o Ceará. Era sobre o Ceará e o Thomas Mann. Era fazer essa ligação cultural. Essa ligação por si só pede uma estética feita de misturas. Não me interessaria, por exemplo, apenas registrar o reisado. Me interessava no reisado aquela imagem dos pés, da guerra. Me interessava devolver ao reisado, que nasceu da observação de uma grande batalha, o que ele já tinha sido há muitos e muitos anos. (...) O interessante é esse diálogo, quer dizer, várias divergências contando a mesma história, mas mantendo as diferenças. (LESSA, 1997, p. 12)

Interessava aos diretores pesquisar os cruzamentos entre a narrativa mitológica de *O Eleito* e os mitos dos sertanejos. Ao mesmo tempo que conduziam a encenação itinerante da história do século XII contada por Mann, documentavam os festejos religiosos e ritos populares de cada lugar, um registro sem destinação precisa. Mesmo esses registros documentais não conferem ao filme um sentido social, didático ou antropológico. O objetivo dos diretores era trabalhar o sentido simbólico e estético das danças, procissões, lutas etc. Não se tratava de registrar costumes e folclore, mas de evidenciar a estrutura comum dos mitos de tempos, lugares e pessoas diversas. As cenas documentais foram incorporadas com maestria ao enredo de *O Eleito*, potencializando o diálogo entre a Europa medieval e o sertão nordestino de hoje. Ao utilizarem os figurinos, cenografias e performances das manifestações tradicionais (festas de reisado, romarias, procissões, lutas de facões etc.) transformando-os em casamentos, funerais, cerimônias de coroação, guerras etc., *Credeꞑmi* transfigura esses ritos populares, expondo seu valor dramático. Além dessas cenas documentais que se transformam em metáforas para a história, o filme conta com mais dois registros: o narrador e as encenações. O narrador, na realidade, é encarnado por várias pessoas diferentes (operação que se repetirá com a protagonista de *Então Morri*). Esse “narrador-mosaico” liga os vários momentos do filme, é onipresente (como no romance) e sua voz nunca entra em *off*. Cada um dos rostos e vozes tem sua própria poesia, seu ritmo, sua expressão, sua inflexão e seus gestos. O narrador foi mantido no filme “por conta do amor que a gente tem pelo texto. Se a

gente abrisse mão desse narrador, a gente abriria mão de algo que é tão lindo, que é o jeito que o Thomas Mann diz as coisas”, diz Bia Lessa<sup>53</sup>.

As encenações também são feitas por diversas pessoas, os personagens mudam de “atores” a todo momento. Isso se explica pelo fato de que o *workshop* passou por várias cidades e muitas pessoas diferentes vivenciaram os personagens do épico alemão. Essa mistura – destes diversos registros e de tantas linguagens – é impactante e não compromete a compreensão do filme.

O limite entre teatro, cinema, ficção, documentário e estudo antropológico se apresentava a nós e tínhamos que tomar cuidado para mantermos essa tensão. Uma coroa, por exemplo, que passava de cabeça para cabeça para indicar o personagem – código que faz parte da metáfora teatral – tomava um aspecto diferente dentro da linguagem de vídeo. (ROLAND, 1997, p. 18)

Além dos artificios cenográficos, a música também colaborou substancialmente para criar uma unidade, numa narrativa na qual a fragmentação é a tônica. Os diretores perceberam que a música seria quase um texto, um elemento de conexão. Também aqui o que está em jogo é o diálogo entre as culturas, e para isso fugiram dos estereótipos da ideia de “música brasileira”. Segundo eles, era importante juntar músicas antigas com músicas modernas, de melodias conhecidas e desconhecidas, porque o que os interessa é o acúmulo cultural, a “retransmissão textual”. Por isso, usaram música clássica mesclada com ruídos. Captaram o som dos lugares, das ruas, das cidades, das festas, das rezas etc. Uma das frentes de trabalho era a originalidade desses sons. No início, pensaram que deviam interferir o mínimo possível no som local, mas com o tempo perceberam que “a interferência é que frisava as intervenções populares. O som não poderia soar folclórico, ele tinha que ter uma outra função. A música passou a ser o fio condutor, era como se fosse a alma do livro, se é que se pode dizer isso” (ROLAND, 1997, p.19).

*Credeŕmi* realizou inúmeras permutas e modificações em relação ao texto de Mann. A mudança da localidade do romance, por exemplo, da Europa para o sertão nordestino, trouxe consigo questões de língua e sotaque, além de certas interferências criativas. “O épico é submetido às características vocais, à melodia linguística peculiar do sertanejo e à interpretação rústica de ‘atores’ improvisados, entre os quais há os tímidos, os expansivos, os espontâneos e os canastrões deliciosos” (MATTOS, 2016). O texto de Thomas Mann representa cerca de noventa por cento das falas do filme, os outros dez por cento são

---

<sup>53</sup> Em debate sobre o filme no “Festival Adaptação - Debate Imaginários do Sertão” (2012), no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

improvisos das pessoas. Uma das participantes da oficina criou uma dessas falas de improviso: “Deus, onde estava sua legião de anjos que me deixou pecar. Quem é você, Deus? Quem é você para me julgar?”. Segundo os diretores, essa fala resume a grande questão de Thomas Mann no romance, a do grande pecador. Quem é capaz de entender o homem é o homem e não Deus, e somente através do pecado podemos chegar ao humano. O título *Crede#mi*, leitmotiv do personagem no livro, também remete a questões de origem, por ser latim, a origem da nossa língua, além de reforçar essa ideia de transfiguração divina: “Creia em mim. Quando você olha para qualquer pessoa naquelas procissões, a tradução daquelas imagens é ‘creia em mim’. Deus, creia em mim. O interessante é a inversão de ‘creio em Deus’ para ‘Deus, creia em mim’”, diz Bia Lessa. Mesmo que se altere o título, que por vezes se transforme o texto, e ainda que esse seja falado com o sotaque sertanejo, tão distante das línguas e sonoridades europeias, é impossível pensar em “infidelidade” para adjetivar a adaptação de Lessa e Roland para o texto de Mann.

A primeira imagem que vemos no filme é um movimento abstrato que vai se transformando em mar, e as imagens e o texto surgem através do mar, e com ele um senhor sertanejo, primeiro sua voz, depois também seu rosto, seu olhar, suas mãos e seus gestos. Esse senhor, ao ser entrevistado por Bia Lessa e Dany Roland, não deixou que fizessem nenhuma pergunta e indagou prontamente: “vocês querem que eu comece por onde? Posso começar pelo princípio?” e então ele diz: “Quando Deus Pai criou o céu, e criou os planetas...” e para a surpresa dos diretores ele voltou à mitologia cristã da origem de tudo, ao “Gênesis”, recitado à sua maneira. Na montagem, também começaram pelo princípio: essa foi a primeira cena que montaram e a partir dela o filme foi se formando<sup>54</sup>.

O que impressiona, do começo ao fim, é a força das expressões. Um batismo de verdade vira o batismo de um personagem da história de Mann, uma procissão vira o cortejo fúnebre do rei ficcional, um parto verdadeiro vira ficção, uma aula numa escola pública muito pobre cearense vira a educação do príncipe e um ritual do reisado vira batalha de cavaleiros medievais. Em todas as cenas de multidão, de cunho documental não-encenado, os diretores escolhem sempre o momento em que uma pessoa olha diretamente na câmera.

---

54 Como dissemos anteriormente, *Crede#mi* foi se transformando em filme ao longo do percurso. Quando finalizaram a montagem, mostraram para algumas pessoas, dentre eles o crítico de cinema José Carlos Avellar que os alertou: “isso é um filme”. Bia e Dany, então, levaram o “vídeo” para Los Angeles para um processo de “kinescopagem”, ou seja, transferir o material de vídeo para película 35mm. O filme foi selecionado para uma mostra de filmes brasileiros no Festival de Berlim de 1997 e foi muito bem recebido, tanto pelo público quanto pela crítica e a partir daí rodou o mundo, participando de 18 festivais internacionais. No Brasil, a melhor repercussão foi em São Paulo e Rio de Janeiro, onde, além de ser exibido em festivais, o filme também entrou em cartaz (NAGIB, 2002).

Porque quando aquela pessoa olha para dentro do espectador ela não quebra uma barreira de distanciamento como nos ensinaram nos cursos de cinema clássico narrativo: ela cria uma aproximação, nos transporta para sua realidade ao assumir a câmera como parte dela. Por isso, um homem pode ficar de quatro e latir interpretando um cachorro, algo que o cinema não deveria permitir porque ficaria "farsesco". E no entanto fica absolutamente belo. (VALENTE, 1999)

Segundo o neto de Thomas Mann, Frido Mann, Bia Lessa e Dany Roland não se contentam com um encontro da cultura brasileira com a não-brasileira. Atuam unindo culturas através da via do enriquecimento, apresentando ao sertão o texto da literatura clássica europeia,

(...) fazendo com que as pessoas reinterpretassem essa obra com suas experiências particulares, suas conclusões e impressões, com a coloração específica da sua linguagem e da sua expressão cênica. Deste modo, uma forma de cultura não é imposta à outra, não se sacrifica uma cultura em favor de outra. Pelo contrário, as formas diversas de cultura inspiram-se mutuamente, sem auto-renúncia. (MANN, 1997, p. 8)

Em *Crede†mi*, a adaptação de Bia Lessa e Dany Roland provoca fluxos e deslocamentos, redistribui energias, a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação (STAM, 2006).

E o protagonista do filme é o Ceará. O Ceará e o Thomas Mann. Essa questão cultural, esse diálogo cultural, é que faz a gente fazer esse filme. Na realidade, mais importante que a própria história é como contar essa história, de que forma essa história está sendo contada, mais do que esse protagonista. (LESSA, 2017)

O resultado é uma fusão “transmitológica”, uma interpenetração cultural que faz jus, sem ressalvas, ao que Thomas Mann, no romance possuído pelo sertão, proclama: “sobre as línguas ergue-se a linguagem”.

*Crede†mi* é o embrião de *Então Morri* porque lá se encontrava o sertão, o mosaico de alteridade, o gesto de montagem, o grotesco realçado lado a lado com o sublime e o desejo de experimentar. Se no primeiro filme, a ficção de Thomas Mann serviria como ponto de partida para a matéria documental que foi se impondo a ponto de converter em cinema o que era originalmente um registro de um projeto teatral, o segundo filme abandona a mediação ficcional prévia, mas também encontra seu destino ficcional na montagem, e não se mantém exclusivamente no modo documental. Em um parentesco que preserva as diferenças, os filmes se situam no limiar entre dois mundos: sagrado e profano, erudito e popular, grotesco e sublime, vida e morte, documentário e ficção.

### 3 Terra Deu Terra Come

#### 3.1 Entre dois mundos: uma etnopoesia fílmica

*Dali vindo, visitar convêm ao senhor o povoado dos pretos: esses bateavam em faisqueiras – o recesso brenho do Vargem-da-Cria – donde ouro já se tirou. Acho, de baixo quilate. Uns pretos que ainda sabem cantar gabos em sua língua da costa.*  
(João Guimarães Rosa)

*Terra Deu Terra Come* (2010) começa com a tela preta, ao som de água corrente e um murmurinho de vozes. Ouvimos a voz de um homem que identificamos como um senhor de idade que, em seguida, saberemos ser seu Pedro, uma espécie de *griot*<sup>55</sup> a dominar as tradições daquele lugar. Sua fala evidencia que se trata de uma pessoa do interior, no limiar entre o sotaque e o dialeto. Uma legenda grande e centralizada coloca o discurso em primeiro plano, marcando a importância da oralidade na obra. A legenda, além de marcar tal relevância, se faz necessária pois, sem ela, teríamos dificuldade em entender o que está sendo dito. Para o espectador, parece ser um idioma distinto e, de acordo com Bakhtin, trata-se efetivamente de outra língua. Segundo sua noção de heteroglossia, cada língua nacional compreende, na realidade, muitas sublinguagens. As diferentes linguagens de diversas gerações, raças, gêneros, classes e locais disputam pela ascendência. Cada língua é uma arena onde competem sotaques, dialetos, pronúncias, entonações e alusões diversas (STAM, 2000). Este é um aspecto central em *Terra Deu Terra Come*, já que seu Pedro é um dos dois últimos cantadores de vissungos, e carrega consigo essas canções de matriz banto em dialeto banguela. Os vissungos são cantigas em língua africana trazidas pelos escravos (dos antigos reinos do Congo, de Matamba, Ndongo e Benguela) e difundidas no cotidiano das pessoas escravizadas, em Minas Gerais. Trata-se da herança africana ancestral presente. São cantos ritualísticos em dialeto africano<sup>56</sup> que incorporam emoções de ordem social e religiosa. Os vissungos eram cantados durante práticas sociais, eram entoados para aliviar os momentos extremamente árduos da mineração e eram cantados também nos funerais, de forma sistemática e ritualística, sempre relacionados ao evento a que se destinavam

<sup>55</sup> O *griot*, considerado o mestre da palavra na África Ocidental, além de contador de histórias, genealogista, músico, conselheiro e conciliador, tem a nobre função de manter viva a memória do africano através da oralidade (BERNAT, 2008).

<sup>56</sup> O termo dialeto africano refere-se à linguagem dos vissungos exceto o que é cantado em português. Pode se tratar de variações dialetais de uma mesma língua ou ser línguas diferentes. Esta expressão está sendo usada como os próprios falantes comumente a usam.

(NASCIMENTO, 2003). Esses cantos, e o uso do dialeto africano, possuíam também o caráter de comunicação exclusiva e sigilosa entre os escravos. Pesquisadores apontam para mensagens secretas com palavras afro-brasileiras, no tempo da escravidão, que impediam a compreensão pelos senhores (CAMP, 2015). Em uma cena de *Terra Deu Terra Come*, alguns homens contam que quando o senhor de escravo era “ruim” com os escravos, esses “davam as mãos e começavam a rodar e cantar na língua deles e o patrão desaparecia”. Dizem que “esse povo mais velho tinha uma língua esquisita deles para cantar”. Eles estão falando de vissungos, embora não digam o nome. Assim, os negros escravizados preservavam sua cultura à revelia dos senhores, através da música, da oralidade e de suas tradições.

Apesar da relevância que esses cantos apresentam para a formação da diversidade e riqueza cultural do povo brasileiro e da cultura africana herdada, ainda são escassos os estudos sobre eles. Os vissungos foram identificados pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho em 1928 nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, no município de Diamantina, em Minas Gerais. Entre 1939 e 1940, Aires publicou o resultado de sua pesquisa sobre esses cantos de tradição banto: catalogou 65 cantigas, com “letra, música e tradução, ou antes ‘fundamento’” (FREITAS; QUEIROZ, 2015). Seu trabalho não teve continuidade e permaneceu como a única fonte escrita sobre vissungos durante todo o século XX (exceto por algumas referências esparsas que apenas reproduzem o registro feito pelo pesquisador mineiro).

Somente no início do século XXI, em 2003, é que se realizou outro trabalho de campo sobre os vissungos. A pesquisadora Lúcia Nascimento<sup>57</sup> investigou as sobrevivências dos vissungos na região de Diamantina e Serro, identificou apenas 14 dos 65 cantos registrados entre os anos 1920 e 1930 e somente quatro cantadores, dois na região do Quartel do Indaiá e dois entre os moradores de Milho Verde, distrito do Serro, o que ressalta o curso de desaparecimento dessa expressão da cultura afro-brasileira. Os dois da região do Quartel do Indaiá eram seu Pedro e seu Paulo - seu irmão<sup>58</sup>. Os vissungos se dividiam por grupos

---

<sup>57</sup> Lúcia Valéria do Nascimento é etnolinguista e foi quem indicou para Rodrigo Sobrenome onde ele poderia encontrar os últimos cantadores de vissungos vivos. Foi através da pesquisadora que o diretor chegou a seu Pedro.

<sup>58</sup> Quando Rodrigo chegou no quilombo para filmar, seu Paulo havia morrido. Os outros dois da região de Milho Verde são seu Ivo e seu Crispim. Rodrigo chegou a filmar com os cantadores, e fez um corte do filme incluindo os dois. Segundo Rodrigo, era um contraponto musical muito interessante e certamente de uma riqueza cultural inestimável: “Mas o filme estava longo e eu perdia um pouco essa fluidez que tem no filme. Então eu tirei os dois, com uma tremenda dor no coração, mas para ficar um filme com um personagem só”, diz o diretor. O material com seu Ivo e seu Crispim encontra-se nos extras do DVD, e antes do filme ter sido lançado, seu Crispim faleceu. Atualmente, não temos notícias de seu Ivo, mas sabemos que seu Pedro também já morreu. Desta forma, não podemos afirmar quantos dos 14 vissungos coletados por Lúcia Nascimento continuam vivos nessa região de Minas Gerais.

temáticos: Padre-Nossos, cantigas de multa, cantigas de rede e de caminho, cantos da manhã, canto do meio-dia, pedindo licença para cantar, etc. Até recentemente, quando Lúcia fez sua pesquisa e Rodrigo Siqueira, realizou sua filmagem, os cantadores só se recordavam dos vissungos de trabalho, de multa e de enterro.

Os cantos de trabalho eram entoados durante os trabalhos de mineração quando era preciso carregar a roda para secar a água. Os cantos de multa eram entoados quando algum “freguês” (termo usado nas localidades mencionadas para se referir a qualquer pessoa que não pertencia ao grupo – provavelmente pessoa que vinha da freguesia) se aproximava e cruzava o terreno em que estavam trabalhando. Era uma espécie de cobrança de pedágio por deixar o freguês passar pelo local de trabalho dos escravos. (NASCIMENTO, 2003, p. 3)

Das três práticas, a que perdurou por mais tempo foi a do enterro, porém atualmente nem essa ritualística se mantém. Seu Pedro conta como eram os rituais fúnebres de antigamente:

o povo antigo cantava, moço. Pois é, levando o cadáver. Toda vida houve essa cantiga. E morria no dia que Deus fosse servido daquele freguês morrer. E não podia levar eles calado, tinha que ir cantando. Tinha que ir cantando. Se fosse calado eles gritavam, se tava levando era saco de carne?! Então o povo abria a goela. Os tiradores falavam e a meninada respondia alto. Fazendo a retinta, na voz. Agora hoje? Vai caçar. Não acha quem faz mais isso não. (seu Pedro em *Terra Deu Terra Come*)

Antigamente, os moradores não tinham acesso a nenhum meio de transporte, e como era necessário levar o defunto para o cemitério dos respectivos distritos, eles o levavam enrolado numa rede amarrada em um pau. O defunto era carregado nos ombros por dois homens, esse carregamento era revezado e os demais iam cantando os vissungos ao longo do caminho. Atualmente, com as ruas pavimentadas, os carros chegam às casas, muitas vezes, inclusive, o carro funerário. Portanto, não há mais o contexto para a realização dessa prática social. Desaparecido o ritual dos funerais feitos a pé e o trabalho coletivo, os vissungos entram em extinção (FREITAS; QUEIROZ, 2015).

Os vissungos são invariavelmente cantados (nunca falados sem melodia) e seu instrumento único é a voz humana. É como um diálogo musical, em que um canta e os outros respondem. Como foi dito, os vissungos são cantados em dialeto africano. Os cantadores estão muito distantes desta língua, muitas vezes desconhecendo o significado das palavras, e, por isso passam a substituir palavras africanas por palavras em português, buscando a atribuição de algum sentido. A invenção supre a lacuna da memória, e isso está presente no filme, não apenas nas letras dos vissungos. Eis alguns exemplos cantados por seu Pedro durante a cena do cortejo:

Com licença do dono da casa / com licença do curiacuca<sup>59</sup> / com licença do curiandamba<sup>60</sup>

Padre Nosso com Ave Maria / Segure o canelo, que doijô doió / Ô canunga num chama gemê / Ô canunga num chama gemá

Ê mãe girê / Ê mãe girá / Essa terra de banguê<sup>61</sup> / doriá êêê / ô mariaiaê

Vão bora lá pro alto do / cumburuá tem tempo uêi / Aêi compecondei / com marauêi / Essa terra de banguê / doriá êêê

Êêê Jamundá / É Jamundá e Macurendê<sup>62</sup> / meu Deus / Tiô tiô / Inguenhenha / Inguenhenha / tiô tiô / meu Deus

Chora gongo chora / ô chora gongo é parente / êê chora gongo chora

Não iremos realizar neste trabalho uma análise linguística estrutural dos vissungos, por se tratar de um campo distinto. Nosso interesse reside na língua como arena de combate e ingrediente crucial na formação da cultura, tal como manifestada em *Terra Deu Terra Come*. Sendo a língua um elemento primordial da cultura de uma comunidade, quando ela morre, perde-se o saber específico daquela cultura. O processo de desaparecimento da língua africana nesta região está diretamente ligado à morte dos vissungos, que por sua vez, existiram enquanto houve contexto para a realização das práticas sociais em que eram envolvidos (NASCIMENTO, 2003). Logo, *Terra Deu Terra Come* aborda, além das diversas mortes retratadas pelos personagens, uma menos evidente, mas não menos importante: a morte de uma língua.

Lúcia Nascimento (2003) discorre sobre outros fatores que também contribuíram para a “destruição da cultura” começando pelo surgimento e pela presença de igrejas evangélicas na localidade, que coíbem as práticas religiosas e os rituais afrodescendentes, assim como qualquer manifestação em dialeto africano. Além do já citado fim da atividade do garimpo em massa e da chegada dos serviços de infraestrutura nas localidades (que permitiu a chegada do carro funerário, por exemplo), a autora salienta o comportamento da sociedade hodierna, em que as novas gerações não se interessam pela cultura tradicional (histórias, rituais, crenças, etc.) e pelo aprendizado dos vissungos, tampouco o dialeto. “A língua padrão, ensinada como

<sup>59</sup> Cozinheiro, do umbundo okulya, correspondente ao quimbundo dudia, alimento. Ou, ainda, correspondente umbundo do quimbundo kuka, velho. Referente também ao quimbundo kulekuka, fogo, chama (LOPES apud CESARINO, 2011, p.175).

<sup>60</sup> Homem velho. Ibid., p. 175.

<sup>61</sup> Liteira sobre dois varais para levar os enfermos; padiola para conduzir cadáveres ou cargas diversas. Ibid., p. 175.

<sup>62</sup> Em uma cena, se referindo ao “morto”, diz seu Pedro: “Bicho barbado velho, esse é macurendê mesmo!”. O diretor indaga: “O que é macurendê?”. Pedro responde: “Macurendê é morro, companheiro de Jamundá”, sem maiores explicações.

a única possível para ascensão social, faz com que os membros das comunidades de fala rejeitem a língua ancestral”, diz Nascimento. Seu Pedro concorda, e quando Rodrigo pergunta se ele acha que hoje em dia as crianças conseguem aprender os vissungos ele responde que não, que “com esse negócio de rádio, som, as crianças ficam envolvidas mais com isso e não querem aprender nada antigo”.

Nesse cenário, restam os poucos cantadores e as reminiscências que trazem na memória. Para a pesquisa de Lúcia Nascimento, foi realizado um trabalho de construção social da memória; a pesquisadora reuniu os irmãos, Pedro e Paulo, para possibilitar a emergência dessas manifestações. Quando Rodrigo foi filmar com seu Pedro, seu irmão já havia morrido. Na ocasião, seu Pedro declarou ao diretor como fazia falta um companheiro, explicando que uma pessoa não é capaz de levar o vissungo sozinha, porque é necessário um para fazer a primeira voz e outro para a segunda (verso e resposta). Com a encenação do ritual fúnebre proposta por Rodrigo<sup>63</sup>, o solitário cantador de vissungos foi se recordando de mais cantigas. Na relação de troca horizontal entre a equipe e os moradores do quilombo memórias afloraram. Dessa forma, segundo o diretor, o próprio filme faz uma espécie de segunda voz com seu Pedro, nesse jogo de pergunta e resposta.

Em uma determinada cena, Rodrigo Siqueira pergunta a seu Pedro se quando morrer ele vai querer ir calado ou com cantiga. Seu Pedro responde que quer ir com cantiga, mas infelizmente não tem quem cante para ele. Rodrigo questiona a filha, Dolores, se vai cantar para o pai em seu funeral. Ela diz que não sabe cantar, e brinca dizendo que vai batendo tambor. Seu Pedro responde em poesia: “tem que cantar, uai. Até para mim ficar mais leve... Se não cantar, pesa”.

*Terra Deu Terra Come* é, portanto, um filme sobre herança e resistência, sobre uma forma marginalizada de viver e de lidar com a morte, sobre uma cultura silenciada pelo discurso hegemônico (e por isso é tão relevante que tenha sido realizado em coautoria com os moradores do quilombo), bem como sobre uma língua moribunda: o último suspiro após séculos de luta e opressão nos campos de batalha da escravidão.

Voltemos à tela preta inicial: seu Pedro começa o filme contando uma passagem de São Pedro e Jesus Cristo pela Terra. São diversas as variações dessas historietas que começam com “no tempo que Cristo mais São Pedro andavam pelo mundo...” tratam-se de histórias dos “antigos”, provenientes do catolicismo popular. Já nessa primeira fala, nos deparamos com

---

<sup>63</sup> A encenação do ritual fúnebre e tudo que se refere à fabulação serão analisados no subcapítulo 3.3 *A fabulação de Jean Rouch e Terra Deu Terra Come: um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo*.

um exímio contador de histórias, que cria um imaginário onírico para evocar seus antepassados. De imediato, firmamos um contrato com a dimensão fabular do personagem. Essa passagem não existe na Bíblia e em nem nos Evangelhos. São Pedro, segundo o cristianismo, jamais sugeriu a Cristo que matassem um casal de idosos. Porém, seu Pedro se apropria da mitologia cristã para formular a sua própria, ou repassar “aos moços” os ensinamentos dessa lenda sobre a morte que circulava em sua comunidade, possivelmente há muitos anos. Na ocasião, a câmera não estava ligada, mas o som registrou o momento e, durante a montagem, quando Rodrigo procurava algo entre os sons que não tinham imagem, encontrou esse trecho. Reproduzimos a fala dessas cartelas iniciais por constituírem imenso valor, não apenas por seu conteúdo, mas também pela riqueza da forma como é narrada:

A gente que tem os troncos da gente, a gente desejava de ver eles velhos e arrastando, mas queria ver eles aí, né? No tempo que Cristo mais São Pedro andavam pelo mundo, São Pedro entrou numa casa e viu uma velha com um velho, eles tudo já arrastando. Já arrastando... Antonce, São Pedro falou com Cristo...disse: “Ah, aqueles velhos tá precisando matar eles. Como é que fica desse jeito? Já tá arrastando”. Aí Cristo falou com São Pedro: “Não! Não vamos matar eles assim não. Eu vou combinar. Eu sei o que que eu vou fazer.” Aí, Cristo arrumou a morte. E chamou ela. E explicou pra ela que ela que não matasse os velhos tudo não. Que os velhos eram pra dar conselho aos novos. Lá uma vez, de vem quando, ela saltava, matava um velho. Mas deixava sempre o velho pra ensinar os moços viver, no mundo. Aí a morte foi e falou com ele, disse: “Ah, Cristo, mas eu fico culpada, né? Eles culpam eu!” Ele disse: “Não! Vai ter a desculpa.” E tem até hoje, né?! Quando morre um, ah é, foi do coração. Tomou uma topada? Ah foi a topada. O que que o freguês arrumou? Ah, não, ele adoeceu, apresentou com isso, aquilo outro, né? Morreu! Né? É a desculpa que Deus pôs, que nós todos, hoje, tá nessa desculpa. Ah, do que que morreu? Ah, de repente, ah é coração. Nonada, mas tem essa morte, né? Teve uma ocasião que teve um moço que conseguiu pegar Ela. Pegou Ela e falou: “agora mais ninguém morre.” E prendeu Ela dentro do quarto. Diz que a mulher é feia, diz que é um lasca дума foice. Prendeu ela! Ah mas diz que não sabe daonde saiu tanto povo. Tanto povo, era só chegando povo. Só chegando povo. Pra resto, já olhava assim e não via terreno, não via nada. Era só povo. Ele disse: “Rá! Eu vou soltar essa velha!” Quando ele abriu a porta, que soltou essa velha, não ficou ninguém em pé. Passou a foice e derrubou tudo. A Morte, existe ela! Ela anda com sua foice dela. E essa foice, tá precisando a hora da gente tomar ela. Só que não acha ela, né? Não vê, ela é invisível! (Seu Pedro em *Terra Deu Terra Come*)

Já na abertura somos introduzidos a alguns dos temas centrais do filme: nossa recusa da finitude e a questão da herança das riquezas culturais ancestrais. Essa recusa se apresenta na primeira frase, ele diz que preferimos que os seres humanos fiquem velhos, se arrastando, mas que continuem vivos, a qualquer preço. Trata-se do desejo e da fantasia coletiva de vida eterna a que se referiu Elias (2001), citado anteriormente. Mais à frente ele diz que um moço prendeu a morte para que ninguém mais morresse, mas que a população foi aumentando sem parar, a ponto de não existir mais nenhum espaço vazio na Terra. Essa situação inusitada é o tema central do livro *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago. “*No dia seguinte*

*ninguém morreu*”, assim começa o livro. Em um país fictício, repentinamente, a morte desaparece assim como na história contada por seu Pedro. O “não morrer”, que poderia ser visto como o fim do maior de todos os problemas, revela-se, ao contrário, ser o sumo contratempo. A história demonstra os infortúnios que viveríamos caso a morte deixasse de prestar seus funestos serviços. A morte, apesar de ter sido acusada de “impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do gênero humano, desleal, assassina, traidora, serial killer...” (SARAMAGO, 2005, p.132), se mostra necessária e fundamental para o prosseguimento de nossas vidas enquanto espécie.

Edgar Morin (1970) trata dessa relação morte-indivíduo-espécie, como citado anteriormente, ao afirmar que vivemos de morte. Além das células de nosso corpo se transformarem incessantemente, morrendo e renascendo, o autor afirma que também nossa sociedade vive da morte dos indivíduos. Novos indivíduos nascem, eles recebem cultura e educação, e rejuvenescem a sociedade. E para que novos cheguem, outros precisam morrer. Do contrário, a Terra se transformaria no cenário apocalíptico de Saramago ou da história contada por seu Pedro. Morin afirma que “a lei da espécie que se defende contra a morte não é perturbada pela morte dos indivíduos, pelo contrário, vive dela, e precisamente para se defender contra a morte” (MORIN, 1970, p. 58). Assim, as espécies se adaptam e perduram, a despeito do indivíduo que precisa, para isso, morrer. Negar a morte, seria, portanto, a negação da própria espécie. E é justamente por isso que o rapaz do pequeno conto transcrito acima resolve soltar a morte: ele percebe o quanto ela é necessária para a manutenção da vida no planeta. Esse ensinamento trazido pelo conto se afina com o que os diversos pensadores citados sublinham em relação às problemáticas advindas da recusa da finitude.

Outro aspecto notável a ser destacado na história narrada é a relação dos mais velhos com os jovens. Cristo pede à morte que não mate todos os velhos, pois eles teriam a importante função de dar conselhos aos novos e “ensinar os moços viver no mundo.” Essa visão dos idosos como possuidores de uma sabedoria a ser transmitida aos mais novos, ou seja, a herança da ancestralidade, parece se extinguir hoje nas sociedades industriais – fenômeno que caminha de mãos dadas com o alijamento da morte. Quando recusamos a finitude, a velhice é vista como decadência e falência. Como analisado no primeiro capítulo, em *A solidão dos moribundos* (2001), Norbert Elias chama atenção para um isolamento dos mais velhos que já não encontram espaço entre os jovens:

a fragilidade dessas pessoas é muitas vezes suficiente para separar os que envelhecem dos vivos. Sua decadência as isola. (...) O fato de que, sem que haja especial intenção, o isolamento precoce dos moribundos ocorra com mais frequência nas sociedades mais avançadas é uma das fraquezas dessas sociedades. É um

testemunho das dificuldades que muitas pessoas têm em identificar-se com os velhos e moribundos. (ELIAS, 2001, p. 10)

Mais um ponto que chama a atenção é quando a morte diz a Cristo que se sente culpada, mas ele a tranquiliza dizendo que haveria uma desculpa para as mortes e que ela não seria acusada. A “desculpa” seriam as doenças, os acidentes, mas nunca a “morte morrida”, retomando aqui a discussão sobre “morte natural” levantada no capítulo 1. Se antes da modernidade, a morte era apenas uma (a vontade de Deus, sendo uma heresia protestar contra os propósitos divinos), hoje a morte é um acidente e uma injustificável violação (RODRIGUES, 2006; SOBCHACK, 2005). Assim, a morte passa a não ser considerada como parte da vida, mas como uma falta, uma falha, uma *falência*. Se alguém *falece*, há uma razão fortuita. Seu Pedro alerta: “nós todos, hoje, tá nessa desculpa.”

Ao final do relato, seu Pedro diz que não se pode encontrar a morte, pois ela é invisível. Aqui ele dialoga com Vivian Sobchack (2005) quando esta afirma que a morte não pode ser representada, em si, como um momento visível. A morte excede o espaço representativo, está além dos limites da codificação e da cultura. Sendo uma ameaça à representação, é “o signo que acaba com todos os signos”, “o último e derradeiro ato da semiose”. A morte confunde todos os códigos e, nos documentários, é vivenciada como uma representação que conturba, como uma visibilidade excedente (SOBCHACK, 2005). Sem deixar de lado o caráter místico do enunciado de seu Pedro acerca da invisibilidade da morte, podemos acrescentar a essa afirmação uma camada de sentido semiótico e ainda uma espécie de prenúncio do que estamos por assistir: uma *mise en scène* em torno da ausência do corpo, uma morte fabulada, uma representação do invisível. “Invisível” compreende aqui, não só o desafio semiótico da representação da morte, mas também a memória, a imaginação e a criação dentro do universo de *Terra Deu Terra Come*. Seu Pedro levanta, portanto, a importante questão: como filmar o que não se vê?

São diversas as portas de reflexão abertas por esse trecho de apenas três minutos de duração. O pequeno “causo” de seu Pedro sintetiza muitas das questões levantadas nessa pesquisa. Contudo, talvez o maior tesouro garimpado nesse áudio seja a palavra “nonada”, que Rodrigo Siqueira considera um presente. “Nonada” é a primeira palavra de *Grande Sertão: Veredas* (1984), e também se encontra na abertura de *Terra Deu Terra Come*. Guimarães Rosa foi uma grande inspiração para Rodrigo na realização do filme por diversas razões. Primeiro porque foi o escritor que “levou” Rodrigo até a região do Quartel do Indaiá. Ele estava descobrindo a obra de Guimarães Rosa, já havia lido alguns contos e no momento estava lendo o *Grande Sertão: Veredas*. As histórias de Rosa mexiam muito com o diretor,

pois o faziam recordar de seu tempo de infância, das anedotas de seus avós e dos casos que ouvia em sua cidade (Conselheiro Pena no Vale do Rio Doce, Minas Gerais). Rodrigo conta que todo esse universo do “demo” – da lenda do pacto com o diabo –, sempre foi presente em seu imaginário, na mitologia de sua infância e que isso perdura até hoje nas zonas rurais de Minas Gerais. Então, ele decidiu ir atrás desse mundo e saiu em uma *road trip* pela região onde se passam as histórias de Guimarães Rosa.

Rodrigo Siqueira já sabia da existência de dois senhores na região de Diamantina que moravam num vale e que tinham o hábito de se comunicar por gritos em um dialeto. Eles esperavam o vento mudar de direção para responderem um ao outro, empreendendo uma comunicação baseada em um tempo vagaroso e paciente, mantendo vivo um hábito ancestral falado em dialeto africano. Num conto de Rosa, *O Recado do Morro*, um personagem faz alusão a vozes que vinham do morro, como os homens do Pico do Itambé. Rodrigo concatenou as duas informações, percebeu que estava perto dessa região e decidiu ir atrás desses senhores. Com a ajuda da pesquisadora Lúcia Nascimento, ele conseguiu encontrar um desses homens, seu Pedro. O outro era irmão de Pedro, seu Paulo, que já havia morrido na época. Seu Pedro era, portanto, um dos últimos cantadores de vissungo que se tinha notícia. Quando ele e Siqueira se encontraram, a afinidade foi imediata e o diretor combinou que voltaria para fazer um filme com seu Pedro, um personagem rosiano encarnado.

A associação de *Terra Deu Terra Come* com o universo rosiano se deu também pela necessidade de transcrever a oralidade regional para o discurso escrito, na legendagem. Siqueira teve muitas dúvidas se legendaria ou não o filme. A princípio, queria deixar o filme o mais aberto possível e legendar poderia fechar o entendimento, segundo ele. O não entendimento era importante para o diretor, pois muitas vezes ele também não entendia de imediato o que seu Pedro dizia. “Eu acho muito bonita a fala, o som da fala, e tem essa característica rosiana... Isso demora, você tem *camelar* para entrar, não é fácil.”, diz Rodrigo. Mas como ele é mineiro e ficou muito tempo no Quartel do Indaiá, tinha mais facilidade para compreender o que era dito. João Moreira Salles<sup>64</sup> disse que não legendar o filme era uma opção pouco generosa com o espectador, que não entenderia as falas. Rodrigo confirmou a observação de Salles ao fazer cabines para diversos amigos paulistas, quando percebeu que realmente as pessoas não entendiam o que era dito e que de fato a ausência de legendas comprometia o entendimento do conteúdo.

---

<sup>64</sup> A distribuidora de João Moreira Salles, a Videofilme, distribuiu *Terra Deu Terra Come*, por isso eles se comunicaram sobre essa decisão de legendar ou não o filme.

Ao tomar a decisão de legendar, Rodrigo passou a pesquisar a melhor forma de fazer a transcrição e, para isso, foi necessário muito estudo. Buscou no livro *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas*, de Terezinha Souto Ward (1984), algumas diretrizes para seu desafio. No livro, a autora trabalha a forma como Guimarães Rosa lida com o registro oral na escrita e afirma que Rosa cria, em sua escrita, uma “ilusão de oralidade”, em que o “discurso escrito é para ser lido como se estivesse sendo ouvido” (WARD, 1984, p. 80). A obra de Rosa é uma tentativa, bem-sucedida, de fazer uma ponte entre os modos regional e universal de expressão. Ward chama a atenção para a necessidade de evitar a controvérsia sobre a primazia de um ou outro sistema (a tradição oral, representada como o “modo regional de expressão” e a tradição escrita como o “modo universal de expressão”). É preciso considerar o aspecto complementar dessa relação, isto é, o limiar entre os modos de expressão. Segundo a autora, há uma grande distância entre a fala e a escrita no Brasil, constituindo o que os linguistas chamam de “diglossia”<sup>65</sup>, ou seja, a presença de duas variedades existindo lado a lado na mesma comunidade linguística. Para a autora, qualquer estudo que enfoque o aspecto linguístico na obra literária deve considerar esse aspecto, justamente pela complementaridade intrínseca aos dois sistemas discursivos.

O diretor levou essa noção em conta ao adaptar a fala dos moradores do quilombo para o discurso escrito, adotando alguns critérios apresentados pela pesquisadora e criando outros segundo sua própria intuição. Por exemplo, notamos em alguns momentos expressões próprias do sertão, como o “evem”, que também está presente no *Grande Sertão: Veredas*. A proposta era que esse tipo de construção, típica da fala daquela região, pudesse estar representada na legenda<sup>66</sup>. Essas percepções coincidem com a noção *bakhtiniana* de heteroglossia, citada anteriormente, que sublinha a necessidade de não hierarquizar os discursos, pois pressupõe “uma cultura fundamentalmente não-unitária, na qual diferentes discursos existem em relações cambiantes e multivalentes de oposição” (STAM, 2000, p.101). O que às vezes parece erro de português – pois falamos de um jeito e escrevemos de outro –, é, na realidade, apenas a diferença entre o registro popular oral e o registro culto

<sup>65</sup> O conceito de diglossia é semelhante ao que Bakhtin chama de heretoglossia, com a diferença que a diglossia se refere a apenas duas línguas ou registros linguísticos diferenciados coexistindo, com uma diferença de *status* sociopolítico entre esses dois registros: um deles, de maior prestígio, é geralmente usada em circunstâncias mais formais, enquanto o outro, de menor prestígio social, fica restrito a ambientes informais. No conceito bakhtiniano essa situação se expande a múltiplos registros e diversas formas de relação de poder, não necessariamente tão dicotômica.

<sup>66</sup> Outro dado curioso é o verbo que seu Pedro emprega para se referir aos fantasmas e assombrações. Ele não usa “aparecer”, mas sim “representar”: “Eles ficam zanzando aí, representa a alguém”, diz. Um crítico erudito, se lesse em Guimarães Rosa o verbo “representar” no sentido de “aparecer”, diria que o escritor introduziu no texto um contrabando de filosofia alemã. “*Vorstellen*”, ou seja, “pôr na frente” (*vor-stellen*), significa exatamente ter de um objeto alguma representação mental (COELHO, 2010).

escrito. Essa preocupação foi o critério primordial de Siqueira e é baseada na perspectiva bakhtiniana da linguagem enquanto território político. Assim, o diretor dedicou muito cuidado para não diminuir o personagem nesse processo de transcrição, pois essas falas, repletas de poesia, de imaginação, de criatividade e de heranças são tesouros a serem preservados. Eis um dos muitos exemplos garimpados pelo filme, quando seu Pedro conjectura para onde vai a alma de João Batista:

O céu é difícil, não é para todo mundo não. Se não entrou no céu, ele fica entre nós mesmo. É gente que quando morre não acha lugar. Eles ficam zanzando aí, representa a algum. (...) Agora, quando é uma alma, quer que ocê vê ela e não te mete medo, essas é boa. Mas tem umas que te mete medo. Faz toda munzura procê. Mas tem alma que ocê vê ela assim, procê é a mesma coisa como quem nós tá conversando aqui. Não mede ocê tutu, nem nada.

Siqueira não é linguista nem antropólogo, mas certamente seu filme se constitui como uma peça de grande valor linguístico e etnográfico. O trabalho de registro dos vissungos, por si, já seria de grande importância para os dois campos. Mas o documentário vai além, e adentra no território da imaginação, da magia e do sonho. O filme se encontra vivamente no limiar entre etnografia e poesia, tanto em relação ao seu conteúdo quanto à sua forma. Em relação ao conteúdo, a poesia está presente tanto nos vissungos quanto nas preciosas falas dos personagens e em todo trabalho que o diretor empregou na tradução desta tradição. O conteúdo etnográfico, por sua vez, também é evidente: são retratados costumes, tradições, religiosidade, mitos e lendas da região do Quartel do Indaiá. Podemos afirmar que foi realizado um trabalho de antropologia visual, pois Rodrigo conviveu tempo considerável com os moradores do quilombo e em seguida “escreveu” o que aprendeu com a linguagem cinematográfica e com métodos e instrumentos da antropologia<sup>67</sup>. Já em relação à forma, a poesia e a etnografia estão na própria linguagem adotada pelo diretor, quando este atravessa os modos poético e participativo<sup>68</sup> para construir sua obra, realizando, assim, uma espécie de etnografia poética. Tomamos emprestado o conceito de “etnopoesia” – deslocando levemente o termo, com o devido cuidado e licença poética – para atribuir a *Terra Deu Terra Come* o aposto: uma etnopoesia filmica.

A etnopoética<sup>69</sup> surgiu entre poetas com interesse em antropologia e linguística e entre antropólogos e linguistas interessados em poesia, como David Antin, Stanley Diamond, Dell Hymes, Gary Snyder, Nathaniel Tarn, Dennis Tedlock e Jerome Rothenberg. Rothenberg

<sup>67</sup> Investigaremos a relação de *Terra Deu Terra Come* com o filme etnográfico no subcapítulo 3.3 *A fabulação de Jean Rouch e Terra Deu Terra Come: um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo*.

<sup>68</sup> Será realizada uma maior reflexão sobre os modos de documentário (segundo Bill Nichols) em *Terra Deu Terra Come* no próximo subcapítulo (3.2 *O montar desmanchando*).

<sup>69</sup> Do inglês *ethnopoetics*.

(poeta, antropólogo, tradutor, performer e ensaísta, nascido em Nova York em 1931) cunhou o termo “etnopoesia” nos anos sessenta, enquanto transitava entre as vanguardas poéticas americanas – da geração *Beat* com Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Michael McClure e Gregory Corso, aos poetas do *Black Mountain College*, incluindo Robert Creeley e Charles Olson – e os estudos de antropologia.

Segundo Rothenberg, os parâmetros ocidentais da definição de poema excluem muitos exemplos de produções de grupos com linguagens consideradas “menores”, que são catalogadas pelos pesquisadores como canções tradicionais, mas não tendem a ser classificadas como poesia. Aos poemas estariam reservadas somente as línguas hegemônicas e, segundo o autor, o orgulho ocidental relegou a poesia dos povos sem sistemas de escrita a um grande limbo etnográfico, privando-se de uma fonte rica na qual o poeta busca se nutrir (ROTHENBERG, 1994). De acordo com Catherine S. Quick, o poeta e tradutor havia reconhecido que “a maioria das traduções das tradições orais americanas nativas não conseguiu captar o poder e a beleza das apresentações orais na página escrita, especialmente quando ‘estilos poéticos ocidentais’ foram impostos a esses textos escritos” (QUICK, 1999, p. 96). Escrever é uma invenção relativamente recente na história da humanidade, e o fato de que uma determinada sociedade não possua registro escrito não significa que não haja poesia, como atesta seu Pedro ao afirmar: “É verso toda vida, é verso mesmo, moço”.

Não há línguas semi-formadas, nem línguas subdesenvolvidas ou inferiores. Em todos os lugares, um desenvolvimento ocorreu em estruturas de grande complexidade e gramáticas altamente elaboradas foram desenvolvidas. Essa gramática não deve ser entendida apenas num sentido lingüístico, mas sim como uma estrutura de pensamento mágico que determina as condições políticas do povo, através das quais as relações com os níveis divino e profano são administradas. (ROTHENBERG, 1994)

Canto, dança, sonhos e outras formas de expressão fazem parte dessa “gramática” que constitui o espírito de cada grupo de pessoas, e que Rothenberg estudou de maneira transigente e generosa através do conceito de “etnopoética”, fugindo da leitura exótica e politicamente correta dos “excluídos”. Essa ferramenta teórica busca impedir a segregação dos poemas ou canções de grupos sem escrita e fornece o mesmo posicionamento, estudo e rigor tanto a uma canção de fertilidade do povo Navajo quanto ao poema de Artaud. Nas palavras de Rothenberg, a etnopoética “refere-se a uma tentativa de investigar, em uma perspectiva transcultural, o leque de poesias possíveis que não só tinham sido imaginadas, mas colocadas em prática por outros seres humanos”, uma poética que propõe pensarmos a poesia fora do espaço literário ocidentalizado, operando “trocas simbólicas entre os universos,

acendendo suas urgências e universalidades”, proporcionando “uma miscigenação” entre culturas. Uma poética do outro, para o outro e com o outro (ROTHENBERG, 1994).

A etnopoética como prática é inseparável de seu esforço pela tradução. As antologias periódicas publicadas por Rothenberg<sup>70</sup> permitiram que poetas-cantores que nunca haviam escrito, convergissem e dialogassem com as vanguardas do século XX. Enquanto a etnologia tradicional via os cânticos e ritos dos povos iletrados como “selvagens” ou “primitivos”, Rothenberg concentrou-se em “superar o sentimento de impotência de incluir essa arte oral na poesia do mundo, através da tradução”. Para algumas de suas traduções experimentais da poesia indígena americana, o escritor utilizou técnicas da poesia concreta e declara ter sido fortemente influenciado pelo trabalho dos poetas concretos brasileiros, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

A etnopoesia é, portanto, um conceito que condensa muitos pontos analisados na presente pesquisa. Assim como Rothenberg se inspirou em poetas concretos brasileiros para suas traduções da poesia indígena americana, Rodrigo Siqueira se inspirou em Guimarães Rosa para “traduzir” em legendas as falas do quilombo. Mais uma vez aqui são evocadas as ideias de Bakhtin: o próprio conceito de tradução ganha novos contornos, transcendendo a operação de transpor um idioma a outro.

Cada língua é um conjunto de linguagens, e cada sujeito falante abre-se para uma multiplicidade de linguagens. Toda comunicação impõe um aprendizado da linguagem do outro, uma espécie de tradução ou de acordo, como o significado situado nos limites do nosso conjunto pessoal de linguagens e do de outra pessoa. Todos nós somos multilíngues; falamos uma linguagem com os amigos e outra com os inimigos; falamos linguagem infantil com as crianças e a linguagem do amor com os amantes. Assim, a tradução interlinguística tem como contrapartida a “tradução” intralinguística, exigida no diálogo entre pessoas, classes e comunidades diversas. (STAM, 2000, p. 12-13)

O pensamento bakhtiniano parece embasar tanto a etnopoética quanto o filme analisado: não é etnocêntrico, nem privilegia discursos dominantes ou gêneros canônicos e chama a atenção para as hierarquias de poder. Sua política textual favorece uma abertura à especificidade e à diferença, recíproca e descentralizada. O conceito de dialogismo, aplicado também no capítulo anterior, refere-se às possibilidades abertas e infinitas, geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativo na qual se situa um dado enunciado. Opera em qualquer produção cultural, seja letrada ou não, verbal ou não verbal, elitista ou popular (STAM, 2000). Abarca, portanto, um arsenal infinitamente mais amplo que o dos textos canônicos da tradição literária e filosófica do ocidente. Inclui

---

<sup>70</sup> A coleção de poemas, discursos, performances em áudio, desenhos e gráficos coletados por Jerome Rothenberg pode ser encontrada no site: <http://www.ubu.com/ethno/>.

também os textos não modelares e até mesmo enunciados que convencionalmente não são considerados textos; como as falas dos moradores do Quilombo do Indaiá, a poesia oral e musicada dos índios norte-americanos e até mesmo a própria linguagem cinematográfica.

*Terra Deu Terra Come* encontra-se entre dois mundos: vida e morte, documentário e ficção, memória e invenção, sagrado e profano, Deus e o diabo, etnografia e poesia. Imbuído dos conceitos bakhtinianos de polifonia, dialogismo e heteroglossia, e valendo-se de um procedimento análogo ao da etnopoética, o filme demonstra que a construção simbólica daquela região, assentada na tradição oral e diferente da nossa, é repleta de poesia. Realça as cantigas, os visungos, a mistura de português com dialeto banguela; expressões de uma riqueza poética incomensurável, tantas vezes menosprezada pelos antolhos da hegemonia hierárquica.

### 3.2 O montar desmanchando

*A vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria.* (João Guimarães Rosa)

Nos momentos iniciais do filme, após a tela preta com as cartelas e a narração de seu Pedro – que analisamos no subcapítulo anterior –, vemos uma área rural localizada por uma cartela: “Quartel do Indaiá, São João da Chapada, Minas Gerais”. Dois planos gerais fixos revelam uma paisagem de natureza quase inteiramente selvagem, exceto por uma pequena roça onde podemos detectar uma interferência humana no plantio e três casas de sapê com telhado de palha. Ao som de galos cantando, passarinhos e vozes murmurando, a câmera em *tilt* descortina uma bananeira que está sendo cortada naquele momento, enquanto seu Pedro reza e discute com a mulher: “Ele está inchando. Vamos ver até amanhã, hein. Ele está inchando. Isso é coração. Coração”. A mulher pergunta: “Já esfriou?” “Não, está quente.”, ele responde e conclui: “O homem escutava, hein diacho. Acha que tá morto e não tá, né. Aí, ele tá quente”. Entendemos que alguém morreu recentemente (ou que está atravessando o momento da morte) e que o filme vai tratar da morte.

Toda sequência de reza e debate é em *voice over* sobre as imagens da bananeira e da casa modesta de seu Pedro. O momento da morte nada tem a ver com o descrito por Philippe Ariès (2014), quando afirma que atualmente é difícil saber qual o instante da morte, pois os médicos prolongaram e subdividiram o processo: há a morte cerebral, a morte biológica e a morte celular como diferentes etapas do falecimento. A parada do coração e da respiração já

não bastam como fatores determinantes do óbito e são substituídos pela medida da atividade cerebral, o eletroencefalograma (ARIÈS, 2014). No caso da morte no Quartel do Indaiá, também a parada do coração e da respiração se mostram insuficientes para a declaração do óbito, mas os fatores se baseiam em dados mais subjetivos: “Morreu, enterra ele.” “Morreu ainda não. Ele está dando ajuste, mas ainda não acabou não” seu Pedro se refere a um estado limiar evocado pelo cadáver: a transição entre vida e morte. Talvez a incapacidade de lidar com o limiar nas sociedades industriais (BENJAMIN, 2006) seja uma das razões para a atual repulsa ao cadáver. Torna-se difícil encarar algo que se situa entre corpo e objeto, que não está vivo e nem totalmente morto. O cadáver representa o limiar exposto em sua forma mais inexorável. Por isso, ao menos nos centros urbanos, está no âmbito do abjeto. Quando seu Pedro diz: “ele está inchado, está quente”, é apenas uma constatação do processo natural de decomposição do corpo, mas para o cidadão, seria um cenário abominável.

Sobre a imagem do telhado da casa com bananeiras ao fundo e de uma fumaça que sai de uma chaminé, ouvimos seu Pedro e família rezando o Pai Nosso, num plano que nos recorda a famosa frase bíblica: “do pó viemos e ao pó voltaremos”<sup>71</sup>, evocada nas ocasiões fúnebres. Com uma fusão para um plano em movimento espiral que filma o telhado da casa, de seu interior, em contra *plongée*, seu Pedro (ainda em *off*) oferece a reza à alma de João Batista, e agora o cadáver, cuja face ainda desconhecemos, tem um nome. Novamente numa passagem em fusão, vemos apenas as pernas de seu Pedro entrando na casa, por uma humilde porta de madeira. A câmera está do lado de dentro da casa, em plano fixo e a iluminação natural da cena é uma luz recortada, na qual os raios de sol revelam as paredes de sapê e desenham formas entre as sombras. Todos esses planos, tanto no aspecto visual quanto sonoro, constroem uma aura de mistério e poesia. Nada é dado prontamente, o início do filme já estabelece diversas “regras do jogo”: há que se adentrar aos poucos nesse universo, trata-se de um tempo diferente, que requer paciência e contemplação. O limiar se faz presente a todo instante e as explicações fechadas e racionais não têm espaço nessa atmosfera arcana.

Uma câmera em movimento dentro da casa de seu Pedro percorre o ambiente escuro revelando silhuetas de familiares. As crianças estão presentes quando seu Pedro e dona<sup>72</sup>

<sup>71</sup> São as passagens: “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.” Gênesis 3, 19 “Tudo caminha para um mesmo lugar; tudo vem do pó e tudo volta ao pó.” Eclesiastes 3, 20. Ou ainda, do inglês “*Ashes to ashes, dust to dust*”, incluindo o termo cinzas (*ashes*), derivado do mesmo trecho bíblico e adotado pelo serviço funerário britânico.

<sup>72</sup> “No Brasil, a palavra ‘Dona’ tem um significado especial e paradoxal, pois foi apropriada e expropriada dos títulos nobiliários que serviam como ostentação de poder no Império português e depois da nobreza brasileira. (...) Dona hoje no Brasil qualifica da mulher mais rica até uma jovem mãe beneficiária da Bolsa Família, uma conversão da nobreza imperial em nobreza popular brasileira. (...) Talvez uma mulher contemporânea não aceite o título de ‘Dona’, talvez não sirva aos novos feminismos, mas serviu para produzir uma nobreza popular e

Lúcia discutem os próximos passos da arrumação do morto. É interessante observar como as crianças são incluídas em toda ritualística fúnebre, ao contrário de como acontece nas zonas urbanas, onde são excluídas da realidade da morte (ARIÈS, 2014; MARANHÃO, 1987; RODRIGUES, 2006). Seu Pedro vai para o quintal da casa, no qual encontra-se o corpo de João Batista coberto com um lençol branco, e diz que ele morreu porque chegou o dia mesmo, não foi falta de cuidado. Seu Pedro não dá nenhuma “desculpa” para a morte. Na cena, crianças brincam tranquilamente ao lado do morto. Ele diz que todos ficam tristes, mas não há o que fazer: “Deus chamou, né? Fazer o que? Tem que levar para guardar”, e começa a pegar no “corpo”, constatando novamente que ele está inchando e checando mais uma vez se o óbito é definitivo: “será que ele acabou mesmo? Tem que olhar!”.

A câmera na mão instável está bem próxima de seu Pedro e do “defunto”, construindo uma sensação de intimidade que nos faz sentir como partícipes do ritual. Essa sensação se intensifica quando seu Pedro convida o diretor a sentir a temperatura do “corpo”: “põe a mão aqui, Rodrigo. Tá morno!”, em seguida, seu Pedro começa a dar cachaça para o “defunto”. “Ele era muito pingüço, moço. Se não der ele não acaba, não.”, explica que quando a pessoa bebe muito em vida precisa de um pouco de pinga para “acabar” de morrer e só assim ele “segue viagem direto, vai embora”. Seu Pedro diz que ficarão de olho no morto, porque nunca se sabe, se ele tem um “contrato”, referindo-se a um pacto com o diabo. Ele explica que quem faz o contrato é quem perdeu a fé em Deus e “encosta com o outro”. Nesse momento, vemos novamente o diretor que pergunta: “quando tem contrato não tem nenhuma reza que dê jeito, não?” e seu Pedro responde: “Ah, não. Ele já deu, já assinou.”. O interesse por parte do diretor nos assuntos relacionados ao diabo é evidenciado pela sua participação na cena. Em seguida, Rodrigo olha para a câmera e diz: “vamos cortar?” ele bate uma palma, simulando uma claquete, para indicar o final de plano, a tela fica preta e sobre este mesmo fundo vemos o letreiro com o nome do filme.

Cada documentário tem sua voz própria e seu estilo singular. Como vimos no capítulo anterior, Bill Nichols (2012) defende a existência de seis modos principais de documentários e *Terra Deu Terra Come* se encontra no limiar de quatro deles: o poético, o participativo, o performático e o reflexivo. Deixamos de fora apenas os modos expositivo e observativo. O filme nada tem do modo expositivo dos documentários clássicos que buscam expor um tema

---

qualificar mulheres sem riquezas e sem nome, mas respeitadas e reconhecidas socialmente” (BENTES, 2017). Aqui adotaremos esse tratamento à Lúcia e Pedro (seu Pedro), por eles serem assim conhecidos no Quilombo e por ter sido a maneira que Rodrigo, nosso intermediário, nos apresentou a eles.

com base na defesa de argumentos, tendo como marca a objetividade e procurando narrar um fato de maneira a manter a continuidade da argumentação. Tampouco opera no modo observativo, no qual o documentarista busca captar a realidade “tal como aconteceu” evitando qualquer tipo de interferência explícita. Na maioria das cenas há uma clara intervenção: seja um personagem falando para a câmera, uma câmera que participa ativa do cortejo fúnebre ou o próprio diretor interagindo com a câmera e com os personagens.

No final da cena descrita acima, ao bater palma e falar com a câmera indicando um momento de corte, o diretor situa o filme no modo reflexivo, deixando claro para o espectador os procedimentos da filmagem e evidenciando que o documentário é um construto. O modo reflexivo também se apresenta no filme em outros momentos: quando seu Pidrim, o dono da mercearia, é filmado e olha para sua própria imagem no visor da câmera enquanto o fotógrafo explica o procedimento de filmagem, bem como na cena em que seu Pedro interage, com a máscara e em transe, com a câmera e o *boom*<sup>73</sup>. Esses instantes reflexivos são muito importantes para a narrativa, já que ao final se revelará a encenação do ritual fúnebre: em seu decurso, o documentário fornece diversas “dicas” ao espectador de que o que está sendo visto é uma construção, de que o filme se mostra e se afirma enquanto representação.

Consideramos uma leve afinidade com o modo performático, já que majoritariamente ele diz respeito à produção “em primeira pessoa”, subjetiva, na qual o artista dá um giro de 180 graus na câmera apontando-a para si próprio e para suas questões íntimas. Porém, a definição de Nichols tem um caráter bastante amplo e não suficientemente específico:

Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum. Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2012, p.170)

O autor ressalta o valor subjetivo na prática de documentários performáticos, em que as licenças poéticas, a maneira emocional e a sensibilidade do realizador são pontos essenciais para atingir a percepção do espectador. Nichols define o documentário performático “como um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (2012, p. 170), portanto pode ser confundido tanto com o modo poético quanto o participativo. Este modo possui muita ênfase na subjetividade do cineasta e, como o filme

<sup>73</sup> Essas cenas serão analisadas mais a fundo no subcapítulo 3.3 *A fabulação de Jean Rouch e Terra Deu Terra Come: um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo*.

analisado tem como força motriz a questão da alteridade, o relacionamos com certa ressalva. Em *Terra Deu Terra Come*, testemunhamos a performance de seu Pedro, mas também o diretor realiza, em determinados pontos, um trabalho de imersão neste processo performático. Na sequência da máscara, ao ser indagado pela figura incorporada por seu Pedro de onde vinha e por quem buscava, Rodrigo Siqueira encarna um personagem – ainda que seja o personagem do próprio diretor – que diz procurar por “Pedro de Alexina”. Embarcando no jogo, ele pergunta onde estariam os diamantes. Assim, o ato performático no documentário:

produz uma duplicidade entre a experiência vivencial durante o registro documental e, ao mesmo tempo, a plena consciência no desdobramento da sua representação. Se trata de um outro que surge da mescla entre o criado e o documentado, partindo do fato de ser a si próprio e ao mesmo tempo ter a consciência de assumir-se como outro. O sujeito no documentário performático possui plena consciência de sua representação e por isto a manipula. (VALLES, 2016, p. 223)

O modo poético também está presente em diversas camadas do documentário. Ele tem “muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS, 2012, p.141). Rodrigo conta que tinha a preocupação de fazer um documentário que fosse construído em torno de sensações, isto é, um filme de atmosfera: “você tem a atmosfera onírica, a coisa do “Bicho” sempre rondando, aquela corrente arrastando, o “demo” e a morte sempre rondando, e é uma coisa que a gente sentia lá, o tempo inteiro”, diz o diretor. Sua ideia era reproduzir as sensações que ele e equipe experimentaram no quilombo e, para isso, se valeu do modo poético.

Muitas cenas têm passagens poéticas, mas destacamos uma em especial: a sequência que mostra o trabalho no garimpo de forma lírica. Ela começa com uma tela preta que dura três segundos. Em seguida vemos seu Pedro com uma enxada revirando a terra e “faiscando”<sup>74</sup>. A câmera na mão, sempre muito próxima de seu Pedro, acompanha seus movimentos precisos durante o processo. Não há falas, apenas o som da água corrente e das pedras sendo remexidas num ritmo constante. Quando seu Pedro vira as pedras que lavou no chão, o movimento da virada ocorre repetidamente três vezes seguidas, num gesto de montagem que rompe sutilmente com o realismo da cena. Então, ele procura alguma preciosidade naquele monte de pedras e areia, sob o olhar atento de uma menina, provavelmente é sua neta. A câmera acompanha seu caminhar com a peneira na cabeça em plano e contra-plano. Um som claramente acrescentado em pós-produção faz a passagem de uma cena para outra. A cena seguinte também se inicia com uma rápida tela preta. Em *fade in*

<sup>74</sup> Faiscar é um termo usado para designar a atividade de relavar cascalho que foi lavado há 200 anos.

vemos a sombra de seu Pedro refletida na pedra enquanto ele bate com um martelo na rocha para quebrá-la e assim achar algum possível tesouro. Ele entoa um vissungo enquanto trabalha. O som que havia invadido o final da cena anterior é o som desta cena. Ouvimos o barulho do rio, do martelo batendo na pedra e de seu canto, uma mistura de português com dialeto banguela. É possível identificar algumas palavras e a frase “a pedra é dura” se repete algumas vezes. O ritmo da batida do martelo é sincronizado com a música que ele canta. São sete planos ao todo: 1) plano médio da sombra de seu Pedro na pedra; 2) plano detalhe da pedra sendo perfurada pela talhadeira<sup>75</sup>; 3) *close* de seu Pedro cantando e batendo o martelo; 4) *super close* de seu Pedro cantando e martelando; 5) plano detalhe do martelo batendo na talhadeira; 6) plano geral do rio, uma linda paisagem do rio rodeado por vegetação, seu Pedro e sua ajudante em cima de uma das pedras trabalhando; 7) plano do reflexo da imagem de seu Pedro nas águas do rio.

Sentimos, pela decupagem da cena, que se trata de um tempo muito lento. Essa pedra, com o aparato manual, demora a ser perfurada. Esse é o tempo perdido a que Benjamin se refere, e o motivo por não haver mais ritos de passagem na modernidade (BENJAMIN, 2006). Além do ritmo, a poesia da cena suscita também algumas reflexões: em dois planos, o que vemos é a imagem de seu Pedro projetada, uma através da sombra, a outra do reflexo na água. Mais uma vez a questão da representação está voga: a imagem refletida distorce e apresenta uma faceta irregular do personagem. Em meio a essa composição de quadros meticulosa e dessa decupagem com ares ficcionais, essas imagens desconstroem qualquer pretensão de um retrato objetivo e realista, dando espaço para distorções da memória, da fabulação e da representação.

Por fim, o modo participativo, como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e sua equipe. Dessa forma, tornam-se sujeitos ativos no processo de filmagem, e “dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2012, p.153). O tempo todo navegamos no encontro entre o cineasta e os moradores do quilombo – em especial seu Pedro –, por isso, este é o modo mais explícito de *Terra Deu Terra Come*. Esse modo engloba uma ética e política do encontro, um encontro entre alguém que domina o aparato cinematográfico e alguém que não o controla. As perguntas suscitadas por esse encontro são diversas: como o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Até onde o cineasta pode ir com seu personagem sem

---

<sup>75</sup> Uma espécie de prego muito grande usado para abrir pedras manualmente, o martelo bate na cabeça da talhadeira e essa por sua vez vai abrindo a pedra, aos poucos.

machucá-lo ou invadi-lo? Que responsabilidades tem o cineasta pelas consequências emocionais da relação estabelecida durante as filmagens? O que une o cineasta ao tema e que necessidade os separam? Algumas dessas questões serão abordadas no subcapítulo 3.3, quando trataremos da questão da autorrepresentação e relacionaremos o documentário a algumas obras de Jean Rouch, cineasta que desenvolveu diversos filmes no registro participativo.

Vimos até aqui que um emaranhado de diferentes vozes documentais<sup>76</sup> e diversas camadas de significados se orquestram ao longo do filme, resultando num documentário “polifônico”<sup>77</sup>. Mas quem rege essa sinfonia? Quem cria sentido para tantos aspectos e múltiplas esferas? A condutora desta composição é a montagem, assinada pelo próprio diretor<sup>78</sup>.

Quando eu voltei da filmagem, sabia que seria inevitável que documentário e ficção entrassem um no outro. Agora, fazer isso na mesa de montagem é que são elas. Quando vi o material bruto de cabo a rabo, fiquei louco. Era de uma riqueza espantosa. As possibilidades de abordagem eram infinitas. Mas acredito naquilo que o (Eduardo) Escorel diz: no material bruto só tem um filme possível, o difícil é encontrá-lo. E penei pra achar o sujeito, ou espero tê-lo encontrado. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

Siqueira tinha por volta de 46 horas de material. Para organizá-lo, traçou três linhas-eixo de condução para o filme (e desenhou literalmente as linhas em um quadro que ficava pendurado na ilha de edição), a saber: 1) a vida de seu Pedro, que incluía a sua história pessoal, as relações familiares, as suas memórias, o mundo do trabalho, as relações sociais, seu universo simbólico e concepções de mundo, etc.; 2) a máscara e o teatro criados por Pedro, com o máximo de representações que pudessem ser vinculadas à narrativa, já que esse material era bastante fragmentado e o desafio era estabelecer as relações possíveis com o restante do material. Nesse eixo estão englobadas todas as cenas fantasmagóricas, o universo mais onírico, mágico; e 3) a morte de João Batista, seguida da preparação do corpo, o velório, o cortejo fúnebre – acompanhado pelos vissungos – e o enterro. Este é o eixo principal e o único que possui um acompanhamento diacrônico, com início, meio e fim. É o esqueleto do filme, que foi sendo permeado com as outras duas camadas.

<sup>76</sup> A “voz” do documentário refere-se à concepção de Bill Nichols (ANO), como vimos anteriormente.

<sup>77</sup> Aqui o conceito de polifonia de Bakhtin se estende à linguagem do documentário em si, e não somente às falas proferidas por seus personagens.

<sup>78</sup> Rodrigo começou sua carreira como editor de imagem em televisão. Ele iniciou a montagem de *Terra Deu Terra Come* com uma montadora, mas a uma certa altura percebeu que o trabalho não estava na direção que ele gostaria. Resolveu ele mesmo montar o filme, já que tinha experiência prévia. Rodrigo foi montando sem pressa, pois sabia que tinha um material muito rico então decidiu que levaria o tempo que fosse necessário para construir o filme. Foi um processo longo de dois anos e meio de montagem.

Os três eixos possuíam material bruto riquíssimo, possibilitando infinitos caminhos. À medida que aprofundava a percepção sobre o material, Rodrigo foi descobrindo novas ligações possíveis entre os eixos, até conseguir ver que, na realidade, esses três eixos poderiam convergir em um só, ancorado em uma estratégia de criação de atmosferas:

Proposta insana essa minha, uma ousadia que quase me deixou louco. E ainda por cima com uma proposta formal que se pretendia aberta. O Rosa tem uma frase que, se não me falha a memória, está em um texto de abertura do *Sagarana*, em que ele diz que o mundo ideal do peixe é um rio sem margens. E eu queria fazer o filme como quem faz uma rede sem fios para pescar nesse rio sem margens. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

A proposta era fabricar uma narrativa que criasse uma atmosfera predominante no filme, de maneira que as sequências orbitassem nesse contexto, reconstruindo as sensações que Rodrigo e equipe vivenciaram durante a filmagem:

Ou, como alguns críticos se referem à narrativa rosiana: narrativa em estado gasoso. Como não estava fazendo um livro e sim um filme documentário, isso foi muito difícil. Não queria, de jeito nenhum, cair na facilidade de uma montagem *a la* videoarte, criando atmosferas e sensações a partir de paisagens visuais e uma trilha de efeitos sonoros distorcidos para dar o tom. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

Como se faz essa rede sem fios para pescar no rio sem margens? Como construir uma narrativa em estado gasoso? Rodrigo Siqueira foi buscar sua resposta na fonte e se voltou novamente a Guimarães Rosa. Assim, foi construindo seu emaranhado, utilizando como uma referência o texto *O contar desmanchando* (PASSOS, 2001), um estudo sobre a narrativa rosiana. Os procedimentos adotados por Rosa, desconstruindo o próprio enredo e desmontando a ordem lógica dos acontecimentos, levam a uma construção repleta de ambiguidades que constroem um universo onde nada se mostra em caráter definitivo, mas sempre em jogo. É o que Cleusa Rios Pinheiro Passos chama de “contar desmanchando”. Dentre os recursos narrativos de Rosa,

insiste o laborioso “contar desmanchando” – procedimento que, de um lado constrói cenas e personagens, expõe dados sociais e psíquicos, desperta no leitor ressonâncias sutis de causos e histórias (presentes em sua obra ou na tradição literária) e, de outro os desenreda. Paralelamente à mistura de temas, tempos, formas literárias e subversões verbais, já assinaladas pela crítica, o ato de desenredar se mostra elemento importante da obra do autor. Por vezes, os dois aspectos, artifícios de seu fazer artístico, contaminam-se, condensando mascaramento e revelação. (PASSOS, 2001 p. 22-23)

O “contar desmanchando” desfaz tramas, perambula por enredos e apresenta o inaudito dos contextos. Se refere também à interação de assuntos e tradições, nas quais múltiplas camadas se mesclam explicitamente, formando uma rede de textos culturais que dialogam entre si. Em *Grande Sertão: Veredas*, os nomes e os vocábulos expressam e constroem o campo dialógico; os enunciados estão cheios de ecos e de lembranças de outros enunciados (PEREIRA, 2008).

A interrupção e a suspensão são características da narrativa rosiana e estão associadas à ideia de que “é no ocultamento que a ‘verdade’ mais se revela” (LACAN *apud* PASSOS, 2001, p.22). Por esta razão, a montagem de *Terra Deu Terra Come* foi construída com diversos “buracos”, tal qual a memória: variável, gasosa, inconstante e incerta. Por isso existem muitas telas pretas no filme, assim como histórias inacabadas e interrupções repentinas. “São lacunas a serem preenchidas e portas que o espectador pode entrar quando quiser”, descreve o diretor. Tal qual na obra de Rosa, as interrupções e retomadas acontecem de forma brusca e criam algum tipo de suspense e surpresas: “as novelas se suspendem em pontos precisos, deixando restos enigmáticos” (PASSOS, 2001, p.26).

Pois essas suspensões são fundamentais para a montagem de *Terra Deu Terra Come*, criando atmosferas que se interpenetram ou ecoam filme afora. Só assim seria possível obter variações narrativas, ora privilegiando aspectos dramáticos, ora roçando a poesia. Ou mesmo beirando o suspense. O que chamam de “restos enigmáticos” é o que parece dar ao filme um aspecto interessante: manter o engajamento do espectador pela curiosidade de tocar o desconhecido. São as frestas por onde se pode tentar espiar o que não está na tela. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

No filme, uma sequência pode iniciar e terminar subitamente, então começar outra que aparentemente não tem relação, mas que irá se juntar com outra sequência mais adiante e criará um sentido novo, como numa dialética rosiana. Assim, quando seu Pedro narra a história de quando cometeu um assassinato, ele interrompe em um momento chave, quando estamos ávidos para saber o aconteceu depois, se houve condenação etc. Entretanto, o que testemunhamos é uma intermissão seguida de imagens do moinho, cujo sentido reconstruiremos simbolicamente<sup>79</sup>, mas que não “resolve” nem fecha a narrativa impactante do crime, respeitando as reticências da vida. Quando dona Lúcia e seu Pedro contam sobre a morte de dois dos seus catorze filhos, afirmam não saber a causa da morte, apenas indicam uma controvérsia ao declarar: “eles facilitaram”. A dúvida e a curiosidade pairam no ar enquanto o casal canta: “Lá no céu tem três estrelas / Todas três encariada / Uma é sua a

<sup>79</sup> Iremos analisar essas cenas mais adiante.

outra é minha / Outra é de minha namorada / Eu não tenho quem me namora / Mas eu tenho quem me governa”. Uma cantiga popular não é o que se espera como desfecho de uma cena que trata de um assunto tão delicado, mas o luto por essas mortes pode ser identificado em outros pontos do filme, de forma menos explícita: cabe ao espectador enredar os nós desmanchados pela montagem e construir um sentido mais enigmático, inconstante e singular.

Esses são apenas alguns exemplos dentre vários momentos em que a interrupção e o ocultamento são proporcionados pela montagem. Ao estabelecer os três eixos narrativos que comporiam o filme, Siqueira passou a engendrá-los de forma a propiciar esse artifício de suspenções e lacunas. Por isso as sequências oníricas (com a máscara, as filmagens noturnas mais abstratas etc.) perpassam todo o filme, muitas vezes “invadindo” um depoimento ou intercalando com cenas sobre o garimpo que, por sua vez, também invadem outras cenas que falam de morte, que por seu turno igualmente alastram-se por todo o filme, este, finalmente, atravessado do início ao fim pelo ritual fúnebre de João Batista. A estrutura espiral da montagem cria novas relações e associações, multiplica e desloca efeitos de sentido e assinala “um espaço no qual trama e temática se incorporam” (PASSOS, 2001, p. 23). Além dessa complexa relação “externa” entre as cenas, cada sequência obedece, simultaneamente, a uma dinâmica interna, eventualmente com uma curva dramática própria. Assim, a intenção era fazer com que essas sequências não se fechassem, mas sim, que fossem “porosas e cheias de fissuras”.

*Terra Deu Terra Come* representa um pouco da essência do modo como Pedro narra a sua vida, o seu mundo mítico. Procurei levar para a montagem a maneira com que ele nos conta as histórias, e que muitas vezes passa longe da narrativa ocidental e racional a que estamos acostumados. A cultura oral é um caldo que tem matriz variada e caminha no mundo há milênios, tem muitas vezes uma estrutura circular, porosa em que o ouvinte participa completando a narrativa com sua própria imaginação. O que procurei fazer foi passar ao filme um pouco deste modo narrativo da cultura de matriz oral e especificamente do modo dele Pedro narrar histórias. De certo, modo trata-se de um cine-causo. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

Seu objetivo era que o espectador pudesse passar pelas sequências como se percorresse um mapa, observando outras fendas pelas quais ele pudesse se desviar, mas que seguisse. Mesmo que desviasse sua atenção, pegando algum atalho de sua imaginação, de alguma maneira ele deveria ser capaz de voltar para a trilha central. Para essa retomada, foi necessário introduzir alguns elementos que situassem o espectador, como por exemplo, algumas cartelas informativas, ou o eixo cronológico que figura no filme algumas vezes. Contudo, era necessário que esses ingredientes preservassem o caráter de narrativa aberta, que é condizente ao processo de filmagem e de “montar desmanchando”. O seguinte resumo em

relação à obra de Guimarães Rosa pode ser transposto a *Terra Deu Terra Come* se realizarmos os deslocamentos adequados:

Em suma, a produção rosiana instaura tensões sutis entre os códigos (*obra/leitor*), a camuflagem e o desvelamento, a mescla de formas e seus desenredos, valendo-se de “virtualidades” de uma linguagem que se faz, a um tempo, movimento de dança – belo e fugaz – e resistência ao assentado, ao estereotipado, imposto pela língua e normas estabelecidas. Desfigurar clichês, reinventar a tradição, dramatizar linguagem e mundo, constituem alguns dos modos de Rosa realizar sua travessia. (PASSOS, 2001, p. 34)

Também dialogam com a obra de Rosa os diversos planos de natureza que compõe *Terra Deu Terra Come*, igualando as pessoas, a natureza e os objetos. Seja no plano do céu cheio de urubus, no pássaro vivo na gaiola que aparece em diversos momentos e situações diversas, ou na cena noturna das galinhas e galos filmados em 16mm. São inúmeros os planos do riacho, das árvores, das pedras, ou seja, da geografia típica da região. A paisagem, mais especificamente o sertão, é central em *Grande Sertão: Veredas*. A geografia se vincula ao espaço da experiência sensível do sertão, através da narração e do olhar de Riobaldo:

Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o aniz enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuveiro. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. (ROSA, 1984, p. 26)

O livro associa à geografia também uma dimensão simbólica, que no filme é lograda com a montagem, ao articular esses planos da natureza à narrativa sem posicioná-los em um arranjo hierarquicamente inferior (como os chamados “planos de cobertura”).

Outro aspecto normalmente relegado a uma posição menor em filmes documentários é o som. Em *Terra Deu Terra Come*, acontece um raro fenômeno: o áudio se encontra no mesmo nível hierárquico do visual e foge do lugar de mero acompanhante da imagem, construindo uma narrativa própria. A trilha sonora do filme é crua, incidental e garimpada no Quilombo. Não há música extradiegética, todas são performadas por seu Pedro, com eventuais participações de dona Lúcia e outros membros da comunidade. Mas isso não tem relação com um desejo de manter o tom realista nas cenas. Ao contrário, o desenho de som escapa às raias do realismo e compõe atmosferas cênicas muitas vezes oníricas. É através dele que o invisível ganha vida, e que personagens misteriosos podem se manifestar. Também por meio do som podemos experimentar o ambiente do quilombo: o barulho do rio, das pedras sendo “fasicadas”, do milho sendo moído, dos pássaros cantando – e outros bichos rondando – e das pessoas, cantando, rindo ou conversando. Por fim, o som também desempenha a função de

costurar essa “rede sem fios”, exercendo um importante papel ao auxiliar na orquestração e passagem das cenas.

O resultado desse esforço em transitar no território do risco é uma montagem elaborada e rica em táticas de abordagem; o filme alterna diferentes critérios na condução da montagem. Não entramos nele manejando as “regras” de antemão; é preciso percorrê-lo para compartilhar suas descobertas (MESQUITA, 2010). O espectador vai construindo a história à medida que o filme se desenrola, embarcando na travessia – entre fendas, desvios e restos enigmáticos – do rio sem margens onde navegam os três eixos narrativos.

Há um outro elemento que liga essas três camadas: todas elas estão repletas de morte. A morte é evidente da primeira à última sequência do filme, em múltiplas visões. Nos recontos de seu Pedro estão presentes a morte de seu pai, a morte de sua mãe, a morte de todos os “velhos” que ele conheceu, a morte do tio (que enterrou o diamante), a morte do genro (que ele matou), a morte de dois de seus filhos e a morte de João Batista. O filme se constrói, o tempo todo, no limiar entre a morte e a vida. Todas essas mortes envolvem algum grau de mistério e muitas delas são relacionadas ao garimpo de diamante como, por exemplo, a morte de seu pai. Em um dos poucos momentos com um formato mais clássico de depoimento, na cozinha de sua casa, seu Pedro conta como o pai morreu. Havia sido envenenado por ter descoberto uma “grupiara”<sup>80</sup>. Seu Pedro estava com sete dias de nascido e nunca soube quem envenenou seu pai. Rodrigo pergunta: “e se o senhor soubesse?” seu Pedro e dona Lúcia riem e não respondem, em um dos vários momentos do filme em que o silêncio expressa mais do que qualquer palavra.

Em outra cena na cozinha, dona Lúcia está sentada ao lado do forno à lenha e conta que seu Pedro matou o próprio genro e que, todo mês de setembro, quando é o aniversário da morte, o espírito do morto passa por ali fazendo barulho e assombrando a todos. Seu Pedro chega nessa hora e explica que o genro bebia muito e maltratava a família. Seu Pedro o sustentava e ainda aturava seus maus-tratos. Uma noite, a filha grita por socorro e quando seu Pedro chega a encontra ensanguentada. O marido, bêbado, com uma foice e uma faca na mão, avança em seu Pedro que, em legítima defesa, atira. A filha manda avisar o caso em Diamantina e vai passar a noite no moinho. Seu Pedro conta que foi julgado em um tribunal, mas não termina de narrar a história, porém dá a entender que não foi preso e que o ato foi considerado legítima defesa. As falas finais já ocorrem em *off*, sobre as imagens do moinho.

---

<sup>80</sup> Como é chamado o garimpo na região.

Mais uma cena extremamente poética se inicia em seguida, mostrando seu Pedro indo para o moinho, numa caminhada decupada em diversos ângulos. Seu Pedro começa a peneirar o milho, exatamente como faz com as pedras no garimpo, mesmo movimento e mesmo som: o atrito das sementes – ou pedras, no caso do garimpo – e o barulho de riacho ao longe. O rio funciona como ruído de fundo de grande parte do filme. Observamos seu Pedro trabalhando no moinho, colocando o milho para virar fubá. Depois de algum tempo seu Pedro quebra o silêncio e diz que foi o “sujo” (diabo) quem inventou o moinho para moer a mãe dele, e rodava para o lado esquerdo. Então, Deus benzeu o moinho, que passou a rodar para a direita, e declarou que o moinho era para fazer o alimento das crianças, e não para fazer sangue: “se cair um rato aqui, ele sai vivo cá. Mas num mata o rato”, diz Pedro. Em seguida vemos uma sequência de planos da água movendo o moinho, todos bem decupados, cada enquadramento cuidadosamente composto. Aos poucos as peças da engrenagem se revelam, os grãos de milho caem lentamente no moinho e viram fubá, num ritmo próprio daquele lugar. Os sons parecem uma sinfonia rítmica: as peças que rodam e batem entre si emitindo sons metálicos, o barulho da pedra do moinho que gira sem parar e as águas do rio, sempre ao fundo.

A ligação dessas duas cenas (o relato do assassinato e o moinho) foi construída na montagem. Seu Pedro, ao matar o genro, foi se esconder no moinho. Quando Deus benzeu o moinho, este passou a ser um símbolo de vida, em contraste com o mal. Ao conectar essas duas cenas, o filme intensifica a ambiguidade do ato de matar. Por um lado, o alívio, pois ele revela que sofreu muito com o genro, tendo sofrido inclusive inúmeras ameaças de morte, e algumas vezes ele “via sangue rolar no meu povo por causa desse homem”. Por outro lado, uma visível tristeza o acomete, e Pedro repete a poética frase “um trem sem precisão”, querendo dizer que não havia a necessidade de aquilo ocorrer, bastando para isso que o genro parasse de perturbar e ferir os outros. A morte – que perpassa a cena com uma carga pesada para o personagem – é vinculada à vida, através da simbologia representada pelo moinho.

Outra cena que relaciona morte e garimpo é a de seu tio, João dos Santos. Seu Pedro conta que ele enterrou um enorme diamante que havia garimpado, com medo do povo querer assassiná-lo para roubar o tesouro. Quando o tio estava para morrer, muito doente, chamou o filho no leito de morte, segundo Pedro, para contar onde estava o diamante. O filho não teve coragem de chegar perto do pai moribundo e, desta forma, o tesouro ficou enterrado para sempre.

O filho dele com medo. Quando foi nessa noite, o pai dele faleceu. Ninguém ficou sabendo de nada, nem falou com o filho dele nada. Aí eu fui e falei: “ô compadre, o senhor bestou! Eu chegava! Pra saber o que que meu pai queria falar comigo”. (...) Ô, acha esse diamante aí hoje. Deixa sair... Só cê vendo que botão... de mágoa, moço. É um diamante e tanto. (Seu Pedro em *Terra Deu Terra Come*)

Seu Pedro explica que o “povo antigo” tinha esse defeito: quando via que ia morrer, enterrava o diamante: “terra deu, terra come”, explica Pedro, inconscientemente batizando o filme. O título do filme se refere, assim, tanto às pedras preciosas quanto aos cadáveres. Além disso, evoca uma dimensão de ligação com a natureza: tudo que a terra dá, a terra come de novo. Metáforas, simbolismos e camadas de significados se sobrepõe no “montar desmanchando” dessa narrativa rosiana audiovisual, tecendo a multiplicidade intrínseca que garante uma vitalidade inesperada para um filme que tem a morte como uma de suas personagens principais.

### **3.3 A fabulação de Jean Rouch e *Terra Deu Terra Come*: um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo**

*O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real. A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugagem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua idéia a minha tristeza quinhoã. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente? (João Guimarães Rosa)*

Uma das várias camadas de *Terra Deu Terra Come* funciona como um esqueleto, ou fio condutor, para os demais eixos narrativos afluentes que convergem após seus percursos labirínticos: trata-se do ritual fúnebre, que abarca a morte, o velório, o cortejo e o enterro de João Batista. É somente no enterro, nas cenas finais, que se revela o “golpe teatral”, ou “trapaça genial”<sup>81</sup>: entendemos que, desde o início, o corpo de João Batista que estava sendo velado era, na verdade, um tronco de bananeira. Não havia morto e o ritual fúnebre era uma fabulação, tão bem construída que nossa reação é de assombro e surpresa. No instante da revelação, tudo o que assistimos previamente entra em choque com a epifania da autorrepresentação e reconstruímos o filme mentalmente, sob esta nova perspectiva. O documentário assume, então, a dimensão de cúmplice com a autoencenação de seu Pedro, distanciando-se, portanto, de um mero registro documental ou etnográfico da tradição

---

<sup>81</sup> “Golpe teatral” foi o termo usado por Eduardo Coutinho - em conversa com Rodrigo Siqueira - para descrever o artifício do documentário. Já “trapaça genial” foi a expressão adotada por João Moreira Salles. A frase, usada no material de divulgação do filme, foi retirada do site oficial: <http://terradeuterracome.com.br/>. Acesso em: mês de ano.

funerária daquela região. Para alcançar esse ponto de virada, Siqueira construiu um documentário alicerçado no imaginário, através de uma recriação de antigas tradições ancestrais.

É interessante pensar o filme retroativamente e notar diversos indícios da encenação. Em uma cena dentro de uma cabana, vários homens relatam os costumes do passado: “antigamente aqui não usava carro para carregar defunto não, era só na base da coberta. Carregava longe, daqui no São João. Povo cantando, a pinga encostada e todo ponto que parava para descansar, fazia uma cruz no pau. Agora, hoje, acabou”. Quando seu Pedro relata, da mesma forma, esse modo antigo de morrer, conclui: “Agora hoje? Vai caçar. Não acha quem faz mais isso não”. Apenas essas declarações seriam suficientes para desconfiarmos do caráter puramente documental do filme: um simples registro etnográfico seria impossível, já que esse ritual não existe mais na comunidade quilombola.

O diretor declara que nunca quis fazer um filme etnográfico ortodoxo, seu desejo era de fantasiar. Quando estava indo para o Quartel do Indaiá filmar, enviou um recado para seu Pedro dizendo que lhe interessava o invisível, que era sobre isso que queria falar, ao que seu Pedro retrucou: “Ah, entendi, ele quer ‘mandraquice’”<sup>82</sup>.

Na sala de espera do aeroporto, a caminho de Diamantina, eu chamei a equipe e disse o seguinte: “os vissungos estão lá, porque está lá o seu Pedro”. O negócio era falar sobre os vissungos, mas falar sobre tudo o que carrega o seu conhecedor: sobre o garimpo, sobre os velhos, sobre os mortos, sobre ele, sobre o Quartel, sobre os sonhos. Tentar olhar por detrás disso tudo pra chegar à memória dele, ao modo como ele processa simbolicamente as coisas. Filmar o “infilável”, aquela utopia que move alguns documentaristas. E tem coisa mais “infilável” que a memória? (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

Eram inúmeras as possibilidades de linhas de ação para se trabalhar a filmagem do documentário, mas Rodrigo Siqueira optou pela via da memória e do invisível: pela “mandraquice”. O diretor propôs que eles fizessem uma representação de um ritual fúnebre a fim de reavivar memórias que se esvaíam. A proposta foi muito bem recebida, juntos e cúmplices, cineasta e personagem se engajaram em “um jogo de fazer cinema, uma partilha, uma conversa, um duelo, uma encenação” (MESQUITA, 2010). Seu Pedro entrou na brincadeira por inteiro e teve a ideia de usar um tronco de bananeira para representar o corpo, batizando o “morto” com o nome de João Batista. O personagem não é totalmente inventado, é uma fusão de memórias: histórias de velhos que morreram com mais de 100 anos, que escondiam diamantes e outros “causos” que ouviu ao longo da vida. Seu Pedro reuniu todas essas experiências e sintetizou neste personagem que virou um homem de 120 anos.

<sup>82</sup> Ação ou desenvolvimento de mandraqueiro; ato do feiticeiro; mandinga ou bruxaria.

Ele criou inclusive uma mulher para o João Batista e envolveu a família dele inteira no jogo: a dona Lúcia, o Edilson que é o genro, a filha que é a Sineca, o neto que é o Edinho e mais a criançada que ficava em volta participando, brincando, jogando o jogo com ele. (...) Era uma coisa instintiva minha de trabalhar a representação, muito ligada à etnoficção do Jean Rouch. A minha inspiração era por aí. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

Sendo grande admirador da obra do cineasta francês, Siqueira decidiu que faria *Terra Deu Terra Come* no lastro de híbridos rouchianos, como *Jaguar* (1955)<sup>83</sup>. Ao propor a representação do ritual fúnebre, Siqueira empreendeu um gesto análogo ao de Rouch, no qual observador e observado se confundem e se complementam. Em suas pioneiras “etnoficções”<sup>84</sup>, Rouch problematiza a questão da verdade na tradição do documentário, implodindo a ideia de representação objetiva do mundo e dissolvendo as fronteiras entre documentário e ficção. Não se trata, portanto, da filmagem da “verdade”, mas de uma verdade do momento da filmagem (LINS, 2009), uma “verdade filmica”. Com uma câmera profundamente afetada por tudo o que mostra, Rouch acompanha processos culturais em localidades africanas marginalizadas, enquanto Siqueira realiza sua incursão em um quilombo, com descendentes de escravos trazidos desta mesma África. Ambos os processos deram voz a essas subjetividades marginalizadas, através do recurso da autorrepresentação e da fabulação compartilhada, resultando numa espécie de filme “autoetnográfico” (VERSIANI *apud* BATISTA, 2018) ou “biografia em filme” (ROUCH, 2003, p.165), ou ainda um “cinema etnográfico em primeira pessoa” (GONÇALVES, 2008).

*Jaguar* conta a viagem de três amigos do Níger para a Costa do Ouro. Damouré, Illo e Lam experimentam a migração sazonal nigeriana, em busca de melhores oportunidades de trabalho. Rouch, pesquisando o fenômeno migratório na região, propôs aos três a realização dessa viagem a ser registrada por ele. Os três de fato viajaram, trabalharam e voltaram para sua região de origem, mas criaram para essa viagem personagens híbridos que se situavam no

<sup>83</sup> *Jaguar*, filmado em 1954, ficou “adormecido” durante mais de uma década, sendo finalizado apenas em 1967 para ser lançado em conjunto com um filme que retomava a história, *Petit à Petit* (1968-1969). *Jaguar* pode ser caracterizado como o ‘filme primordial’ no sentido de que a conceituação do seu fazer cinema etnográfico ganhava consistência a partir da experiência em filmar *Jaguar*. No seu *site* oficial ([www.comite-film-ethno.net](http://www.comite-film-ethno.net)) *Jaguar* é considerado uma obra de 1955.

<sup>84</sup> Sandra Coelho esclarece o uso do termo “etnoficção” apontando a dificuldade de se estabelecer limites claros para um discurso propriamente ficcional no cinema de Jean Rouch em oposição a sua prática documental. “Etnoficção” seria, portanto, uma categoria intuitiva compartilhada entre os que se dedicam ao cinema de Jean Rouch para designar aqueles filmes do cineasta que se julga não caberem nem sob a rubrica do ‘filme etnográfico’ nem sob a do ‘filme de ficção’. Nesse sentido, considera-se que filmes como *Jaguar* e *Eu, um negro* (ANO) representariam uma primeira fase, “semi-documental”, enquanto obras seguintes (dentre elas *Petit à Petit*) seriam exemplares de uma segunda fase de natureza mais ficcional. Frente à falta de um consenso, a autora considera que a opção adotada pode apontar para a fluidez e ambiguidade característica dessa produção (COELHO, 2016).

limiar entre a livre fabulação e seus repertórios pessoais. A dimensão invisível se faz presente quando os amigos buscam aconselhamentos com seus guias espirituais, através de um jogo de búzios. O oráculo indica que, para que tudo corresse bem, era necessário que eles se separassem a certa altura do percurso. Após cada um ter alcançado seu objetivo, poderiam se reunir novamente para compartilhar as experiências e voltar para casa juntos. Acompanhamos os episódios que ocorrem mediados pelos encontros casuais da estrada e assim passamos a conhecer mais profundamente os personagens. Damouré, galã conquistador, atinge finalmente seu objetivo: tornar-se um *Jaguar*, gíria inglesa para designar “um homem sedutor, bem penteado, que fuma e passeia”, nas palavras dele. Illo, o pescador, consegue um trabalho no porto como *kaya-kaya* (carregador de cargas) e Lam, o pastor de gados, trabalha como vendedor no mercado de rua e também realiza uma incursão nas minas de ouro exploradas pelos ingleses. Depois dessas experiências na cidade grande, os três montam uma tenda para vender produtos diversos. Com o sucesso das vendas, eles decidem que é hora de voltar para casa. No retorno ao lar, são recebidos com grande festa. O cotidiano volta a se impor, mas os três já não são mais os mesmos. Nas palavras de Jean Rouch: “Esses jovens, que vão para casa, são heróis do mundo moderno. Eles não capturaram prisioneiros, como seus antepassados. Eles levam malas, levam histórias maravilhosas e levam mentiras.”. A narração do cineasta não é a única em *Jaguar*. Após as filmagens, os jovens africanos improvisaram uma narração; Rouch projetava o filme enquanto os “atores-personagens” narravam suas aventuras, comentavam suas experiências e reviviam as situações da viagem. O resultado é um filme polifônico em várias camadas, a começar pelas vozes das narrações.

São inúmeras e riquíssimas as análises preexistentes<sup>85</sup> de *Jaguar*, portanto, consideramos mais relevante realizarmos um estudo comparativo dessa obra com nosso objeto, nos atendo primordialmente aos aspectos relativos à autorrepresentação e fabulação compartilhada, como citado anteriormente. O diálogo entre a obra rouchiana, considerada como documentário moderno, e o documentário contemporâneo de Siqueira, fomenta a reflexão acerca da *mise en scène* em *Terra Deu Terra Come*.

*Jaguar* costuma ser considerado um marco de consagração na obra de Jean Rouch. Nas palavras do próprio cineasta: “*Jaguar* é meu primeiro longa-metragem, é meu primeiro filme de ficção e me marcou permanentemente. Todos os filmes que faço agora são sempre *Jaguar*” (ROUCH *apud* COELHO, 2009, p.16). É parte de uma primeira fase das derivas

---

<sup>85</sup> Para um maior aprofundamento na análise de *Jaguar* ver: *Cine-Ethnography – Jean Rouch* (FELD, 2003), *O real imaginado* (GONÇALVES, 2008), *Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch*, (COELHO, 2013), *Cinema e alteridade: relações “eu”/“outro” nas fronteiras entre o documentário e a ficção* (BATISTA, 2018) e *Cine-transe: Experiência e narração no filme Jaguar, de Jean Rouch* (COELHO, 2009).

ficcionais presentes em seu cinema que é marcado pela tensão dos limites entre os gêneros cinematográficos (COELHO, 2016), fazendo do limiar entre ficção e documentário um procedimento artístico extremamente enriquecedor. Mas o que há de tão inovador na prática do cineasta?

Primeiro, as condições de filmagem dos seus primeiros filmes na África, que “provaram” aos jovens cineastas que era possível filmar de outro modo, com uma equipe mínima, uma câmera mais leve, sem tripé nem iluminação. Uma experiência cinematográfica que Rouch adquiriu com o tempo, de viagem em viagem, intuitivamente, mas também aprendendo com os amigos cineastas, a partir de um enorme desejo de filmar o que via e admirava. Em segundo lugar, Rouch inovou na forma de se relacionar com os personagens de seus filmes. Diferentemente dos documentaristas do cinema direto americano, que defendiam a filmagem de observação, sem interações explícitas entre cineasta e personagens, Rouch quis aproveitar justamente o fato de que é impossível filmar sem interferir, para formular sua metodologia de trabalho. Uma filmagem, segundo ele, provoca “naturalmente” mudanças nos comportamentos, gestos e falas de quem está diante da câmera. Em vez de neutralizar essas transformações, decidiu intensificá-las em parceria com seus atores-personagens. (LINS, 2009)

Sobre o primeiro ponto é importante salientar que essas condições de filmagem eram consideradas por Rouch como o único caminho possível para obter os resultados atingidos em seus filmes: “Eu nunca poderia ter rodado meus filmes com uma equipe numerosa. Para *Jaguar*, éramos três, eu fazia a câmera, tinha um engenheiro de som africano e um assistente. Nós fazíamos tudo. É essa, para mim, a única maneira de realizar um filme, isto é, de viver no interior de um filme” (ROUCH, 1975, p.117). Siqueira também afirma que essa configuração de equipe e equipamentos reduzidos possibilita a criação de uma atmosfera de intimidade que proporciona uma maior “manifestação do acaso”, adotando o estilo enxuto de Rouch para sua incursão no Quartel do Indaiá. A equipe era composta de apenas três pessoas – além do diretor: Pierre de Kerchove, (fotógrafo), Célio Dutra (técnico de som), Ricardo Magozo (assistente de câmera e de produção). Eles utilizaram pouquíssimos aparatos e artefatos, reduzindo o equipamento ao mínimo possível.

O segundo tópico ressaltado acima (acerca da inovação na forma de se relacionar com os personagens) é uma chave para compreender a obra de Jean Rouch. Ele não poderia ter realizado *Jaguar* (assim como vários de seus filmes) se não fosse sua relação com os atores-personagens: são jovens africanos que integraram sua equipe de pesquisa<sup>86</sup> e que, portanto, já conhecia bem, referindo-se a eles como amigos (RIBEIRO, 2007). Esse vínculo afetivo prévio foi terreno fértil para o desenrolar de um novo fazer cinematográfico e antropológico. Rouch,

---

<sup>86</sup> Pesquisa sobre as migrações, citada anteriormente, que resulta no livro *Migrations au Ghana (Gold Coast): enquête 1953-1955* (ROUCH, 1956).

através de seu trabalho acadêmico – teórico e de campo – passa a compreender a solidariedade estrutural que o observador e o observado mantêm entre si. Assim, começa a compartilhar a criação e a realização de seus filmes com aqueles que antes eram apenas objetos de pesquisa. Além dessa abertura à participação, Rouch desperta o interesse pela ficção como um instrumento de compreensão da realidade (DA-RIN, 2004). *Jaguar* é a obra que marca essa transição:

Quando eu fiz *Jaguar* eu não tinha nenhuma ideia! Eu tinha sobretudo a vontade de contar uma história e, já, de sair um pouco do documentário para fazer ficção. Eu conhecia muito bem meus três heróis e lhes tinha proposto inventar uma história, inventá-la na medida em que a filmássemos (...) e nós inventamos juntos seus diferentes episódios (...) todo o filme é pura ficção, nenhum desses personagens nunca foi na vida o que ele é na história: é ficção, mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada: a de pessoas que vão tentar ganhar dinheiro na Costa do Ouro. (ROUCH *apud* DA-RIN, 2004, p. 159)

Para Rouch, “o cinema é a celebração de uma relação” (FELD, 2003, p.12). Sua obra se pauta no desejo de construir uma experiência compartilhada a partir de uma relação simultaneamente etnográfica e cinematográfica. É por essa razão que obras como *Jaguar* são classificadas por Nichols como modo participativo, em um diálogo com a atividade etnográfica, adotada pela antropologia. O trabalho de campo é um dos pilares básicos do fazer antropológico: o antropólogo vive no meio de um povo, por um longo período, e, em seguida, escreve sobre o que aprendeu: “‘Estar presente’ exige participação; ‘estar presente’ permite observação” (NICHOLS, 2012, p.153). Estando presente em sua experiência “etnoficcional” compartilhada, Rouch transparece o significado da etnografia: a constituição de uma relação, em que o conhecimento advém justamente da explicitação da relação entre o pesquisador e o pesquisado (BATISTA, 2018; COELHO, 2016; GONÇALVES, 2008).

Tudo que eu posso dizer hoje é que no campo o simples observador se modifica a si mesmo. Quando ele está trabalhando ele não é mais aquele que cumprimentou o velho homem ao entrar na aldeia. (...) ele está ‘cine-etno-olhando’, ‘cine-etno-observando’, ‘cine-etno-pensando’. Aqueles que com ele interagem igualmente se modificam a si mesmos, a partir do momento em que confiam neste estranho habitual visitante. Eles ‘etno-mostram’, ‘etno-falam’, (...) ‘etno-pensam’, ou melhor ainda, eles têm ‘etno-rituais’. É este permanente cine-diálogo que me parece um dos ângulos interessantes do atual progresso etnográfico: conhecimento não é mais um segredo roubado para ser mais tarde consumido nos templos ocidentais de conhecimento. É o resultado de uma busca interminável onde etnógrafos e etnografados se encontram num caminho que alguns de nós já chamam de ‘antropologia compartilhada. (ROUCH *apud* GONÇALVES, 2008, p. 2)

Siqueira também se baseou no encontro e fundamentou o processo em sua relação com os moradores do Quartel do Indaiá, especialmente com seu Pedro. A produção do documentário começou no dia 1º de janeiro de 2005, quando Rodrigo e Pedro se conheceram. Esse primeiro encontro já foi mediado pela câmera e ali os dois assinaram um contrato, ainda

que simbolicamente: “se neste encontro ele me rejeitasse ou rejeitasse a câmera, o filme não existiria como é”, diz o diretor. Depois dessa primeira investida, ele voltou sozinho ao quilombo diversas vezes, algumas com a câmera, outras sem, em um longo processo de aproximação e aprofundamento da relação. Ao todo foram doze viagens à comunidade de Quartel do Indaiá. Seu Pedro e Rodrigo Siqueira beberam cachaça juntos, conversaram e conviveram. A empatia entre os dois sacramentou a relação e permitiu o rompimento da dicotomia “quem filma-quem é filmado” e a inauguração de um processo de criação conjunta. Em uma espécie de jogo de vissungo, de verso e resposta, Siqueira apresentava um tema e seu Pedro trazia uma resposta – e vice-versa – como uma brincadeira de desafios. O jogo estabelecido durante as filmagens era mediado por uma relação horizontal de compromisso e parceria:

Quando conheci seu Pedro, imediatamente fiquei encantado. Ele é o maior contador de histórias que já ouvi. Um gigante. Procedi assim no filme, como um ouvinte curioso, querendo entender o máximo do que ele me contava. Ora acreditando no que me falava, ora duvidando em silêncio, ora questionando. O método foi este: o de menino curioso e respeitoso. E seu Pedro também sempre foi um menino curioso, observador. Bateu o santo. Tem uma relação de confiança. Temos segredos. Fizemos planos. Garimpamos juntos, de alguma maneira. (SIQUEIRA *apud* MESQUITA, 2010)

Como disse Eduardo Coutinho em conversa com o diretor: “o seu Pedro entrou no seu mundo até onde dava, você entrou no dele até onde dava e em uma acomodação de acasos, deste encontro entre os dois mundos, saiu um troço que é único. E esse troço se deu diante da câmera”. Somente em maio de 2007, após dois anos de convivência entre os dois, Rodrigo fez uma imersão de trinta dias corridos de filmagem. Quando chegaram ao Quartel do Indaiá, seu Pedro conduziu imediatamente cada membro da equipe até seu quarto e benzeu um a um. Assim, alinhados em uma mesma vereda, começaram sua jornada.

Antes de começarem as filmagens, Rodrigo apresentou cuidadosamente a equipe e explicou para seu Pedro o que cada um faria, como funcionava a dinâmica de filmagem e qual era a função dos equipamentos. Então, seu Pedro chamou o diretor em um canto, acendeu o cachimbo e perguntou: “E você, o que vai fazer?”, buscando entender como funcionava o trabalho de direção. Rodrigo respondeu:

Eu também sou garimpeiro, mas ao invés de garimpar diamantes, garimpo histórias. Ele fez uma pausa, fumou do cachimbo e me disse mais ou menos assim: “Então você tem que saber que, quando a gente sai de casa, a gente pode não achar nada”. E, na hora, eu pensei que não teria filme. Ele viu o meu semblante de sujeito preocupado, deu uma risadinha e completou: “Mas se o freguês tem um palpite, não pode esmorecer, tem que acreditar e ir até o fundo, que Nossa Senhora ajuda. Tatu cavou, deu na lapa, a obrigação tá feita”. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

Quando, em seguida, Rodrigo sugeriu a encenação do ritual fúnebre, o filme foi imediatamente posicionado no limiar entre documentário e ficção. Contudo, como disse Rouch anteriormente, uma “ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada”. O encontro<sup>87</sup> entre equipe, equipamentos e personagens possibilita essa encenação da realidade, um processo de “invenção de si”.

Encontra-se aí uma lição de Robert Flaherty<sup>88</sup>, a da “câmera-participante”; a câmera não é um obstáculo, mas uma espécie de passaporte que permite atingir tudo o que se quer. (...) Aplico os mesmos métodos para rodar uma ficção e para o documentário. Muito curiosamente, desde o instante em que você deixa personagens em liberdade, em presença da câmera, a ficção se torna realidade. (ROUCH, 1975, p. 121)

O etnógrafo e cineasta acredita na potência da fabulação como forma de aproximação com o “real do outro”. Para ele, a ficção é tão verdadeira quanto a realidade, e quase não há barreiras entre filme documentário e filme de ficção, pois considera o cinema como sendo sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, em qualquer de suas expressões (GONÇALVES, 2008; RIBEIRO, 2007). Portanto, em *Jaguar*, quando os jovens africanos interpretam e improvisam o roteiro na medida em que é filmado, com um espírito de brincadeira, eles realizam uma fabulação de si. Ao construir e representar papéis que poderiam viver na realidade habitual, “os personagens formulam algumas ideias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas” (LINS, 2007, p.240). A trama é criada em conjunto com os atores-personagens, logo, eles fazem parte da autoria da obra, ainda que não oficialmente<sup>89</sup>. Obviamente, Rouch detém grande parte do controle sobre o filme, já que na montagem ele atribui novos significados ao material captado e conduz a narrativa, muitas vezes adicionando efeitos sonoros surrealistas e realizando inúmeras associações de elementos sonoros e visuais. Porém, são os atores-personagens que criam e performam a encenação, a gestualidade, as falas, o silêncio e a fabulação. Todo esse processo tem base, como dissemos, na improvisação.

---

<sup>87</sup> Aqui o termo “encontro” compreende o que abordamos previamente: uma relação estabelecida que rompe com a dicotomia sujeito-objeto, observador-observado. Também aqui o conceito de limiar se aplica para ressaltar essa zona intersticial da relação estabelecida.

<sup>88</sup> Rouch afirmava que *Nanook, o Esquimó* (1922), de Robert Flaherty havia sido o primeiro filme que assistiu. Com apenas 6 anos, é marcado pela afirmação de seu pai a respeito do que assistira: “é verdade, mas foi encenado” (GONÇALVES, 2008). Se realizássemos uma genealogia da autorrepresentação no documentário, certamente *Nanook* seria o tronco primordial, exercendo forte impacto no campo (principalmente no que concerne o limiar entre documentário e ficção). Interessante notar os paralelos de *Nanook* e *Terra Deu Terra Come*: Flaherty reconstituiu alguns dos costumes inuítes, como por exemplo métodos de caça já abandonados por aquelas pessoas, assim como Siqueira reconstituiu o rito fúnebre também extinto na comunidade retratada.

<sup>89</sup> Em *Cocorico, Monsieur Poulet* (1974), Rouch dividirá formalmente a autoria com seus atores. Nos créditos do filme aparece a frase “Uma produção DALAROU”, sigla que faz alusão aos nomes de Damouré, Lam e Rouch (BATISTA, 2018).

A partir do momento em que aprendo as regras do jogo, que parecem absurdas, construo praticamente uma improvisação total. E aprendi isso na África. Trabalhando com analfabetos, sigo tradições orais. E nunca escrevi nenhum argumento senão para pedir dinheiro aos produtores. Em geral, os filmes que faço não têm nada a ver com o argumento que estava escrito. Para mim, o grande momento é a improvisação. (ROUCH *apud* RIBEIRO, 2007, p.33)

O roteiro escrito inicialmente parecia servir apenas como um meio para obter financiamento e para preparar as filmagens. Iniciado o processo com os atores-personagens, esse roteiro foi deixado de lado, e uma espécie de “roteiro oral” era elaborado com seus colaboradores. A partir desta elaboração, criava-se um ambiente fecundo para a improvisação. A improvisação não deve ser entendida como sinônimo de ausência de planejamento, pelo contrário, era necessária uma preparação para que a improvisação fluísse. Uma etapa importante da fase do roteiro era a visita extensiva da locação antes das filmagens, na qual diariamente se reuniam para imaginarem juntos as cenas a serem filmadas. Nesta rotina de preparo, eram discutidos os rumos do roteiro a ser improvisado. Os atores-personagens experimentavam gestos e deslocamentos nas locações, enquanto o cineasta pensava os enquadramentos a serem realizados. Muitas vezes, o momento da filmagem não correspondia exatamente àquilo que imaginaram naquela etapa inicial de preparação do “roteiro oral”, mas era patente sua importância, até mesmo para que a transgressão ocorresse no momento da improvisação (COELHO, 2016).

As cenas costumavam ser então filmadas seguindo a ordem cronológica desse roteiro imaginado, o que por vezes contrariava a lógica de produção habitual orientada segundo um ponto de vista exclusivamente econômico. Contudo, esse procedimento respondia aos imperativos de uma experiência a ser compartilhada entre atores e cineasta que, preferencialmente, devia ser única – o que explica a resistência do diretor em repetir uma mesma cena, já que o instante do registro cinematográfico era considerado como um momento singular a ser vivenciado entre ele, sua câmera e os personagens. (COELHO, 2016, p.3)

A maior parte dos elementos que trouxemos através do exemplo de *Jaguar* e do procedimento de fabulação compartilhada de Jean Rouch se aplicam, como dito anteriormente, à *Terra Deu Terra Come*. Rodrigo Siqueira também criou um ambiente propício para que a improvisação, a autoencenação e a fabulação emergissem no quilombo. Seu Pedro está incluído nos créditos finais como diretor-colaborador, em um justo reconhecimento do processo de co-criação. Assim como Rouch, também Rodrigo detém importante controle do filme, tanto nos aspectos de filmagem (seu Pedro desconhecia o aparato cinematográfico) quanto de montagem e pós-produção. Porém, a construção do personagem do “mestre de cerimônias” e a encenação da sequência do “ritual fúnebre” são de

autoria de Pedro de Alexina, responsável por grande parte da *mise en scène* diegética do filme.

A proposta de Rodrigo para a encenação do ritual fúnebre tinha como principal motivação o desejo de resgatar memórias que estavam se perdendo. Era costume contar histórias durante velórios, por isso o diretor imaginava que a partir dessa vivência poderiam despertar lembranças e tradições que estavam se esvaindo, inclusive dos vissungos e seu uso nos ritos de morte.

Walter Benjamin dizia existirem duas formas de memória. Uma que se refere simplesmente às recordações e faz do gesto de lembrar algo mecânico e racional; a outra, se vincula ao rememorar emotivo, anterior à fragmentação da cultura e do sujeito, estreitamente ligada à narratividade oral. Esse caráter de oralidade (...) possibilita um rememorar emotivo, fazendo com que o fluxo da memória se teça na procura da construção de um passado. (PEREIRA, 2008)

A ideia do diretor tinha como base esta rememoração emotiva, a que se referiu Benjamin, na qual a encenação seria um dispositivo de memória. Entretanto, ele apenas sugeriu a representação do ritual, a ideia de inventar um personagem e usar um tronco de bananeira como corpo de João Batista foi de seu Pedro. Sua improvisação segue conduzindo o ritual do início ao fim, incluindo a família e os demais moradores do quilombo na *auto mise en scène*.

O velório é uma festa<sup>90</sup>. O corpo é rodeado de velas, os músicos afinam os instrumentos e crianças, jovens, adultos e velhos brincam e dançam em volta da fogueira. Seu Pedro entoa músicas do folclore local. A câmera participa da festa, junto com os locais. O improviso de seu Pedro abarca um extenso repertório: ele traz recados da “viúva” (que supostamente encontra-se recolhida em sua dor), conta causos de fantasmas e almas que permanecem rondando a região, checa periodicamente o “corpo” para ver se está inchando, discute com os demais presentes sobre a *causa mortis* de João Batista, realiza uma série de costumes e simpatias para prevenir que o “outro” (diabo) não se aproxime para roubar o corpo, entoa cantos do catolicismo popular, conduz a reza do Pai Nosso e Ave Maria, faz o gesto do sinal da cruz, coloca ramos de flores e ervas em cima do defunto e assim por diante. Os demais moradores embarcam no jogo de seu Pedro e participam de todas essas práticas, todos muito compenetrados na autoencenação, na ficção que se torna realidade, como disse Rouch.

---

<sup>90</sup> Em *Jaguar* também há uma cena com um cortejo fúnebre em festa, reforçando a associação entre morte e celebração à tradição ancestral africana. Trata-se de uma forma de encarar a morte bastante distante dos costumes da maior parte do ocidente. Para um maior aprofundamento ver *Tabu da morte* (2006), de José Carlos Rodrigues.

Ao amanhecer, seu Pedro e outros homens começam a preparar o morto para ser carregado em um cobertor, prontos para o cortejo fúnebre que culminará com o enterro de João Batista. Seu Pedro, visivelmente feliz com o acontecimento, toma a frente do cortejo entoando os primeiros vissungos de abertura do ritual. Inicia-se uma procissão com o morto, liderada por seu Pedro, acompanhada pelos demais moradores do Quartel e pela câmera que também participa, ora como ponto de vista interno, ora se colocando de fora para registrar o quadro aberto. Segundo Rodrigo, seu Pedro foi ensinando os mais novos a responderem os vissungos ao longo da caminhada, emprestando à autoencenação também um caráter didático e de resgate da tradição. É um percurso íngreme, longo e cansativo, mas seu Pedro está firme e demonstra grande disposição. Ao longo do caminho, param para beber cachaça, e a cada parada fazem uma cruz no tronco da árvore. Os carregadores reclamam que o corpo está muito pesado, que está inchando, e seu Pedro diz: “eu não falei concês? Ele tá é com pesar de sair daí, mas ele sai”, num diálogo improvisado que transparece a intensidade da entrega dos moradores do quilombo à participação ativa no processo de autoencenação. O desempenho dos atores-personagens provoca pela dramaturgia espontânea, compondo uma *auto mise en scène* instigante. O destaque, obviamente, é seu Pedro, que desfia histórias carregadas de poesia e significados metafísicos. Ainda no cortejo, ele discorre sobre o funcionamento dos vissungos, canta, direciona o cortejo e repreende o silêncio dos participantes: “que cês tá levando aí? É saco de carne?”, referindo-se ao antigo costume, no qual o cadáver de um ser humano era impreterivelmente carregado ao som do canto dos vissungos, ao contrário de um simples carregamento de carne de açougue.

O poder de improviso de seu Pedro se revela mais uma vez quando ele passa por um homem na estrada – que não tem a menor ideia do que está acontecendo – e pergunta: “a sepultura já está aberta?”. A priori, nem mesmo seu Pedro sabia onde seria o enterro, mas ele improvisa uma cova usando um pequeno túnel, utilizado para a extração de cristais. Antes de sepultar João Batista, seu Pedro diz para o defunto: “se ocê tiver alguma inimigo, cê roga a Deus por ele, pede perdão, pra sua alma achar sossego. E deixar os amigo também sossegado”. O enterro também obedece a certos costumes, como o de jogar cachaça no túmulo para o morto seguir viagem. Nessa hora, revela-se o “morto”: o tronco de bananeira.

Ao ser indagado pelo diretor sobre as situações em que se enterram bananeiras, seu Pedro apresenta uma explicação com ares de lenda: ele conta que em casos como o de João Batista, que tinha parte com o “bicho”, os dois cavalheiros do demo, Tomaz e Miguel, levavam o corpo embora, como contrapartida do pacto. Para a família não passar vergonha na comunidade, colocavam um talo de bananeira no lugar e enterravam a bananeira. Dessa

forma, através da fabulação, seu Pedro adiciona mais uma camada de significado em sua autorrepresentação: a bananeira não é apenas uma peça aleatória da encenação, mas um artifício para burlar a comunidade e disfarçar as artimanhas do diabo.

Nesta região, há uma forte dinâmica religiosa. Diamantina foi um lugar importante da colônia, com a presença ostensiva da Igreja. Não apenas a Igreja oficial, mas também todas as tradições do catolicismo popular, como o brinquedo de boi e a guarda romana, as cantigas, Deus e o diabo convivendo lado a lado. Além disso, a religiosidade de matriz africana, trazida pela ancestralidade, se manifesta fortemente no quilombo (FREITAS; QUEIROZ, 2015). Todas essas tradições se tocam e se misturam, e, por essas razões, esse é um ambiente muito propício para a fabulação. Seu Pedro dominava todas essas tradições e era um mestre da fabulação.

Um dos encantos de Pedro de Alexina é afirmar o existente, fazendo a tradição e o mito existirem no presente. Fábula, memória, acontecimento, tudo se enreda na fala e performance do personagem. (...) Pedro está sempre sorrindo, matreiramente, como que se colocando ligeiramente “de fora” das situações em que ele mesmo atua, fala, conta, descreve, invoca. Ele afirma e sorri, (...) suscitando ambivalências. A proposta de realizar algumas encenações foi fundamental para que a conversa se colocasse em outro patamar: não a busca por “verdades” sobre a tradição, o passado e a vida dele, sisudamente, mas o estabelecimento de um jogo. (MESQUITA, 2010)

Seu Pedro trazia em si a ambiguidade, a dúvida, a verdade, a invenção, a atuação e a autorrepresentação. Portanto, Jean Rouch não foi a única inspiração de Siqueira para se aventurar no limiar da ficção e do documentário, nas veredas da autoencenação. Seu Pedro é também um ator, um *performer* e um grande contador de histórias e de causos. O “causo” tem uma natureza dúbia, ambígua, que entretém o ouvinte e o faz duvidar da veracidade do narrado, o surpreendendo com situações fantásticas ou improváveis. *Terra Deu Terra Come* prioriza essa dimensão mítica recuperada na narrativa de Pedro de Alexina, que conduz o relato sem esclarecer quando está fabulando, rememorando ou sendo factual: “quando estava filmando, em muitas situações eu não sabia se o que seu Pedro me contava era verdade, um caso, ou uma atuação, ou se ele estava me enganando”, descreve Rodrigo. O filme busca manter essa ambiguidade inerente ao personagem e à comunidade representada (onde o sagrado e o profano se misturam todo o tempo), não impondo barreiras entre o que é fabulação, imaginação e memória, e permitindo, assim, que a obra transite nestes limiares.

Assim como Rouch, Siqueira também dá voz a subjetividades historicamente excluídas. A maneira como seu Pedro foi representado, “dominando o processo e não sendo dominado, atuando e não apenas respondendo às perguntas do cineasta” (MAIA, 2016) ressaltou o protagonismo ativo do descende de pessoas escravizadas, que demonstrou ter plena

consciência do registro e dos seus atos performáticos frente à câmera (VALLES, 2016). Pedro não apenas entra no jogo, mas muitas vezes torna-se condutor do processo.

Todo jogo é também um ritual. Pedro, que sabe bem disso, conduz essa farsa de verdade, já que, no limite, são outros os critérios para conceber o que chamamos de encenação ou de realidade. O substituto do morto evoca a sua ausência, o seu cadáver levado pelo que não se nomeia. Ele é mais um índice de tudo o que, longe de pertencer à fantasia, remete a uma ausência constitutiva, a uma virtualidade capaz de assegurar a tessitura desse mundo vivido no Quartel de Indaiá. O tesouro que não se encontra; o valor de fortunas desfrutadas apenas por outrem; os antepassados e os fantasmas vistos através dos relatos alheios; a presença do “Bicho” sempre pelos desvios, pelas palavras tortuosas, por seus “representantes”, por suas “meias partes”; os troncos, as visões. (CESARINO, 2011, p.176)

Durantes as filmagens, muito se falava sobre histórias de assombração, almas penadas e espíritos dos antigos que habitam a região. Conta-se que, no tempo dos antigos, quando um “freguês” encontrava muitos diamantes, ele os enterrava e não revelava a ninguém a localização. Quando morria, sua alma não achava sossego e ficava circulando pela região a vigiar o tesouro enterrado. Ao que parece, há muitos tesouros enterrados no local, conseqüentemente, “muitos espíritos a circular”. Em uma das noites, a conversa girou em torno dos antepassados de seu Pedro. Após narrar a morte do pai, ele se levanta e vai para o quarto em silêncio. Rodrigo, pensando que ele fosse mostrar algo para a equipe, o segue com a câmera ligada. Ele então vestiu uma máscara de papelão<sup>91</sup> e um roupão de banho. Quando saiu do quarto, já veio como um “outro”, sem nenhum aviso prévio. Seu Pedro, ao colocar a máscara, encarna uma espécie de *trickster* com ares de preto velho<sup>92</sup>. Trata-se de uma autoencenação para a filmagem ou de uma espécie de transe? Provavelmente o limiar entre os dois: um não invalida o outro, ao contrário, parecem estar interligados intrinsecamente. Sua expressão corporal e sua fala se modificam, não é o mesmo seu Pedro que conhecemos até aquele ponto do filme. Nesse momento, ele traz Rodrigo para dentro da cena, para que represente o papel de um forasteiro que veio procurar um suposto tesouro enterrado. Sem combinação prévia, ele fala com o diretor como se este já soubesse o papel que deveria representar. Pergunta a Rodrigo: “uai, meu netim, como vai você? Donde ocês evem, meu

<sup>91</sup> Em uma ocasião, Seu Pedro havia preparado um brinquedo para mostrar à equipe: era um bumba-meu-boi, típico da região. Ele representava o dono do boi usando essa máscara, feita por ele. Filmaram a brincadeira, conhecida como Boi de Santa Cruz - tradição de grande importância simbólica na região, desde os tempos áureos do garimpo, no século XVIII. Mesmo tendo filmado o boi, a cena não entrou no filme, pois a máscara já havia sido transportada para um novo espaço simbólico, pertencente a um outro tempo, que transcendia o boi. Uma esfera cercada de memória, ancestralidade e fabulação.

<sup>92</sup> Na mitologia, e no estudo do folclore e religião, um *trickster* é um ser que prega peças, desobedece regras e normas de comportamento. Frequentemente, a quebra das regras toma a forma de um “truque” (daí o termo, “trickster”, que significa “pregador de peças”). Já o preto velho é uma entidade de religiões de matriz africanas (como a umbanda) que corresponde à figura do negro escravo que transmite sua sabedoria através de histórias do tempo do cativo.

fio?”. O diretor embarca instantaneamente no jogo e assume seu papel de buscador do tesouro oculto, instigando e estimulando a invenção improvisada de seu Pedro.

Essa cena do transe de identidades mutantes, simbolizada por uma máscara usada por seu Pedro, perpassa todo o filme. Segundo o diretor, esse “outro personagem” – que só aos poucos entendemos se tratar de uma “incorporação” da alma de João Batista – voltou várias vezes e ecoou por dias e dias, mesmo quando os assuntos eram outros. Ganhou forma, corpo, história e convivência com todos: família, equipe e comunidade. São várias inserções, sempre noturnas, escuras e com a fraca iluminação de um lampião, dessa figura mítica à procura do diamante perdido no meio do mato. A imagem borrada, em decorrência de um obturador mais aberto, empresta à cena um ar onírico e evidencia o desejo de tratar esses momentos como outra dimensão do filme, situada entre o mundo racional e o mítico, onde há espaço para o mistério e para o transe – o estado limiar por excelência.

A gente começa a brincar, ele se transforma em João Batista e começa a gritar dizendo que eu estava ali para roubar o tesouro dele. Dona Lúcia também entra na brincadeira, é uma confusão, criança, ele estava batendo na gente com o pau que ele batia no boi, a gente correndo, foi uma farra! Foi uma loucura aquilo, um transe meio coletivo e provocado pelo filme, como o *cine-transe*, de Jean Rouch. Aquilo não tem outra explicação senão uma coisa que aconteceu com o filme, no filme, provocada pelo filme. (Entrevista com Rodrigo Siqueira, 2018)

O transe é uma importante categoria de análise em *Terra Deu Terra Come*, e o diálogo com Jean Rouch aponta irremediavelmente nessa direção. Para Rouch, o cineasta deve se colocar à frente da construção do filme, numa intervenção radical, na busca de uma verdade além do real. Uma verdade presente, que depende do próprio cinema; uma “verdade filmica”, que emerge pela presença da câmera e do ritual cinematográfico. Segundo ele, tal revelação de verdades mais profundas a partir do ato de filmar depende de um instante de possessão, num sentido quase religioso: o *cine-transe*. O instante no qual cineasta, equipe e elenco, se tornariam “cavalos” do espírito do cinema, seriam atravessados pelo fazer cinematográfico, permitindo terem seus sentidos mediados pelos dispositivos cinematográficos (ROUCH *apud* FELD, 2003), “uma cine-transformação, uma cine-metamorfose de todos os envolvidos em um ato de filmagem” (LINS, 2009). Rouch teorizou sobre o transe como um fenômeno singular, que acontece a partir do momento em que o cineasta se funde com o aparato e se incorpora à situação filmada. Sobre o cineasta em transe, ele afirma:

Guiando ou seguindo um dançarino, um sacerdote, ou um artesão, não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado de um ouvido eletrônico. (...) É esse estranho estado de transformação que acontece no cineasta que chamei – analogamente ao fenômeno da possessão – de cine-transe. (ROUCH, 2003, p.39)

O *cine-transe* denota uma maneira de se posicionar no mundo durante a filmagem: uma atitude de disponibilidade em relação ao que se filma, permitindo que os rumos do filme sejam ditados pelos processos e acontecimentos do instante. Enquanto ferramenta metodológica, o *cine-transe* busca solucionar uma das grandes questões do campo do documentário etnográfico: registrar o outro, o estrangeiro, sem assumir uma perspectiva externa e fria que transforme os sujeitos observados em meros objetos de pesquisa científica (e aqui podemos estender essa visão a todos os modos de documentário, nos quais se busca a quebra da relação distanciada entre quem filma e quem é filmado).

Entrar em transe – ou em crise – também é uma das características do pensamento e do cinema de Glauber Rocha. O transe é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer de dentro. Eis porque seus filmes, por mais alegóricos ou metafóricos que sejam, apresentam tamanha credibilidade e consistência. As imagens não representam, elas entram em “transe” ou “fase” com os personagens, os cenários, os objetos e com o espectador, formando um só fluxo (BENTES, 2002; STAM, 2015). O transe em seus filmes se articula diretamente com os rituais afro-brasileiros (como o Candomblé), como experiência estética e gnose, e como fator de transformação e resistência cultural, em caráter de celebração – como em *Barravento* (1962). Articula-se também com o transe místico católico e a possessão como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969); o transe das consciências em *Terra em Transe* (1967), o transe estético, em *Di-Glauber* (1977) e, por fim, o transe carnavalesco em *A Idade da Terra* (1980). “Glauber não tematiza o transe, cria cinematograficamente o transe através da câmera na mão e da montagem. O transe em Glauber é uma celebração propriamente cinematográfica” (BENTES, 2002).

Em *Terra Deu Terra Come* o *cine-transe* está presente no ato de filmar – nessa “celebração cinematográfica” –, mas também no processo de filmar o próprio transe. Assim como Rouch em *Os Mestres Loucos*<sup>93</sup> (1955), Siqueira filma uma cena de “possessão” e dá a

---

<sup>93</sup> Jean Rouch filma um importante culto religioso de um grupo de trabalhadores de Gana. Durante um dia, anualmente, eles se reúnem, são possuídos e, em transe, personificam figuras do colonialismo. O auge da cerimônia é o sacrifício de um animal, que é devorado pelos participantes. Ao apropriar-se das imagens rituais dos Hauka, a câmera de Rouch assume-se também “possuída”, incorporando o poder mimético dos atos filmados. O cineasta utilizou a expressão “*cine-transe*” para descrever a linguagem utilizada nesse filme, indicando uma intenção de aproximar o efeito das imagens ao efeito do ritual. Para saber mais sobre *Os Mestres Loucos* e o transe ver: *Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch* (SZTUTMAN, 2005) e *Les maîtres fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento* (MENEZES, 2007).

ela um destaque importante. O transe é um estado “entre mundos”, na medida em que o próprio termo indica movimento, passagem, travessia. Aqui, portanto, assume um caráter transgressor e de resistência. Fundamental nas religiões de matriz africana, o transe questiona um arraigado dogma cultural da sociedade ocidental. O “possuído” é, evidentemente, um ser unitário e, no entanto, paradoxalmente, ele é mais do que um. O que fazer, então, dessa “unidade do eu” tão cara ao Ocidente? Como aceitar que o “sujeito” possa se colocar fora do domínio de sua consciência sem enxergar aí uma manifestação de um estágio “pré-civilizado” ou mesmo a irrupção de um processo patológico? Segundo o pensamento baseado nos resquícios de um sistema escravocrata e colonizador, o “possesso” está obviamente “fora de si”, “inconsciente” e é preciso “salvar sua alma”, ou seja, restituir sua unidade (GOLDMAN, 1984). Além dessa ameaça ao ideal de autocontrole, há o caráter histórico da supressão do transe, pois a manutenção da escravidão exigia a proibição da dança, do transe, da possessão e de tudo que causasse alegria comunitária e que possibilitasse rebeliões escravas<sup>94</sup> (STAM, 2015). A partir da década de 1940, com os estudos de autores como Roger Bastide, o transe passa a ser considerado um fato social a ser explicado em relação ao contexto social e não a partir de categorias atribuídas à psicopatologia individual. Bastide insiste basicamente no caráter socialmente adaptativo do transe. Indivíduos socialmente marginalizados e discriminados (por motivos raciais, de classe ou mesmo sexuais) encontrariam nos cultos afro-brasileiros – e especificamente no transe – um modo de “inverter” sua baixa posição social: tomados pelas divindades africanas se transformariam em deuses e reis, “compensando” assim seu status social inferior. O transe contribuiria assim para a adaptação desses indivíduos à sociedade altamente estratificada e dificilmente permeável por canais normais (BASTIDE, 1973). Na década de 1970, essa ideia é expandida e o transe passa a ser encarado não apenas como um modo de adaptação social, mas como forma de “protesto” de certas camadas socialmente desprivilegiadas, como um dispositivo de resistência.

Portanto, voltando ao transe de seu Pedro, podemos afirmar que há uma intensa carga transgressora instituída por ele nesta cena. Ao introduzir o transe – tão presente nas religiões de matriz africana – no contexto do filme, seu Pedro reafirma sua força de resistência e subverte a lógica racional dicotômica, dissolvendo dualidades. Transparece plena consciência

<sup>94</sup> Em seu livro *Keywords in Subversive film: Media Aesthetics* (2015), o transe é elevado por Robert Stam à categoria de *trance-modernism* e ganha contornos transgressores, integrando discurso alegórico e linguagem ao analisar fusões “trans-históricas” e alegorias em filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha: os atores, os personagens, a câmera, o desenho de som, a montagem, os diálogos, todos estes elementos constituem um transe polifônico e intencionalmente dissonante. Também destaca o transe das religiões de matriz africana como metáfora histórica e subversiva em filmes como: *Os Mestres Loucos* (1955), de Jean Rouch, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985), de Maya Deren, *Barravento* (1962), e o próprio *Terra em Transe*, ambos de Glauber Rocha.

do complexo mecanismo engendrado por ele ao bradar para a câmera: “Quem é êsi? Quando ês viu a lua, eu já tinha visto o sol. Quando ele tava chegando com o milho eu já tava com o fubá mexendo meu angü”, fortalecendo a sensação de que seu Pedro está sempre alguns passos à frente do espectador. A “entidade incorporada” é um amálgama de muitas almas da região, sendo simultaneamente uma encarnação dos antepassados e uma espécie de alter ego de Pedro (CESARINO, 2011). A intrincada operação empreendida por seu Pedro o retira da condição de mero personagem ou de sujeito etnografado e o apresenta como criador e ator de uma *mise en scène* carregada de memória e ancestralidade.

É impressionante como há, naquele teatro, verdades (sobre o imaginário, sobre o homem rico que seu Pedro poderia ter sido, sobre a história, a memória, o universo cultural e social de toda uma coletividade...). Há também, pelo *mise en abyme* (a cena dentro da cena), uma evidência da construção filmica, do documentário como *mise en scène* também. (MESQUITA, 2010)

A evidência da construção filmica está presente a todo instante em *Terra Deu Terra Come*, ainda que muitas vezes camuflada. Entretanto, na cena da máscara ela é patente. O modo reflexivo ganha contornos poéticos e participativos quando, em estado de transe, seu Pedro interage com a câmera e foge dela como se esta fosse uma arma que quisesse caçá-lo: “duas bocas de espingarda aí!”, exclama se referindo ao microfone *boom* e à câmera. Também a própria câmera assume o personagem, entre um recuar e se aproximar do ser mascarado, buscando um duelo e indo além do seu papel de mero registro da ação, para tornar-se atuante no ato performático (VALLES, 2016). Pedro de Alexina/João Batista continua gritando para a câmera: “Vem não! Epa! Maior poder tem Deus! Opa! Vem não, sinhô! É diacho! Ah, meu tempo d’eu menino novo! Eu ia desaparecer aí num telhado ‘cês caçava eu e não achava!”. A relação do ato de fotografar<sup>95</sup> com a caça encontra ecos em alguns pensadores contemporâneos. Segundo Vilém Flusser, “a palavra aparelho vem do latim *apparatus*, derivada dos verbos *adparare* (prontidão para algo) e *praeparare* (disponibilidade em prol de algo). O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar em cima de algo; o segundo, o estar à espera de algo”. Com a invenção do aparelho fotográfico o homem passou a ter um novo “instrumento de caça”, dessa vez imagético: a câmera fotográfica (FLUSSER, 1985).

Susan Sontag também relaciona o ato fotográfico com um procedimento predatório. O olhar por trás de uma câmera fotográfica (ou cinematográfica) em muito se assemelha àquele do caçador, segundo a autora, pois o processo é fundamentalmente o mesmo: rastrear o ambiente (a varredura com o olhar), determinar o alvo (a escolha do enquadramento) e,

<sup>95</sup> Aqui iremos considerar como ato fotográfico não apenas o de “tirar fotos”, mas também o de filmar.

finalmente, o disparo<sup>96</sup>, que, significativamente, é a mesma palavra utilizada para referir as duas ações distintas: acionar o obturador da câmera e o gatilho da arma (SONTAG, 1981). Tal qual uma pistola, a câmera é vendida como arma predatória – a mais automatizada possível, pronta para disparar. Porém, a câmera não mata, trata-se apenas de uma metáfora mortífera. Ainda assim, segundo Sontag, existe algo predatório no ato de fotografar.

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado. (...) A fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. (...) Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (...) A fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e um sinal de ausência. (SONTAG, 1981, p. 14)

As camadas de morte se multiplicam em nossa análise, chegando enfim ao próprio ato de fotografar. Quando Sontag declara que a fotografia é uma arte elegíaca, ela rememora o que Roland Barthes aborda em seu texto “A Câmara Clara”, no qual interpreta o dispositivo fotográfico como um mecanismo que evoca uma reflexão “sobre a fugacidade da experiência, sobre a morte” (BARTHES, 1980). Logo após a morte de sua mãe, Barthes se depara com uma fotografia, quando ela tinha cinco anos e havia posado para a câmera em um jardim de inverno. Esse encontro arrebatador o leva a formular a íntima relação entre prática fotográfica e morte, contribuindo para a construção de uma teoria da fotografia como a revelação de um processo melancólico. Para Barthes, essa melancolia da fotografia se deve ao seu caráter indicial, que a coloca no status de imagem sagrada, mágica, louca, alucinatória, intimamente relacionada à morte (FONTANARI, 2010). Barthes considera a fotografia uma imagem que produz a morte:

A imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa de logro que nos faz retribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“*isso foi*”), ela sugere que ele já está morto. (BARTHES, 1980, p.118)

Desta forma, através da cena previamente analisada, na qual seu Pedro transfigura o ato de filmar transformando-o em uma caçada, *Terra Deu Terra Come* nos lembra da relação ontológica entre morte e fotografia/filmagem, ao mesmo tempo que levanta a discussão a respeito do fazer documental.

---

<sup>96</sup> Em inglês, *to shoot*, ou seja, atirar.

O filme se encerra com uma cartela que diz:

Em maio de 2007, aportei em Quartel do Indaiá, Minas Gerais, em busca de fragmentos de memórias da passagem africana pelo distrito diamantino. Ali, propus a Pedro de Alexina representar um velório e um enterro para instigar sua memória e garimpar lembranças. Pedro é um dos últimos cantadores de vissungo, as cantigas em dialeto “banguela” que eram entoadas para carregar os mortos. Consegui apurar muitas histórias e alguns tesouros. Mas Pedro fez questão de enterrá-los sob uma ambiguidade que transita entre a verdade, a memória e a fantasia. Terra deu, terra come.

Essa ambiguidade de Pedro é cheia de feitiços, e o convite é para se deixar levar pelas suas mandingas e mandraquices. Ele é o mestre de cerimônias não apenas do ritual fúnebre, mas de toda a obra, conduzindo por um mundo desconhecido e misterioso. O filme evoca a desrazão e potencializa o caráter transitório da “verdade” no documentário, revelando-a como uma soma de elementos compostos por fatos, imaginários, criações, fábulas e, sobretudo, crenças (VALLES, 2016). O tema tradicional se faz retrato íntimo, abordado de forma inventiva, dialógica e não habitual. O relevante “patrimônio imaterial” se faz encenação, jogo e brincadeira de cinema (MESQUITA, 2010). Pedro de Alexina é um “caboclo do mato”, um “preto velho”, um personagem rosiano, mas não se enquadra em rótulos fechados. Com sutileza, ele subverte categorias e planos, transita por distintas posições e termina por conduzir o espectador através do que se parece com um documentário de cunho etnográfico, mas que termina por se revelar como um jogo especial (CESARINO, 2011).

*Terra Deu Terra Come* se situa no limiar entre memória e fabulação, entre tradição e transgressão, entre autorrepresentação e escavação histórica. No filme, documentário e ficção se fundem para mostrar a vida e a morte em um canto metafísico do sertão rosiano de Minas Gerais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Viver é muito perigoso: sempre acaba em morte.*

(João Guimarães Rosa)

Nosso propósito, nesta dissertação, não foi exaurir o tema do afastamento da morte na sociedade ocidental industrializada, tampouco o de esgotar as obras *Então Morri* (2016) e *Terra Deu Terra Come* (2010). Sem pretensão de chegar a respostas fechadas às indagações formuladas, a presente pesquisa buscou analisar esses documentários como caminhos que apresentam reflexões acerca de nossa relação com a morte, por serem vozes de resistência ao alijamento do óbito e à fuga da finitude, na contramão das produções hegemônicas do circuito cinematográfico comercial.

Através de leituras transdisciplinares de autores como Sigmund Freud, Walter Benjamin, Philippe Ariès, Norbert Elias, Edgar Morin, Jean Baudrillard, Geoffrey Gorer, José Carlos Rodrigues entre outros, pudemos explorar algumas facetas do que chamamos aqui “escândalo da morte”, ou seja, o fenômeno do afastamento da morte que se constitui como um importante trauma cultural de uma sociedade que encara a morte como um escândalo, e não como parte integrante da vida. Partindo da hipótese elaborada por Freud (2009), encontramos como uma das prováveis causas para esse afastamento a repressão de nossa ambiguidade psíquica, em decorrência do impulso civilizador. Norbert Elias (2001) chama a atenção para o aspecto solitário do moribundo, como um dos efeitos colaterais do “escândalo da morte”, considerando essa “morte solitária” como o reflexo de uma sociedade em que também se vive só. Edgar Morin (1970) relaciona a atitude diante da morte com o grau de consciência de si mesmo, e afirma que uma reforma da morte seria a outra face de uma reforma da vida. Philippe Ariès (2014), ao traçar uma genealogia da morte no ocidente, permite uma visão histórica panorâmica sobre a relação da sociedade ocidental industrial com a morte. Seu estudo é pautado na Europa e nos Estados Unidos, mas as reflexões levantadas por essa leitura servem para pensar as questões referentes ao alijamento do óbito no Brasil contemporâneo.

Levando em consideração que o afastamento da morte ocorre primordialmente nas zonas urbanas ocidentais, foi importante buscar referências fora desse eixo, pois isto possibilitou entrarmos em contato com novos caminhos de enfrentamento da morte. *Então Morri* e *Terra Deu Terra Come* dão voz a personagens excluídos e marginalizados – moradores do sertão mineiro ou nordestino –, e mostram uma relação com a morte em camadas populares rurais do Brasil, muito distinta da urbana ocidental. Ao trazerem essas

realidades, os filmes levam a um questionamento sobre nossa forma de lidar com a morte. Ambos vão de encontro ao pensamento que considera como o único discurso autorizado aquele dominante e instituído, e que julga as vozes marginais de resistência como menores, inferiores e não científicas. Aqui, o conceito de dialogismo de Bakhtin – em ressonância com suas noções de heteroglossia e polifonia e ainda reforçado pelo conceito de etnopoética –, nos foi profundamente útil e possibilitou uma análise pautada no jogo de forças que se encontra por trás do discurso<sup>97</sup>. Assim como o esforço da etnopoética em traduzir poemas marginalizados sem diminuí-los, os diretores, ao realizarem um sofisticado trabalho de linguagem cinematográfica, impedem que expressões de seus personagens sejam vistas como “exóticas” ou “primitivas”, e as igualam as demais vanguardas artísticas. Ou seja, a forma como os filmes foram realizados implode com a relação hierárquica entre “estudioso” *versus* “objeto a ser estudado” e possibilita a construção de uma relação horizontal. Ao deixar falar em primeira pessoa a voz marginal, os filmes colocam em cena outra forma de produção de conhecimento, em dissonância com a voz hegemônica. Em incursões pelos sertões, eles revelam que nessas localidades reside um conhecimento legítimo e vigoroso, operando assim uma desterritorialização do saber.

Os filmes realizam, além do campo do saber, também uma desterritorialização do fazer fílmico, das formas convencionais dominantes cinematográficas. A ideia de ficção como algo inventado e de documentário como realidade se desfaz sob o domínio do conceito de limiar e a demarcação estanque entre os campos também rescinde. Assim, o conceito de limiar terminou por atravessar nossa pesquisa e nos servir tanto para lidarmos com a questão do conteúdo (vida-morte) quanto da forma (ficção-documentário). O modo como esse conceito se tornou importante para a pesquisa foi surpreendente, pois aos poucos ele foi se revelando como um poderoso aliado nesse percurso imprevisto, transparecendo a cada etapa uma nova dimensão a aprofundar nossa reflexão.

Através da linguagem, e não apenas do tema, ambos os filmes nos convidam a entrarmos nessa zona intersticial. O limiar maleabiliza e relativiza essas e outras fronteiras constituídas historicamente por uma mentalidade ocidental que não é afeita a entremeios, que prefere as oposições demarcadas e claras (BENJAMIN, 1991), e que, por isso, considera morte e vida como excludentes: “Eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! (...) Este mundo é muito misturado...” (ROSA, 1984). Como demonstra

---

<sup>97</sup> Entendemos “discurso” não apenas como o diálogo interno dos filmes, mas também como o diálogo externo do filme com outros “textos”.

Riobaldo, a sociedade aprova posições explícitas e definidas, e desaprova aquelas ambíguas e limiares. Dessa forma,

Tudo o que representa o insólito, o estranho, o anormal, o que está à margem das normas, tudo o que é intersticial e ambíguo, tudo o que é anômalo, tudo o que é desestruturado, pré-estruturado e antiestruturado, tudo o que está fora de nossas preocupações, tudo o que está em nossa proximidade imediata e fora de nosso controle, é germe de insegurança, inquietação e terror: converte-se imediatamente em fonte de perigo. (RODRIGUES, 2006, p. 60)

Nossa sociedade rejeita o limiar e tudo que está em seu domínio. Logo, o moribundo é também rechaçado, pois se encontra nessa zona sombria entre a vida e a morte. Da mesma forma, o ritual funerário é menosprezado, pois todo rito pertence aos domínios limiares da concepção de passagem. É importante notar que abrimos o primeiro capítulo recorrendo às ideias de Freud a respeito de nossa inabilidade perante a morte, que o autor atribui justamente à dificuldade de aceitarmos nossa ambiguidade psíquica. Assim, o limiar funciona não apenas como potencializador estético das obras, mas também como caminho para rompermos com as dicotomias que nos impedem de estabelecer uma relação mais próxima com a morte. Portanto, é através da estética que esses documentários tentam responder este importante trauma cultural do afastamento da morte.

Documentário: o contrário da informação, das informações; o reino da ambiguidade; o território das metamorfoses, o domínio da narrativa. É preciso recomeçar daí. É por aí que o documentário tem muito a ver com a ficção. No mais positivo dos sentidos. Ficção como força que nos faz sair dos eixos. (COMOLLI, 2007, p. 128)

É necessário sair dos eixos para pensarmos um tema tão marginal quanto a morte. O documentário, esse reino da ambiguidade, é um terreno que se confirmou extremamente fértil para a discussão. As obras aqui analisadas se apresentaram como uma alternativa à dominante estética da pornografia da morte (GORER, 1976). Ao contrário do cinema hegemonicamente produzido e consumido – que silencia a questão da morte ao representá-la de forma ostensiva, agressiva, distante e anônima –, *Então Morri* e *Terra Deu Terra Come* buscam uma representação da morte com proximidade e intimidade. No primeiro filme, somos convidados, logo na primeira cena, a participar de um velório de uma senhora, ao lado dos parentes e amigos que choram, discutem aspectos práticos do tratamento do cadáver e de procedimentos rituais, enquanto jogam dominó para passar o tempo. Quase todas as cenas são atravessadas pelo tema da morte, mas a morte como parte da vida e não como entidade exótica e inesperada. No segundo filme, também na abertura somos introduzidos ao tema da fuga da finitude, com um discurso de seu Pedro que revela sobre nosso pensamento dicotômico, que separa irremediavelmente a vida da morte. Ao longo do documentário, a morte se apresenta

(ou representa, como diz seu Pedro) como personagem fundamental, desdobrada em um mosaico de manifestações e celebrada com cachaça, música, dança e muito canto.

Os diretores de ambas as obras utilizaram como estratégia de realização uma incursão no sertão sem destinação prévia, como um *roadtrip* sertanejo. Para filmar *Então Morri*, Bia Lessa e Dany Roland saíram sem rumo pelo sertão nordestino, sendo guiados pelos acontecimentos. *Terra Deu Terra Come* nasceu de uma peregrinação de Rodrigo Siqueira pelo sertão mineiro, sem saber ao certo o que encontraria no caminho. Ambos adotaram como dispositivo uma espécie de *flânerie* rural, numa analogia ao conceito de Walter Benjamin. Vagando sem rumo pelos lugares que visita, a vereda se torna moradia para o *flâneur*, que encontra na sua incessante mobilidade, uma forma de existir (BENJAMIN, 1991). A *flânerie* se torna, assim, um estado limiar, uma travessia.

Nosso percurso teórico também foi inspirado pela ideia de *flânerie*, já que enveredamos pelos campos da filosofia, antropologia, história, sociologia e teoria do cinema, adotando o “cubismo teórico” como procedimento metodológico capaz de lidar com o cinema, esse “meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros” (STAM, 2018, p.15). Em nossa visão, um tema tão transversal quanto a morte, num meio tão múltiplo como o cinema, não poderia ser abordada de outra forma.

Estabelecemos um diálogo entre o documentário moderno e o contemporâneo a fim de aprofundar as análises estéticas dos filmes. *Então Morri* dialogou com a obra do documentarista americano Frederick Wiseman, no que diz respeito principalmente a seu procedimento de montagem. A construção ficcional de *Então Morri* se dá na montagem, numa ruptura com a cronologia e a geografia dos acontecimentos filmados. Wiseman realizou seus 47 documentários baseado nesse modo de fazer documentário, criando uma ficção a partir de um material não ficcional, que ele chama de “ficções documentais”, ou “ficções reais” (WISEMAN, 1991). O diálogo com seu fazer cinematográfico enriqueceu sobremaneira a análise de *Então Morri*. Já *Terra Deu Terra Come* estabeleceu um diálogo com a obra do cineasta e antropólogo Jean Rouch, primordialmente no que concerne a questão da autoencenação e da fabulação compartilhada. Através do estudo de seus procedimentos, pudemos adentrar um pouco mais o encontro cinematográfico de Rodrigo Siqueira com seu Pedro e os demais moradores do Quilombo do Indaiá, e “deste encontro entre os dois mundos, saiu um troço que é único”, como disse Eduardo Coutinho em conversa com o diretor.

Nessa “travessia-*flânerie*”, nos deparamos com algumas “assombrações” pelo caminho. Toda a pesquisa foi assombrada pelos conceitos de dialogismo e limiar, pelo tema do afastamento da morte, pelos sertões e, finalmente, por Guimarães Rosa. O espectro de

Rosa permeou, não somente a criação dos filmes analisados, mas também o percurso do estudo, instigando conexões poéticas e incitando um “pesquisar desmanchando”<sup>98</sup>. Eis mais um aspecto de nosso percurso que não estava em absoluto previsto: essa ligação foi se desenrolando conforme mergulhávamos nas obras, possibilitando a abertura de mais uma vereda nessa pesquisa dialógica que teve como importantes categorias os limiares que povoam o universo sertanejo rosiano: Deus e o diabo, sagrado e profano, erudito e popular, real e imaginação, grotesco e sublime, morte e vida.

As relações que podemos estabelecer entre morte e imagem são inúmeras. Indicamos como possível desdobramento desta pesquisa um estudo sobre a relação entre a morte e a ontologia da imagem. Bazin fundamenta uma teoria da origem das artes plásticas utilizando-se da metáfora do “Complexo da Múmia”; o processo de mumificação egípcia como uma espécie de luta contra a morte, de luta contra o tempo. Contudo, para que essa luta fosse efetiva, a alma necessitava do corpo, de uma imagem do corpo, ou do corpo como imagem. As múmias, segundo ele, eram uma espécie de estátua. Representações realistas de um corpo que havia efetivamente existido. Assim, para Bazin, esses atributos que constituem o “Complexo da Múmia” são característicos e inerentes à produção da arte. A arte é fundamentada nessa luta contra o tempo, o esquecimento, a aniquilação e a morte (BAZIN, 2015).

Adentrando neste campo da ontologia da imagem, em sua relação mais específica com o documentário, nos defrontamos com a questão do empirismo da imagem. Como nos lembra o crítico francês Alan Bergala, “a imagem é ontologicamente falsa” (BERGALA *apud* LINS, 2007). A conscientização acerca do aspecto “ontologicamente falso” da imagem contribuiu para uma crise radical na própria noção de “documentário”, pois esta forma de cinema sempre se apoiou na imagem concebida como uma representação fiel do real. A reprodução pura e simples de uma imagem documental não garante nenhuma autenticidade histórica. Não há nada na imagem que “prove” que aquilo é de fato documental, a imagem pode sempre esconder outra coisa, ser “falsificada”. Eis um o paradoxo da questão da morte no cinema documental que não chegamos a abordar na presente pesquisa, mas que se apresenta como importante desdobramento para futuras análises. Ainda nesta senda, inclui-se um estudo sob a ótica da ontologia fotográfica de Barthes – relacionando a própria fotografia com a morte –, que pincelamos brevemente no capítulo 3, e que definitivamente merece maior aprofundamento.

---

<sup>98</sup> Em alusão ao texto *O Contar Desmanchando* (PASSOS, 2001), analisado no subcapítulo 3.2.

Para finalizar, depois de realizarmos múltiplas relações entre morte e cinema, não podemos deixar de evocar a associação entre morte e montagem estabelecida pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. A montagem, para Pasolini, ultrapassa o cinema. O que chamamos de realidade também pode ser entendido como uma “linguagem” (em ressonância com as ideias bakhtinianas). Essa linguagem, no entanto, só pode ser compreendida sob a perspectiva da morte, que opera sobre nossa vida uma montagem:

É, assim, absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, faltamos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus movimentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável, certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-sequência e planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida. (PASOLINI, 1982, p.196)

Segundo Pasolini, apenas no momento da morte a nossa vida, ambígua, suspensa e indecifrável até ali, adquire significado. É a morte que, enquanto corte final, gera o sentido e permite transformar a vida em um discurso de contornos definidos, vulnerável ao trabalho da interpretação (XAVIER, 1993). Para o cineasta, morrer é necessário para que adquiramos sentido. A morte funciona como uma síntese instantânea da vida e opera, enfim, como a montagem no cinema.

**FILMOGRAFIA**

- A Batalha do Chile.** Direção: Patricio Guzmán. Cuba, 1975-1979.
- A Idade da Terra.** Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1980
- Barravento.** Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1962
- Crede†mi.** Direção: Bia Lessa e Dany Roland. Brasil, 1997.
- Cocorico Monsiuer Poulet.** Direção: Jean Rouch. França, Nigéria, 1975.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol.** Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964
- Di-Glauber.** Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1977.
- Dying.** Direção: Michael Roemer. EUA, 1975.
- Então Morri.** Direção: Bia Lessa e Dany Roland. Brasil, 2016.
- Eu, um negro.** Direção: Jean Rouch. França, 1958.
- Aqui Favela, o Rap Representa.** Direção: Rodrigo Siqueira e Júnia Torres. Brasil, 2003.
- Gimme Shelter.** Direção: Albert & David Maysles. EUA, 1970.
- In Jackson Heights.** Direção: Frederick Wiseman. EUA, 2015.
- Jaguar.** Direção: Jean Rouch. França, 1954-1967.
- Lightning Over Water.** Direção: Win Wenders e Nicholas Ray. EUA, 1980.
- Monrovia, Indiana.** Direção: Frederick Wiseman. EUA, 2018.
- Nanook, o Esquimó.** Direção: Robert J. Flaherty. EUA, França, 1922.
- Near Death.** Direção: Frederick Wiseman. EUA, 1989.
- O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.** Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1969.
- O Fim e o Princípio.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2005.
- O Homem Urso.** Direção: Werner Herzog. EUA, 2005.
- Orestes.** Direção: Rodrigo Siqueira. Brasil, 2015.
- Os Mestres Loucos.** Direção: Jean Rouch. França, 1955.

**Terra Deu Terra Come.** Direção: Rodrigo Siqueira. Brasil, 2010.

**Terra em Transe.** Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1967.

**The Act of Seeing With One's Own Eyes.** Direção: Stan Brakhage. EUA, 1971.

**Titicut Follies.** Direção: Frederick Wiseman. EUA, 1967.

**Travessia.** Direção: Bia Lessa. Brasil, em fase de montagem.

**Uma Onda no Ar.** Direção: Helvecio Ratton. Brasil, 2002.

## BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ASSIS, Machado. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- ATKINS, Thomas (org.). **Frederick Wiseman**. Nova Iorque: Monarch Press, 1976.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Estética do Filme**. Campinas/SP: Ed. Papyrus, 2012.
- AXT, Margarete; SILVEIRA, Paloma Dias. Mikhail Bakhtin e Manoel de Barros: entre o cronotopo e a infância. **Bakhtiniana**, São Paulo, 10 (1), p. 176-192, Jan./Abril, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Ed. Hucitec, 2008.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- BATISTA, Caio Bortolotti. **Cinema e alteridade: relações “eu”/“outro” nas fronteiras entre o documentário e a ficção**. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- BAZIN, André. **O que é Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BAZIN, Andre. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p 107-112.
- BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v.1)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. A morte é uma transação solidária. **Revista Cult**, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-morte-e-uma-transacao-solidaria/> Acesso em: 3 de jan. de 2019.

\_\_\_\_\_. **Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha**. In: Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. Beira Interior: Universidade da Beira Interior, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html>. Acesso em: 10 jan. 2019.

BERGSON, Henri. **As duas Fontes da Moral e da Religião**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNAT, Isaac Garson. **O olhar do griot sobre o ofício do ator**: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté. Tese (Doutorado Programa de Pós-Graduação em Teatro), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

BIA Lessa. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20718/bia-lessa>>. Acesso em: 17 de Jul. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CAMP, Marc-Antoine. A língua cantada dos vissungos. In: FREITAS, Neide; QUEIROZ, Sônia (org.). **Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais**, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

CASTIEL, Luis David; DIAZ, Carlos Álvarez-Dardet. **A Saúde Persecutória: Os Limites da Responsabilidade**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Os caminhos de Terra Deu, Terra Come. **Revista Novos Estudos**. São Paulo, p.172-177, 2011.

COELHO, Sandra Straccialano. **Vozes da etnoficção**: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch. 2013. Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

\_\_\_\_\_. Petit à petit ou das aventuras de Rouch através do espelho. **Revista O Olho da História**, n. 23, 2016.

COELHO, Marcelo. **Diamantes no escuro**. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 17 de nov. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1711201029.htm>. Acesso em: 08 de jan. 2019.

COELHO, José Geraldo Freire. **Cine-transe**: Experiência e narração no filme *Jaguar*, de Jean Rouch. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação), Universidade de Brasília, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documental. In: S. SELDMAYER, C. GUIMARAES, G. OTTE. **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido** – tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Lisboa: Edições 70, 1991.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESTOBEU. Seleção de textos. In: SOUZA, José Cavalcanti. **Pré-Socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

FELD, Steven. **Cine-Ethnography – Jean Rouch** (Visible Evidence, 13). Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Homo deletabilis**: corpo, percepção, esquecimento do Século XIX ao XXI. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e a fotografia. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.6, n.9, p.53-76, jul./dez., 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

FREITAS, Neide; QUEIROZ, Sônia (orgs.). **Vissungos: cantos afrodescendentes em Minas Gerais**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.

FREUD, Sigmund. **A nossa atitude diante da morte**. Covilhã: Universidade da Beira Interior de Portugal, 2009.

\_\_\_\_\_. **Porquê a Guerra? Carta a A. Einstein**. Covilhã: Universidade da Beira Interior de Portugal, 2009b.

FUNERÁRIA SANTA CRUZ. **Tanatopraxia**. Disponível em: <http://www.santacruzassistencia.com.br/tanatopraxia.html> . Acesso em: 13 de dez 2018

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v.1). São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

GALENO, Candida. **Ritos Funebres no Interior Cearense**. Fortaleza: Ed. Henriqueta Galeno, 1977.

GOLDMAN, Márcio. **A Construção Ritual da Pessoa**: a Possessão no Candomblé. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1984.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado**: Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008.

GORER, Geoffrey. The Pornography of Death. In: Edwsin Shneidman (org.). **Death: Current Perspectives**. Palo Alto: Ed. Mayfield, 1976.

GURGEL, Wildoberto Batista. A morte como questão social. **Revista Barbarói/UNISC**, Santa Cruz do Sul, n. 27, jul./dez. 2007, p. 60 – 91. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi>. Acesso em: 07/12/2018.

HERÁCLITO. Seleção de textos. In.: SOUZA, José Cavalcanti. **Pré-Socráticos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HERMES, Héliida Ribeiro; LAMARCA, Isabel Cristina Arruda. Cuidados paliativos: uma abordagem a partir das categorias profissionais de saúde. **Ciência & Saúde Coletiva**, Volume: 18 (9), p. 2577-2588, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.org/pdf/csc/2013.v18n9/2577-2588/pt>. Acesso em: dez. 2018.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

KELLEHEAR, Allan. **Uma História Social do Morrer**. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

KOVÁCS, M. J.. Perdas e o processo de luto. In: Incontri, D. & Santos, F. S. (orgs.). **A arte de morrer: visões plurais**. Bragança Paulista: Editora Comenius, 2007, p. 217-238.

\_\_\_\_\_. Atitudes diante da morte: visão histórica, social e cultural. In: M.J. Kovács (org.). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Morte e Desenvolvimento Humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

LAGO, Thaina Moraes. **Mortes possíveis: análises de manifestações da morte no cinema documentário ocidental**. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia), Universidade Federal de Sergipe, 2016.

LAUFER, Laurie. A Bela Morte. **Ágora**, vol.15 no.1, Rio de Janeiro: Jan./Jun 2012, p. 15 - 31. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/agora/v15n1/v15n1a02.pdf>. Acesso em 13/12/2018.

LESSA, Bia; ROLAND, Dany. **Crede-Mi (Folheto Impresso original)**. Prefácio Frido Mann, 28 páginas, 1997.

LESSA, Bia. Conversa com Bia Lessa – A realidade como matéria-prima e a busca do interior. In: **Cinemais**, número 3, Rio de Janeiro: UENF/FUNARTE, p. 7-28, jan.-fev., 1997.

\_\_\_\_\_. **Debate após exibição do filme “Então Morri”**, em 06 de novembro de 2017, em aula ministrada pela professora Alessandra Vannucci na disciplina “Direção IV” do curso Artes da Cena, da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

\_\_\_\_\_. **Festival Adaptação - Debate Imaginários do Sertão**. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFcE3A9weWs>. Acesso em: 11/07/2018.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2011, 2<sup>a</sup>. edição.

\_\_\_\_\_. O fim e o princípio: Entre o mundo e a cena. **Novos Estudos**, n. 99. São Paulo, p.49-63, 2014.

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

\_\_\_\_\_. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. **Ecos do Cinema**: de Lumière ao Digital. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, p. 235-246, 2007.

\_\_\_\_\_. **Do real à verdade da filmagem**. Blog, O Globo, Rio de Janeiro, 11 jul. 2009. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/o-cinema-de-jean-rouch-por-consuelo-lins-203979.html> . Acesso em: 10 jan. 2019.

MAIA, Kamyla Faria. Terra deu terra come: a profanação do dispositivo fílmico por meio do cinema documentário. **Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário**. n. 19, março, pp. 338-350, 2016. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt) Acesso em: 22 de jan. 2019.

MAMBER, Stephen. **Cinema Vérité in America**: Studies in Uncontrolled Documentary, Cambridge: MIT Press, 1974.

MANN, Frido. Prefácio – Alemanha e Brasil. In: LESSA, Bia; ROLAND, Dany. **Crede-Mi (Folheto Impresso original)**. Prefácio Frido Mann, 28 páginas, 1997.

MANN, Thomas. **O Eleito**. Rio de Janeiro: Portugália Editora/Brasil, s/d.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

MATTOS, Carlos Alberto. **De Mann ao Crato, uma aventura de criação**. Blog Carmattos, 2016. Disponível em: <https://carmattos.com/2016/10/05/de-mann-ao-crato-uma-aventura-de-criacao/>. Acesso em: 08/08/2018.

MATTOS, Tetê. Experimentalismo e Inventividade na Produção Documental de Glauber Rocha. **VI ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares de Cultura**. 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBa – Salvador-Bahia-Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. **Processos Poéticos**: a imaginação cinematográfica em Di-Glauber. Dissertação (Mestrado, Mestrado em Ciência da Arte), Universidade Federal Fluminense, 2000.

MAYSLES, Albert. **Interviews**. Editado por BEATTIE, Keith. Univ. Press of Mississipi, 2010.

MENEZES, Paulo. Les maîtres fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 22 no. 63 fevereiro, 2007.

MESQUITA, Claudia. Vissungos e diamantes. **Revista Beta – O Cinema Impresso**. São Paulo, v. 08, p. 47-56, jul. de 2010

\_\_\_\_\_. Orestes: luto incompleto e estética da elaboração - sobre filme de Rodrigo Siqueira. **Catálogo do Festival FORUM DOC BH 2015**, Belo Horizonte, 2015, p. 119-126.

MITFORD, Jessica. **American way of death**. London: Hutchinson of London, 1963.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Publicações Europa-America, 1970.

\_\_\_\_\_. **Ninguém sabe o dia em que nascerá**. São Paulo: UNESP, 2002.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria. **A África no Serro Frio** – Vissungos: uma prática social em extinção. Dissertação (Mestrado Estudos Lingüísticos), Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

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

\_\_\_\_\_. A Voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema Vol. II**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

OLIVEIRA, Jefferson Rocha Leite de. **O Real em Transe**: um estudo do método de Frederick Wiseman no documentário Ticut Follies. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Carlos de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. O contar desmanchando... artifícios de Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha. **Em outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, p. 21-36, 2001.

PEREIRA, Carlos. **The end has no end**: framing death and the phenomenology of dying in documentary cinema. Amadora: ESTC Edições, 2016.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e Narração: Guimarães rosa, Glauber rocha e seus desenredos. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, jan./abr. 2008.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

QUICK, Catherine. Ethnopoetics. In: **Folklore Forum** 30 (1/2)., p. 95-105, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE**.1, , v.1, p. 53-68, 2012.

RIBEIRO, José da Silva. Jean Rouch: filme etnográfico e antropologia visual. **Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário**. n. 03, dez., p. 6-54, 2007. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt) Acesso em: 12 de jan. 2019.

ROCHA, Ewelter. Cantar Para Sofrer: Lamentos Fúnebres no Nordeste do Brasil. **Ethnomusicology Review**, vol. 15, 2010. Disponível em: <https://www.ethnomusicologyreview.ucla.edu>. Acesso em: 20/06/2018.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da Morte**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

ROSENBAUM, Jonathan. **The Act of Seeing With One's Own Eyes**. Chicago Reader, 2018. Disponível em: <https://www.chicagoreader.com/chicago/the-act-of-seeing-with-ones-own-eyes/Film?oid=1067232>. Acesso em: dez. 2018.

ROTHENBERG, Jerome. **Ethnopoetics at the millennium**. 1994. Disponível em: [http://www.ubu.com/ethno/discourses/rothenberg\\_millennium.html](http://www.ubu.com/ethno/discourses/rothenberg_millennium.html). Acesso em: 04 jan. 2019.

ROUCH, Jean. Personagens em Liberdade. **Cinema, Arte e Ideologia**. Póvoa de Varzim: Ed. Afrontamento, 1975.

RUSSEL, Catherine. **Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas**. Minnessota: University of Minnesota Press, 1995.

SALLES, João Moreira. Prefácio. In: DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido** – tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, p. 7-12, 2004.

\_\_\_\_\_. **João Moreira Salles entrevista Albert Maysles**. In: extras do DVD “Caixeiro Viajante”, Maysles Brothers. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006.

SANCHEZ Y SANCHES, K.M.; SEIDL, E.M.F. Ortotanásia: uma decisão frente à terminalidade. **Interface - Comunic., Saude, Educ.**, v.17, n.44, p. 23-34, jan./mar. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.org/article/icse/2013.v17n44/23-34/>. Acesso em: dez. 2018.

SANTANA, Manoel Henrique de Melo. Incelências: o povo canta seus mortos. **Revista Incelências**, 2(1), pp. 86-96, 2011.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAUNDERS, Dave. The beginnings of direct cinema. In: Saunders, Dave. **Direct cinema: observational documentary and the politics of the sixties**. London: Wallflower, p. 5-24, 2007.

SCHOPENHAUER, A. **O Mundo como Vontade e Representação** – Tomo II. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

SEMPLE, Kirk. Jackson Heights Through the Eyes of Frederick Wiseman. In: **The New York Times**, 30 october 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/11/01/nyregion/jackson-heights-through-the-eyes-of-frederick-wiseman.html>. Acesso em: ago. 2018.

SIQUEIRA, Rodrigo. **A morte documentada** In: Folha de São Paulo, São Paulo, out de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/822626-a-morte-documentada.shtml>. Acesso em: 05 de jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **Veio, entrou, passou.** In: Folha de São Paulo, São Paulo, out de 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/10/1697606-veio-entrou-e-passou.shtml>. Acesso em: 05 de jan. 2019.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema Vol. II**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STAM, Robert. **Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2018.

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. **Keywords in Subversive film: Media Aesthetics**. Nova York: John Wiley & Sons, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. **Enquanto ainda era tempo**. Blog Carmattos, 2016. Disponível em: <https://carmattos.com/2016/10/22/entao-morri-por-flora-sussekind>. Acesso em: jun. 2018.

SZTUTMAN, Renato. Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. **Cadernos de campo**, n. 13, p. 115-124, 2005.

TALBIRD, John Duncan. Where Nobody Looks Into the Camera: A Conversation with Frederick Wiseman. **Blog FILMINT – Film International**, 2015. Disponível em: <http://filmint.nu/?p=16898>. Acesso em: jul. 2018.

TEIXEIRA, Francisco Edinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

VALENTE, Eduardo. Tata Amaral e Bia Lessa, duas autoras em busca de um país.: **Contracampo**, Rio de Janeiro, v. 13-14, 1999.

VALLES, Rafael. Uma análise sobre o documentário performático no filme *Terra deu, terra come*. **Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário**. n. 19, mar., p. 213-225, 2016. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt) Acesso em: 06 de jan. 2019.

VERAS, Lana; MOREIRA, Virginia. A morte na visão do sertanejo nordestino em tratamento oncológico. **Estudos de Psicologia**, 17(2), maio-agosto/, p. 291-298, 2012.

VIEIRA, Jair Lot. **Dicionário Latim-Português**. São Paulo: Edipro, 2016.

VOGEL, Amos. **Film as a Subversive Art**. New York: Random House, 1974.

WARD, Terezinha Souto. **O discurso oral em Grande sertão: veredas**. São Paulo: Duas Cidades: Instituto Nacional do Livro, 1984.

WELLER, Fernando. **Frederick Wiseman** – ruptura e transformações no cinema documentário. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, 2007.

\_\_\_\_\_. Olhar, encantamento e a estética intimista no cinema direto norte-americano dos anos 1960. **Contracampo**, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 164-179, abr./jul., 2016.

\_\_\_\_\_. Perguntas a Frederick Wiseman. **Catálogo da Mostra Frederick Wiseman** – o documentário além da observação (Caixa Cultural). Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2013, p. 23-28.

WISEMAN, Frederick. **Entrevista no Programa Roda Viva** (TV Cultura, 16 de abril de 2001). Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick\\_wiseman\\_2001.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick_wiseman_2001.htm). Acesso em: jul. 2018

\_\_\_\_\_. **Fiction and other realities**. Entrevista concedida à John Gianvito, 1991. Disponível em: <https://www.documentary.org/feature/fictions-and-other-realities-interview-frederick-wiseman>. Acesso em: jul. /2018

\_\_\_\_\_. **I am not a fly on the wall, I am at least 2 per cent conscious**. Entrevista concedida à ARMITSTEAD, Claire, The Guardian, 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2018/jul/06/frederick-wiseman-i-am-not-a-fly-on-the-wall-i-am-at-least-2-per-cent-conscious>. Acesso em: jul. 2018.

XAVIER, I. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, v. 1, n. 1, p. 101-109, 30 dez. 1993.

## ANEXO 1- ENTREVISTA COM BIA LESSA E DANY ROLAND

**Clarice Saliby** Como nasceu o *Então Morri* (2016)?

**Bia Lessa:** O *Então Morri* nasceu de um momento em que eu estava tomando banho, e me veio muito aquilo que no *Crede†mi* (1997) a gente tinha pontuado um pouco, que era passar pelas coisas sagradas da vida, mas através de uma história. O desejo que eu tinha de criar uma história que fosse toda verdadeira, mas que ao mesmo tempo fosse toda falsa. Como seria criar essa relação entre manipular as imagens e o máximo de não interferência no momento de captação. Era mais uma pergunta, tanto que o próprio roteiro não existia: “será um homem, será uma mulher, vamos atrás”. Foi uma coisa que foi se dando, mas a questão em si era essa, a brincadeira entre manipular e não manipular. Totalmente manipulado e nada manipulado ao mesmo tempo, se isso era possível. E aí, essa questão: vai ser um personagem, que vai desde o nascimento até a morte, e que passa por todas as coisas da vida, e como é que a gente une isso? Uma coisa que já tinha embrionariamente no *Crede†mi* várias pessoas que faziam vários personagens, os mesmos personagens, ou seja, o personagem em si não interessava muito, quer dizer, a trajetória dele. Então é como se fosse uma continuação óbvia, só poderia ser essa a questão. Depois de fazer o *Crede†mi*, qual outra seria? Essa. Vindo de nós, que fazemos teatro, de alguma forma estamos sempre na metáfora, sempre na ficção, estamos sempre numa leitura de alguma coisa da vida, então seria juntar um pouco essas coisas. E o cinema sempre me atraiu, nessa coisa de capturar aquilo que de fato está lá, e isso eu acho que hoje em dia é muito revolucionário, porque eu acho que a gente está muito distante da vida. Eu acho que tudo o que a gente foi criando e foi pensando, eu acho que de fato hoje em dia, a gente pensa a vida através do que já se pensou, a gente olha pouco para a vida. Por um lado, olhar para a vida é quando a gente encontra os atos mais vanguardistas, mais revolucionários, mais do que em qualquer interpretação que se possa ter, então essa discussão entre uma coisa e outra era uma questão. Acho que até por isso demorou tanto tempo para que a gente conseguisse fazer. Obviamente a vida nos levou para outros lados, não é que a gente trabalhou vinte anos da vida todos os dias, parei cinco anos, parei sei lá quantos anos. Mas essa questão de como depois resolver essa questão praticamente, como fazer que aquele personagem passasse de uma pessoa para a outra, dando uma continuidade, a dificuldade de não apresentar histórias episódicas: “uma coisa, outra, outra”, o ter que abrir mão de uma quantidade imensa de coisas incríveis e extraordinárias sobre o Brasil que a gente tinha, para que ficasse seco e ficasse só a resposta daquela pergunta, e não a sedução de passar

por uma explicação de um Brasil inteiro que lá está. Se a gente quisesse pegar aquele material bruto de novo podia fazer um filme sobre o Brasil. Talvez infinitamente mais importante e mais incrível do que o *Crede-me*, do que o *Então Morri*, mas não teríamos respondido essa pergunta. Foi uma coisa que navega um pouco entre teoria e prática, entre um desejo de realmente investigar uma questão, mais do que até a beleza do próprio filme, ou fazer as pessoas chorarem ou dar mais significado. Não, tinha ali uma obsessão, entendeu?

**Clarice:** Sim, uma pesquisa de linguagem. Eu lembrei do episódio do Coutinho falando para você: “Bia, isso é tese! Tira isto do seu filme”. E vocês discutindo o que tinha que entrar e o que tinha que sair.

**Bia:** Ele foi e continuou até o final muito importante, porque ele me animava muito falando: “deixa e faz, já é, não precisa mais”, ao mesmo tempo a radicalidade dele me levava para o oposto do que ele dizia, porque o Coutinho era uma pessoa que usava jogos de palavras o tempo inteiro. Ele era um astuto. Muitas vezes ele dizia uma coisa querendo dizer outra. Eu acho que no final, o filme tem muito do Coutinho... Ao mesmo tempo, a generosidade dele comigo era lindo. Era uma coisa de dizer: “menos aflição, sofre menos”. Porque realmente foi uma coisa que me tomou demais, eu sofri muito com esse filme. Ele quase me engoliu. Não foi fácil. Tanto que, até hoje, é um filme que a gente não lançou. Ele fica numa espécie de limbo, que uma hora eu vou batalhar. Porque tudo é assim, tem que parar a vida para conseguir dinheiro, para lançá-lo, mas ele sempre fica ali num limbo.

**Clarice:** O momento em que ele quase te engoliu foi na filmagem ou na montagem?

**Bia:** Na montagem. Na filmagem era só alegria. Muito sofrimento também, mas era a alegria de estar podendo ver aquilo que lá está, e é muito incrível. Isso realmente é uma coisa que eu amo na vida. Se eu pudesse ficar ali filmando a vida de qualquer pessoa, por mais desinteressante que fosse, eu amaria. Eu acho que olhar o outro, principalmente no cotidiano, é de uma riqueza extraordinária. Acho muito lindo. O jeito que cada um faz, que cada um mexe aquilo, que todo o mundo come com garfo e faca, mas cada um come de um jeitinho. Eu acho que essa centelha de diferença, ela é muito reveladora. Tem muita coisa, tem muito código, tem muita emoção. A aflição foi depois e foi gigante. Imagina, montamos inteiro, do nascimento para a morte. Eu lembro que em determinado momento, durante a noite, eu falei: “não, tem que inverter tudo. Tem que ser o oposto”.

**Clarice:** Por quê?

**Bia:** Depois de tudo montado, feito e acabado. Eu achava que o poder da cena inicial do parto da adoção, ela era muito reveladora para ser uma coisa de início. Aquilo criava tantas questões que não tinha como levar adiante. Então aquelas questões no final, elas são abertura,

e não fechamento, e se eu continuasse o filme dali, era como se eu abandonasse questões que o próprio filme estava apresentando. Eu achei que não podia de jeito nenhum, porque isso sim ia obrigar a serem cenas abandonadas, *sketches*. Precisava do outro jeito. Do outro jeito, aquilo foi para o mundo. Quer dizer, pense você o que quiser sobre aquilo, aquilo continua. E ali no início, o velório. Então isso foi muito forte para mim. Quando aconteceu de ver isso, e aí, como faz o contrário? Como você faz de fato o contrário de uma coisa que vai para a outra? E aí também, a gente tinha buracos muito grandes de idades. A gente ia da mulher de 100 anos para a mulher de 60, mas de 50 a 25 as mulheres eram frouxas. Não tinha muito acontecimento. Então como fazer essa emenda?

**Clarice:** Impressionante as emendas, tem coisas que parecem que foram escritas para o filme. Por exemplo, tem uma menina que fala de um sonho que a mãe foi embora com o irmão e a deixou, e logo depois testemunhamos essa cena acontecer realmente. Vocês conseguiram criar essas costuras em vários momentos do filme, imagino que isso tenha sido um trabalho hercúleo.

**Bia:** Isso foi de matar. Isso era a questão. Como você passa de um para o outro? Então a menina que anda de costas, que corta para a outra que anda de costas. Isso foi muito difícil.

**Clarice:** E o papel do som também nessa história, porque o som costura muito também.

**Dany Roland:** Mas isso foi trabalho da Bia, na verdade, na edição.

**Bia:** Não só meu, porque depois num determinado momento eu chamei a Jordana Berg, que chamou a Júlia *Bernstein*. E a gente fez uma coisa que foi muito boa para mim, que foi primeiro entrar uma pessoa com um pensamento outro, que foi extraordinário, e da gente trabalhar separadamente. Então eu trabalhava, ela pegava o que eu fiz, e ela trazia uma coisa a partir do que eu fiz. A gente nunca trabalhou juntas. A gente nunca discutiu um corte. Então foi muito bom, por exemplo, ela cortou uma menina de quinze anos inteira, que para mim foi um trabalho de pelo menos dois meses, sem parar, para conseguir fazer, e era uma menina que eu gostava demais dela, e ela arrancou essa menina inteira, que eu jamais tiraria. E quando eu vi sem ela, aquilo fez um sentido extraordinário, então eu gostei muito desse jeito de trabalhar, porque era um diálogo concreto. Porque eu acho muito difícil na realidade, acabei editando porque eu acho muito desconfortável você ficar discutindo cada corte com a pessoa que está do lado. Eu acho insuportável. Eu acho uma perda de tempo. Porque às vezes o verbal não explica aquilo que você intuitivamente sabe, então é uma discussão de outra esfera. A Júlia foi fundamental para mim. Acho que o filme andou muito por causa dela. E daí é lindo, isso que você falou das emendas, por exemplo, tinha uma emenda que era impossível,

que era depois do marido, da Francisca, a que bebe. E que corta já para um casal que está discutindo em frente ao juiz. E ali não tinha uma costura. Um dia desesperada, vendo, encontrei aquela foto do casal mais jovem da televisão, e que daí, só tirar da foto daquele casal antigo para a foto do mais jovem, já faz um corte que é possível.

**Clarice:** E o áudio por cima atravessando tudo.

**Bia:** Exatamente. Falando do marido. Mas ali, você não sabe, foi muito suado para chegar naquilo, porque ali é um *gap* gigante, então foi um exercício de como passar de um para o outro, e um exercício gigante de não vaidade. Porque no fundo eu falo que demorou tanto tempo porque, não tinha o foguete, não tinha aquilo, não tinha a menina de cinco anos, não tinha julgamento.

**Dany:** A fala que está em cima dessa foto, é uma das pessoas que a gente tirou, que era aquela mulher do Rio de Janeiro. Só sobrou essa fala dela em cima dessa foto, que é uma mulher que está escondida do marido. Porque ela apanhava do marido, e ela estava escondida numa casa, não sei, na Avenida Brasil. E sobrou só essa fala dela: “não dá para confiar em homem nenhum”.

**Bia:** Agora, isso é importante. Como o olhar dos outros é sempre muito importante, o olhar do Coutinho, o olhar do José Carlos Avellar. O Avellar foi a pessoa mais importante, porque ele não desistiu desse filme. Porque foram vinte anos. Ele tem uma história linda que foi quando ele já estava doente, ele viu o filme, quase perto dele ficar como ficou, e ele falou para mim: “tem que acabar agora, porque a gente tem que mandar para Berlim agora”. E, ele já doente, indo para o hospital, saindo daquele processo, e aí eu liguei para ele e falei: “não vai dar”. Ele falou: “que pena”. Ele queria que o filme fosse naquele ano, e aí não ficou pronto, ficou pronto no outro, que ele estava morrendo. Eu consegui dizer para ele no hospital, na UTI: “o filme é para você”. É lindo porque quem deu o título foi o Avellar, que numa das nossas discussões, ele falava que se voltasse no final essa fala, *Então Morri*, era lindo, porque de alguma forma, quando a menina dá a filha para adoção... algo nela morre. A gente tentou esse nome muitas vezes, até que ficou. Isso é um nome dado pelo Avellar, que acho que também explica, e que virou na minha vida uma coisa muito importante, o “então”. Depois eu fiz um livro sobre a Maria Betânia, que eu também chamei de *Então Maria Betânia*, porque acho lindo o “então”. É isso, então virou isso. Dá uma ideia de algo que não podia ser de outro jeito. Então isso foi assim. *Então Morri* eu acho que era uma coisa que dá para o filme um passado e um futuro, não conclui. Foi muito poderoso para mim e foi lindo. E eu me senti, depois da morte do Avellar, muito desapadrinhada. No sentido de alguém que de fato discutia com a gente uma linguagem numa forma radical, dedicada e com afinco.

**Dany:** E ele era severo.

**Bia:** Severíssimo, bravo. Foi o cara que viu o *Credeƒmi*, que era um vídeo, e falou: “isso é cinema”. E ele tinha isso, então o *Então Morri* para ele, ele falou: “eu levo isso”. Era ele que levaria para o mundo ver, então me sinto meio sem padrinho para lançar o *Então Morri*. É como se eu ficasse meio sem razão dele. Como se... Para quem? Era para o Avellar e para o Coutinho. Para os dois. Que bom que você existe, que olha para ele e fala: “ele tem”.

**Clarice:** Vocês filmaram, além do Nordeste, outros lugares?

**Bia:** Vários. Ali tem Maranhão, Belém, São Paulo, que acabou não entrando no filme, Bahia. Sul não. Rio de Janeiro.

**Dany:** Pará, quer dizer, Belém, Ilha do Marajó, Bahia, caiu um pouco em Salvador, que não tem. Ceará, muita coisa do Ceará. Interior de São Paulo.

**Clarice:** Vocês tinham algum critério de escolha desses lugares?

**Bia:** O critério era mandar uma carta para os governadores, e quem nos recebesse, a gente ia. Isso também era bacana, não tinha critério nenhum, a não ser isso, e nem aquilo de pesquisa. Ia para onde for, chegava sem saber, entrava no lugar.

**Dany:** Mas a gente queria muito voltar para Cariri, porque o *Credeƒmi* foi feito ali. Obviamente, a gente queria voltar para lá com certeza.

**Bia:** Era um desejo, e o Nordeste é genial. Entre ir para lá e ir para Curitiba, eu prefiro ir para lá. É nítido o desejo. Mas se alguém de Curitiba tivesse nos chamado teríamos ido. A gente ia onde podia. Como a ideia era isso não ter pesquisa, que a gente fosse encontrando o que de fato batesse à nossa porta, quer dizer, um jogo de interesses múltiplos, tanto da própria vida como nós pela vida.

**Dany:** Era totalmente um *road movie*. A gente ia em dois carros.

**Bia:** A gente cresceu muito do *Credeƒmi*, que era só eu e Dany para três carros, cinco pessoas.

**Dany:** Para você ter uma ideia, quando a gente foi para Alcântara, a gente não tinha ideia que tinha a base aérea de Alcântara.

**Bia:** A gente nunca sabia de nada.

**Dany:** A gente soube da base aérea naquele momento que a gente saiu atrás do casal com a criança, e a gente foi parar na base. Como a gente veio parar aqui? A gente estava naquele vilarejo do século XVI, aquela cidade em ruínas, e aí de repente a gente chegou na NASA. A gente estava naquele hospital, não tinha luz. Chegamos na NASA, no foguete.

**Bia:** E olha a sedução de ter isso no filme, como foi difícil tirar isso. O Avellar também falava para mim: “isso não é o assunto do filme”.

**Dany:** Porque o filme começava com o lançamento do foguete. Começava com o foguete caindo, a notícia do foguete caindo e aí a criança.

**Clarice:** E quando vocês chegavam nos lugares, o que vocês falavam para as pessoas? Porque eu acredito que vocês eram informados do que estava acontecendo.

**Bia:** É. Por exemplo, esse dia a gente chegou e falou: “vai ter alguma coisa aqui? Conhece alguém, tem alguém nascendo, alguém morrendo? Vai ter alguma festa, algum aniversário? Algum casamento?” a gente perguntava pelos ritos de passagem. O primeiro dia de aula, por exemplo, quando a gente estava em Avaré, então era meio em função dessas coisas. “Tem alguém interessante?” “Tem uma velhinha que passa aqui toda hora. Tem uma pessoa que vai dar à luz agora?”. E a gente ia assim, muitas vezes também estava no carro e passava um enterro.

**Dany:** A própria morta, a primeira, foi na Ilha do Marajó. A gente estava passando na estrada, e a gente viu que estava tendo um velório. A gente parou o carro e entrou na casa. Não teve uma conversa, chegamos, descemos, ligamos a câmera e já entramos.

**Clarice:** Mas vocês nem conversaram antes com as pessoas que estavam velando o corpo?

**Bia:** Só na porta. “Somos uma equipe, pode?”.

**Dany:** Foi rápido. Não teve uma negociação, foi na hora.

**Clarice:** Vocês pediram para as pessoas não olharem para a câmera?

**Dany:** Nada.

**Clarice:** A equipe se falava?

**Bia:** A equipe era eu, o Dany e um boom. A gente se falava, porque o boom passava na frente da câmera toda hora.

**Clarice:** Vocês se sentiam de certa forma invadindo um momento tão íntimo? Aquele velório, numa casa pequena e uma equipe de filmagem que chega de repente...

**Bia:** É, mas ao mesmo tempo, isso é muito louco, porque as pessoas se sentem muito olhadas. Tem um lado que é de fato uma troca. E é um amor, porque você ali do lado, uma pessoa fica horas olhando para você, essa pessoa me ama.

**Dany:** Mas tem essa coisa também que eu até me surpreendo quando eu vejo. Essa cena, principalmente, da morte, como a gente sumiu ali no meio, porque é um lugar muito pequeno. A quantidade de gente com aquele caixão, com a morta, e em nenhum momento ninguém faz nada para a câmera, eles não olham para a gente. A gente sumiu ali no meio, e acho que a gente conseguiu, milagrosamente, realmente sumir ali. A gente era como uma

mosquinha, ali naquele ambiente, tanto faz a gente estar ou não. A gente não modificou a cena. Você acha que modifica?

**Bia:** Eu acho que modifica, que tem uma alegria de estar sendo visto.

**Dany:** Não sei. Hoje em dia, então com celular que eu vejo, as pessoas mudam totalmente na hora, fazem tudo para a câmera, mas eu não sinto ali. Não sei.

**Clarice:** Uma coisa que tem no filme é uma relação horizontal de vocês com as pessoas. Há uma sensação de intimidade muito grande.

**Bia:** É um amor mesmo, é engraçado. Porque eu nem sei que tipo de roupa a gente estava. Outro dia eu vi uma foto minha e falei: “cara, que loucura”, porque era uma roupa de nada. Não éramos pessoas do Sul, e nem de outro lugar. Era um carro vagabundo que chegava, sujo, desciam umas pessoas cansadas, suadas, que já tinham feito um tanto de coisa, parava ali no meio da coisa e falavam: “que casa linda”. Sabe? Eram encontros. A Francisca, quando a gente foi embora, ela chorava. Ela queria que eu ficasse morando com ela, falou: “eu mando embora o meu marido. Fica aqui comigo. A gente constrói um quarto”. Ela falava para o Dany: “cuida dela, ela é muito magrinha, dá água para ela, cuida dela, olha ela”. Ela era uma pessoa encantadora. Ficamos loucos.

**Dany:** Ficamos amigos de todos na verdade. No casamento também com os noivos. A gente criou realmente uma relação com eles. Com todos. Com a Patrícia e o bebê que foi adotado. Olha só que coisa.

**Clarice:** Tem uma coisa que me intrigou muito no filme: os depoimentos nunca parecem depoimentos. Isso eu acho que é uma questão não só de filmagem, mas também de montagem.

**Bia:** Você acha que não parece?

**Clarice:** Acho que não, não no sentido clássico. Um ou outro, que é mais depoimento, mas a maioria parece uma trama ficcional mesmo. Na verdade, o que eu vejo é que o filme não é só ficcional por conta do dispositivo que vocês escolheram a priori, mas teve um trabalho de montagem e uma abordagem na filmagem. Vocês filmavam já pensando na montagem?

**Bia:** Nunca.

**Dany:** Não dava. Impossível.

**Bia:** Um pouco, talvez tinha assim: “acho que falta isso. Acho que ainda não temos”.

**Clarice:** O que se ganha e o que se perde em abrir mão da pesquisa prévia de personagens e chegar no local de filmagem na hora do acontecimento, sem nenhum “preparo”?

**Bia:** Acho que são conteúdos diferentes. São questões diferentes. Eu acho que no nosso caso, se tivesse pesquisa, o filme morreria. No caso da maioria dos filmes do Coutinho, por exemplo, se não tivesse pesquisa prévia, morreria também. Então eu acho que parte mais da questão, quer dizer, a questão que vai dar o meio pelo qual você vai chegar naquela resposta. Mais do que o que perde e o que ganha, eu acho que quando você faz a pesquisa, você recebe a pessoa com filtro, digamos assim. Quando você vai na lata, você pega aquilo com outro tipo de filtro. E para você, você não sabe o que é. Esse seu olhar de não saber o que é, é um olhar que me interessa. Eu estou ali e não sei o que virá. Diferente de eu ir falar com alguém que de alguma forma eu já tenha um pré. Eu acho que são duas coisas. Um é um olhar, digamos assim, do deslumbramento do que se dá ali naquele momento. O outro é uma arqueologia. São duas coisas diferentes, para questões diferentes.

**Clarice:** Em alguns momentos, o filme apresenta elementos reflexivos, como a presença da equipe, e do equipamento etc. Vocês pensaram em algum momento sobre essa dosagem?

**Bia:** Não. Era meio assim, não tinha nem o desejo de estar como o de não estar. Quer dizer, era um pouco, digamos assim, se vazasse um boom não tinha problema. É como se o que estava ali, se fosse para estar, tinha uma força além de olhar. Não tinha essa preocupação. O que tinha, talvez fosse assim, por exemplo a Joyce, que é uma menina que eu penteio o cabelo, que é uma entrevista, ali a gente teve uma imensa preocupação de tirar as minhas falas. E ali eu acho que era um dos momentos mais entrevista e fizemos isso para que ficasse um pouco menos entrevista. Então teve esse problema depois. A ideia de que não se fizesse perceber que era uma entrevista, então teve um trabalho ali de edição. Mas se vazasse, num outro momento, como ali, por exemplo, não tinha problema. Era essa questão: navegar entre um e outro. Estar entre lá e cá, o que é isso? Como é isso? Como a gente consegue?

**Clarice:** O que é esse limiar? Esse limiar que vocês já trabalharam no *Crede†mi*, entre o documentário e a ficção, depois continuam trabalhando no *Então Morri*.

**Bia:** Eu acho lindo a gente não saber responder essa pergunta. Tipo assim, é ficção? É. É manipulado? É. É documentário? É. Aquelas coisas todas aconteceram ali. Isso também vem de ser um pouco teatro, ser um pouco cinema, de ser um pouco como tudo é hoje em dia. Tudo é um pouco representação, tudo é um pouco ficção, tudo é um pouco documentário, tudo é real, mas tudo também é falso. Eu acho que a gente tem uma crise atual tão grande do que é representação, do que somos nós todos, do que mesmo dentro de nós é documental ou é ficção, que eu acho que essa questão se impõe. Não sei até que ponto, se você pega por

exemplo, o Caio Blat, fazendo o Rilbaldo<sup>99</sup>. Num determinado momento, eu posso dizer que aquilo é documental, porque tem alguns momentos, poucos, em que ele vai tão fundo, que aquilo é muito mais ele do que o Guimarães Rosa. Então naquele sentido, aquilo é muito mais documental do que ficção. Então esse limiar entre uma coisa e outra, essa questão, eu acho que hoje em dia ela se apresenta de uma forma diferente do que vinte anos atrás, em que você tinha modelos. Você dizia: “Clarice, você está mentindo?”, hoje em dia o você está mentindo é recheado de tantas coisas, que você já não sabe mais o que é o que. Então eu acho que isso também é um pouco o espelhamento desse momento mais geleca.

**Clarice:** Quando você está fazendo seus outros trabalhos em linguagens artísticas diferentes, como o teatro, ou a exposição, você tem um pensamento cinematográfico?

**Bia:** É, todo o mundo fala isso.

**Clarice:** Foi a primeira coisa que eu senti do Grande Sertão. Foi uma peça extremamente cinematográfica.

**Bia:** Por causa dos cortes?

**Clarice:** Não só os cortes. Você decupa como cinema, você trabalha o som como cinema, você trabalha vários elementos...

**Bia:** Sabe que me falam isso desde quando eu fiz o *Ideias e Repetições* (1986)? Mas eu não sei identificar exatamente. Eu acho que talvez um pouco de como o espaço para mim é muito importante, eu acho que o espaço fala muito. Não sei. Porque o ator não necessariamente, o personagem, está dissociado. Então não sei, talvez isso dê uma ideia. E sabe que agora fazendo o filme do *Grande Sertão*<sup>100</sup>, uma das dificuldades era, a gente já falou sobre isso, mas era isso. Porque no teatro, de alguma forma, a pessoa escolhe o que vê, e no cinema de alguma forma você diz: “olhe para isso. Agora é o close do Caio que você vai ver, agora é o olho dele”. Eu nunca tinha entendido isso no cinema, como você escolhe. Porque quando a gente fez tanto o *Credeçmi* como o *Então Morri*, você recebe de presente aquilo que vem, e no caso do *Grande Sertão*, não. Você escolhe o ângulo e onde a câmera estará. Isso para mim foi uma novidade, que eu não sei como eu lidei. Pouco tempo de preparação, então foi muito mais uma escolha intuitiva do que de fato uma escolha como eu gostaria de ter feito, de fato, parado, pensado.

**Clarice:** E como nasceu o desejo de fazer o *Travessia*?

**Bia:** Nasceu porque como tem essa brincadeira de levar para o teatro um pouco da linguagem do cinema, num determinado momento quando eu estava vendo, li o negócio do

<sup>99</sup> Referindo-se à sua peça *Grande Sertão: Veredas* (2017).

<sup>100</sup> Referindo-se a seu novo filme *Travessia*, em fase de montagem.

Godard que eu já falei dez vezes, que é o negócio da maçã. Que ele fala que achava que o problema do cinema era quando as pessoas queriam falar sobre uma maçã, pegavam e filmavam a maçã, e que ele achava que se você fosse falar da maçã, em cinema, você tinha que ter ou um microscópio ou um macroscópio, para que você mostrasse algo que com os olhos não se pode ver. Que revelasse algo. E daí quando um dia eu estava vendo a peça, e vi aquele bando de gente fazendo bicho, fazendo planta, fazendo pedra, eu falei: “isso no cinema pode ser uma questão muito interessante”. Levar essa não realidade para um universo que é tão preenchido do real. A cachoeira é a cachoeira, a estrada é a estrada, a moto é a moto, a pessoa é a pessoa. Levar isso para esse negócio e usufruir. É quase como se eu fizesse o inverso. O que eu fiz no teatro levando o cinema, agora é fazer no cinema. Então era uma questão: “essas coisas aqui, elas podem conversar, elas podem se falar”. Esse é o meu desejo com esse filme, poder levar as pessoas dentro do cinema a olhar aqueles meninos fazendo o pássaro e falar: “isso é um pássaro. Isso é o cacto. Isso é um mineral”. Ver se isso é possível. Era meio óbvio, na realidade, pensar. Porque é quase um caminho óbvio.

**Clarice:** Sobre a questão da morte em si: *Então Morri* começa já no *close* de um cadáver, que dura dez segundos, e essa cena, que é um velório, é enorme, é quase 1/8 do filme. É uma coisa muito rara em documentários. Existe realmente um tabu sobre a questão da morte, de se filmar o morto. E eu acho que essa cena apresenta essa questão da recusa à finitude. Já era o interesse de vocês trabalhar essa questão da morte?

**Bia:** Sem dúvida.

**Dany:** Mas tinha também uma questão de a gente ver a nossa visão da morte aqui no Rio de Janeiro ou em São Paulo, assim como a da velhice, como a gente não vê velho mais aqui. A gente não tem contato. Nós mesmos, nossa família, nossas crianças, as pessoas, os velhos estão praticamente separados da vida e a morte na verdade não acontece mais na casa. Ninguém mais morre em casa. As pessoas morrem nos hospitais, na UTI, sozinhos, longe da família. A morte é uma coisa muito asséptica, a gente não tem esse contato. Isso é uma coisa que eu lembro que a gente pensava, mas lá no Nordeste não. Eles não têm isso. Quer dizer, na época em que a gente filmou, não. Não sei agora. Tanto que a gente já tinha visto isso na época do *Crede†mi*, que foi a nossa chegada no Crato, em Juazeiro, que era uma criança, quando a gente chegou à noite no Juazeiro, tinha um caixão e a criança comendo baião de dois no caixão. Totalmente dessacralizado. Então é isso, tinha uma coisa, mas lá ainda, por exemplo isso, a morte na casa, eles estão todos na casa, eles estão jogando dominó. E também tem a morte do marido. O morto ainda está na casa, não é que nem aqui.

**Bia:** Eu tinha esse interesse desde criança, com três anos, minha mãe me pegava seguindo enterro. Eu tinha essa coisa. E eu tentei para esse filme filmar uma pessoa morrendo. Eu fui a várias UTIs vendo se eu podia botar uma câmera, porque eu queria o momento da morte, eu queria saber como ia se desgrudar, esse momento em que vira corpo, como naquele segundo é uma coisa e nesse segundo é outra. Eu tinha esse desejo, de tocar nisso, ver como isso se dá, e ali a mulher realmente tinha acabado de morrer. Fazia quinze minutos, vinte minutos. Ela tinha acabado de morrer. A cor dela foi mudando.

**Clarice:** E essa diferença da forma de lidar com a morte deles lá com a gente aqui, modificou para vocês, na vida de vocês, a relação que vocês têm com a morte?

**Bia:** Totalmente. O velório da minha mãe, por exemplo, velei ela na minha sala, mandei fazer um caixão amarelinho, as crianças pintaram todo o caixão. O caixão ficava no chão, o cachorro dormia em cima do caixão. Criança, velho, chorando, dormimos todos na sala, com ela deitadinha do lado, à noite, com o enterro no dia seguinte.

**Dany:** As crianças pintaram com as mãos, e não teve carro funerário. Foi um rolo enorme. Para começar, eles não queriam deixar a gente levar a Teresinha para casa. Eles queriam que ela saísse do hospital direto. Já apareceu um cara com carro funerário, e a Bia falou: “não, minha mãe não vai entrar num carro funerário nem a pau”. E o cara falou: “mas como? Não pode” e a Bia disse: “Não, eu quero levar para casa.”

**Bia:** Eu inventei uma religião. Eu falei: “é o seguinte, minha religião não permite que ela entre em carro”. Porque na verdade foi uma espécie de piada. Minha mãe é uma pessoa importante para mim e acabou que ela morreu lindamente. Ela morreu deitada no meu colo. Foi uma coisa muito extraordinária. E quando ela morreu, eu estava com ela, eu tranquei a porta do quarto no hospital. As pessoas começaram a bater na porta. Daí depois eu falei: “espera aí, morreu”. E foi uma espécie de uma alegria. Eu falei: “quer saber? Agora eu vou me divertir”. Eu queria levar ela no meu colo. Pego a minha mãe, boto no carro, e ela vai para casa, eu boto ela ali. Foi muito engraçado. Foi um rolo no Hospital Samaritano. No final eles arrumaram uma Kombi branca, que estava escrito funerária, mas eles tamparam com um plástico para eu não ver. Eu olhava e ria tanto. Porque é contra a lei, você não pode levar um morto. Então foi assim. E no dia seguinte também ela veio com um cortejo.

**Dany:** Mas quando foi para o cemitério, foi lindo, porque foi na Kombi, e com as crianças. Todas as crianças foram na Kombi. Com a porta da Kombi aberta.

**Bia:** Todas as crianças dentro com o caixão. Eu e minha mãe. Aí eu fechei a porta do carro. A gente ia andando pela cidade, passando e as crianças rindo. E minha mãe linda, arrumadinha, naquele caixão todo pintado amarelo.

**Dany:** Era uma caixa amarela. Nosso amigo fez.

**Bia:** Que o nosso cara lá de Santa Teresa (bairro no Rio de Janeiro), fofo. Eu falei: “quebra esse galho, faz um caixão para mim”. Aí ele fez. Foi muito bonito. E a gente chorava. É, porque daí também remete a essa coisa da minha infância e de como isso foi afastando. Eu sempre tive muito medo da minha mãe morrer, e o tempo dela morrer, o tempo da morte é muito louco. Eu nunca tinha visto. Ninguém morre assim, rapidamente. É longo. Para de respirar, depois o olho mexe, depois acontece não sei o quê. Para mim pareceu que foi cinco minutos. Muitas coisas acontecem. A pessoa fica inteira verde.

**Clarice:** Isso é o limiar.

**Bia:** É. Exatamente. Tem ali um hiato que não é... é um tempo. É um tempo longo. Não sei se é longo de fato ou se para mim pareceu imenso.

**Dany:** Eu dormi com minha mãe no cemitério.

**Bia:** O Dany tem essa história que é a mais linda do mundo também.

**Dany:** Eu velei minha mãe sozinho no cemitério. Eu também vi ela morrer. Ela estava já no hospital, e aí deram um banho nela, e ela morreu durante o banho. E depois tinha que levar ela, não teve velório. Era de noite. Eu perguntei: “levaram ela para o cemitério?”. E no dia seguinte ia ser o enterro e uma cerimônia religiosa, mas eu não consegui levar ela para o cemitério e ir embora. Todo mundo foi embora, eu juntei três cadeiras, deitei do lado do caixão e passei a noite do lado. Foi incrível essa noite. Nunca imaginei. Então, modificou mesmo, imagine.

**Bia:** Vou te contar uma coisa da morte. Minha mãe foi cremada. Aí eu fui pegar, aquele pozinho. Aí eu provei. Eu falei: “louca, interna”. Mas sabe que foi extraordinário? Eu sempre achei que comer, essa coisa de canibal, eu sempre acho muito inteligente. Eu acho que é muito mais bacana eu, por exemplo, comer a minha mãe, botar ela para dentro de mim, do que eu botá-la para as minhocas comerem. Eu acho mais lógico. Juro. Mas eu provei e foi incrível porque é duro. Já é mineral. Vira pedra. Aquilo é deslumbrante. Aquilo já é outro negócio, virou pedra, está em outro tempo, em outra coisa, e ainda é ela. Aquilo foi de um grau de libertação para mim, botar na boca, fazer *crec crec* no dente. Eu falei: “olha que coisa extraordinária”. Então são intuições que a gente já sabe, mas quando você concretiza, aquilo te acalma. Porque é o que é. É pedra. Minha mãe virou pedra, olha que beleza.

## ANEXO 2 - ENTREVISTA COM RODRIGO SIQUEIRA

**Clarice Saliby:** Como nasceu a ideia de fazer *Terra Deu Terra Come* (2010)?

**Rodrigo Siqueira:** Eu estava descobrindo a obra de Guimarães Rosa, eu estava num mergulho. Eu já tinha lido alguns contos e estava lendo o *Grande Sertão: Veredas*. Eu fiz um trabalho em Belo Horizonte, quando ainda morava lá, para um longa do Helvécio Ratton, que era um filme sobre a rádio favela. Tinha um cara que trabalhava com a gente que tinha me falado de dois velhinhos na região de Diamantina que tinham o hábito de se comunicar por gritos num dialeto africano. Eles moravam num Vale. Um chegava, esperava mudar o vento e gritava, o outro esperava o vento virar e vinha a resposta, era uma coisa muito de paciência e de um hábito ancestral no dialeto banguela. Registrei isso e ficou na minha mente. Tempos depois, eu estava lendo Guimarães Rosa e muito mexido com tudo que eu estava lendo, porque várias das histórias do *Grande Sertão: Veredas* e dos livros de contos eu lembrava da minha memória infantil, de ouvir vários casos da minha cidade, Conselheiro Pena, no Vale do Rio Doce, dos meus avós, de todo esse universo do “demo”, a coisa do pacto sempre foi muito presente na minha história, no meu imaginário e na mitologia da minha infância. Tudo isso está presente e vivo ainda em Minas e eu decidi ir atrás disso. Então eu fiz uma viagem com minha ex-mulher Clarice, pegamos a câmera, o carro e fomos. No meio do caminho eu estava lendo o *Grande Sertão* e outras coisas do Guimarães Rosa e aí me deparei com o conto *O Recado do Morro*, e tem, lá pelas tantas, algum personagem falando que alguém escutava vozes do morro e alguém diz no livro: “ah isso deve ser igual aqueles caras lá do Pico do Itambé, que têm esse hábito”. Aí eu juntei uma coisa com a outra: o Pico do Itambé está em Diamantina, e lembrei do que o cara me falou sobre os dois velhinhos. Pensei: “estou do lado!” e eu estava em São Gonçalo do Rio das Pedras e decidi ir atrás dessas pessoas. Liguei para o meu amigo que falou: “olha, quem me levou lá foi a Lúcia Nascimento. Ela é uma etnolinguísta, lá de Diamantina, que fez uma dissertação de mestrado sobre vissungo. Eu liguei para ela e ela estava de férias no Espírito Santo, era réveillon, virada do ano, mas ela falou: “vai atrás, você consegue achar o seu Pedro. Era seu Pedro e seu Paulo, o irmão dele, os dois velhinhos que gritavam”. Eu cheguei lá e Seu Pedro não estava. Estava apenas a dona Lúcia, esposa dele, e eu estava com a câmera. Ela mandou o filho chamar o seu Pedro e ele chegou meio bicudo<sup>101</sup> e a gente bateu o santo<sup>102</sup>. E então eu descobri que seu Paulo tinha morrido, mas falei: “eu vou voltar para fazer um filme com o senhor”. E ele já começou a

<sup>101</sup> Gíria mineira que significa bêbado, alcoolizado.

<sup>102</sup> “Bater o santo” é uma expressão que se usa para dizer que duas pessoas se deram bem imediatamente, sem muito esforço.

fazer negócio comigo: “quem sabe quando você vier você não me traz uma sanfona”. Eu segui viagem e fui até a divisa da Bahia com Goiás, entrando na Serra das Araras, Parque Nacional do *Grande Sertão: Veredas*, Vão dos Buracos, circulei ali tudo, mas voltei para fazer o filme com seu Pedro. Então essa coisa do Guimarães Rosa é o que me leva para a história. Eu descobri a coisa dos vissungos no meio do caminho, só que imediatamente eu vi que seu Pedro era muito mais do que apenas o vissungo. Ele era uma espécie de *griot* que dominava todas aquelas tradições daquele lugar. Falei: “tenho que filmar esse cara”. Então foi o Guimarães Rosa que me levou lá, mas quando eu cheguei lá aí é outra frente que é a do Jean Rouch. Eu vi quase tudo dele e falei: “vou fazer meu filme meio por aqui”. Eu adoro *Moi un Noir*, *Jaguar* e *Petit-a-Petit*, e é um pouco o método que eu aprendi com ele, da gente criar junto. No *Petit-a-Petit*, os caras estão tirando onda, estão curtindo fazendo junto. E rolou essa empatia e essa parceria com o seu Pedro. Essa cantiga vissungo é de verso e resposta, um manda a primeira e o outro manda a segunda. É da tradição afro-brasileira, aonde está a origem do samba e etc. Quem fazia a segunda nos vissungos para o seu Pedro era o irmão dele, seu Paulo. E num certo sentido, o filme faz uma segunda com ele e vice-versa, porque eu apresentava um tema e ele me trazia uma resposta, ou ele me apresentava um tema e eu propunha outra coisa, então a gente foi meio que jogando...

**Clarice:** Vissungando...

**Rodrigo:** Vissungando, exato... Nesse sentido é uma cocriação como a do Rouch, de ter feito meio junto. Claro que seu Pedro não dominava o aparato. A linguagem cinematográfica também não, mas o jogo estabelecido ali no *set* era muito de igual para igual. E a relação de confiança e de parceria tem muito a ver. A minha vontade nunca foi fazer um filme etnográfico ortodoxo, mas sim de fantasiar, tanto é que eu estava indo para lá e eu mandei um recado para o seu Pedro. Ele estava esperando uma coisa do filme, mas eu disse: “me interessa o invisível, quero falar disso”. Aí ele respondeu: “Ah, entendi, ele quer “mandraquice””<sup>103</sup>. Então o filme caminha por aí o tempo inteiro, a morte está da primeira à última sequência. Tem morte em todas as sequências do filme.

**Clarice:** Isso foi planejado por você?

**Rodrigo:** Não, isso foi na edição. Fui sintetizando: a partir do ritual de morte fui construindo as diversas visões da morte. A sequência que abre, a tela preta que é aquela historieta do tempo que Cristo mais São Pedro andavam... (É que tem várias, tem quarenta, cinquenta variações se você pesquisar no Google “no tempo em que Cristo mais São Pedro

<sup>103</sup> Gíria para se referir a feitiçaria e tudo o que ronda este universo.

andavam pelo mundo”) que são as histórias dos antigos. Nessa hora a gente não estava com a câmera ligada, mas aí o técnico de som estava com o gravador ligado e ele registrou. Um dia, durante a edição, eu estava procurando uma outra coisa nos sons que não tinham imagem, aí eu achei aquilo e falei: “opa, tem algo aqui!” e fiz uma introdução que tem um presente lá, que é “nonada”, uma expressão rosiana. Mais do que um preto velho encarnado, seu Pedro é um personagem rosiano encarnado, em vários sentidos. E eu fui multiplicando essas visões da morte. Tem a morte do pai dele, a morte da mãe, a morte dos velhos todos que ele conheceu, a morte do tio, que estava agonizando com o primeiro diamante que ele achou e enterrou o diamante, aquele que o filho não foi lá no momento em que o pai estava morrendo, a morte do genro que ele matou, a morte dos dois filhos dele e a morte de João Batista. Essa coisa do limiar da morte e da vida foi sendo construída, porque eu achei muito bonito. Por exemplo, ele tinha a filha e o genro, o genro não trabalhava, só bebia cachaça e judiava – a expressão que ele usa, judiava – da filha, brigava com a dona Lúcia, ameaçava ele de morte e ele só pagando as contas do cara, comprando comida para sustentar e tal, e aí ele tinha feito aquela cena do Moinho, do Moinho D’água que faz o fubá: “quem inventou o moinho foi o diabo. E rodava da direita para esquerda. E Deus abençoou e passou a rodar da esquerda para direita e só para fazer comida, não é para fazer sangue. Se o rato cair sai vivo do outro lado”. Quando ele mata o genro ele passa a mão na carabina do revólver e vai se esconder no moinho, aonde tem um símbolo de vida ali nessa história toda. O contraste do mal... Essas ligações eu fui construindo na edição. Eu cheguei a trabalhar com uma editora que não funcionou porque ela queria fazer um outro filme problematizando mais uma questão mais de raça ou social... Era diferente do que eu queria e eu notei isso porque teve um edital de finalização da Cemig (Companhia Energética de Minas Gerais) em Minas e eu tinha que apresentar um *teaser* de dez minutos e eu sentei na ilha e fiz um *select* das cenas que eu mais gostava para apresentar. Quando eu percebi que minha seleção não estava no corte dela então eu falei: “acho que estamos fazendo coisas diferentes”. Aí resolvi tocar eu mesmo, também porque acabou o dinheiro para a edição.

**Clarice:** Foi a primeira vez que você montou?

**Rodrigo:** Não. Eu comecei como editor de imagem fazendo televisão. Então eu fui fazendo no meu tempo, era um processo longo. Esse filme, diferentemente do *Orestes* (2015), eu sabia que tinha um material muito rico, então pensei: “vai acabar na hora que terminar”. Dois anos e meio montando o filme! Eu acho que foi o melhor que eu fiz. Fiz uns trampos institucionais, ganhei uma grana com um trabalho que me deu um ano de autonomia para ficar trabalhando na edição do filme com calma.

**Clarice:** Você poderia falar um pouco mais sobre a construção do filme na montagem?

**Rodrigo:** Eu fui editando as sequências e eu cheguei a desenhar num quadro três linhas. Uma linha que era a história do Seu Pedro, outra linha era a história do João Batista e a história dos outros personagens. Era seu Pedro no meio, o João Batista e o entorno. E aí eu ia passeando entre essas três linhas.

**Clarice:** E aquelas cenas mais fantasmagóricas, estavam em uma dessas linhas?

**Rodrigo:** Sim, na linha do João Batista.

**Clarice:** O que diz respeito a este universo mais onírico e mágico era João Batista?

**Rodrigo:** Sim, essa era a minha camada ficcional.

**Clarice:** E nessa camada, em alguns momentos vocês usaram outro suporte de filmagem, certo?

**Rodrigo:** São poucas as cenas que a gente filmou com uma Bolex 16 mm, são as cenas que seu Pedro estava com um roupão azul, com sobretudo azul, que ele estava de máscara, umas galinhas, umas cenas noturnas, mas foi só isso. A gente filmou outras coisas com a Bolex: eu filmei a morte de um boi, uns bois à noite, mas acabou que não entrou. Porque tinha um outro caminho que era um caminho de sonho também, mas vinculado ao garimpo... Muita morte envolvida, envenenamento, feitiço... A ideia foi construir uma montagem que fosse cheia de buracos, como é a memória. Por isso tem muita tela preta, fui deixando uns buracos para as pessoas preencherem. São portas que o espectador poder entrar quando ele quiser. Na verdade meu eixo principal era o cortejo fúnebre, que tem um acompanhamento diacrônico, começo, meio e fim. Ele morreu, a gente passou a tarde e a noite velando e de manhã a gente leva o morto e enterra. Esse é o eixo. Aí tem a história do Seu Pedro e a história do João Batista que são essas coisas mais oníricas.

**Clarice:** Então o cortejo é como um esqueleto e você ia permeando com as outras camadas?

**Rodrigo:** Isso, com as histórias do seu Pedro e as outras histórias.

**Clarice:** Isso que você falou de deixar alguns buracos, dá para perceber que em alguns momentos você parece não fechar de propósito. Por exemplo, o final da história do seu Pedro quando ele matou o genro, não fica muito claro o que aconteceu depois.

**Rodrigo:** É proposital sim. E também para o filme andar, porque o que acontece? Depois ele é processado, seu Pedrinho do boteco fala até com certo veneno, mas testemunha em favor de seu Pedro na justiça, é bonita a história. Porque ele vai falar com o juiz, ele benze o fórum, ele dá uma volta em torno do quarteirão do fórum, faz um trabalho para se proteger. A história é longa, bonita, mas não cabe. Até pelo ritmo também. Eu fiz outro corte que

tinham outros dois cantadores lá da região de Milho Verde que eram seu Ivo e seu Crispim, no DVD tem um extra que são esses dois cantadores. Eles estavam a quase 80 quilômetros de distância de seu Pedro. E eram outros dois cantadores de vissungo que antes de eu ter lançado o filme um deles já tinha morrido e sobrou só o seu Ivo. É muito bonito eles cantando, cantam até melhor que seu Pedro em termos de musicalidade. Seu Pedro é mais esganiçado, mas tem mais verve, na minha opinião. Era um contraponto musical muito interessante, mas o filme estava grande e eu perderia a fluidez. Então eu tirei os dois com uma tremenda dor no coração, mas para ficar um filme com um personagem só.

**Clarice:** Sobre o ritmo da montagem, você alguma vez refletiu sobre a diferença de ritmos de vida daquelas pessoas do Quilombo do Indaiá e de nossas vidas nos centros urbanos?

**Rodrigo:** É um lugar que não tem televisão. É uma construção simbólica toda assentada na tradição oral. E o trabalho manual de garimpo, na roça, é isso: escureceu, cama. A relação com a natureza é muito direta. Na edição tinha essa questão da memória, dos buracos, mas também tinha uma preocupação, agora lembrando, de fazer um filme que fosse construído em torno de sensações. Muitas vezes as histórias não são concluídas, mas as sensações estão representadas ali. É um filme de atmosfera. Você tem a atmosfera onírica, você tem essa coisa do “bicho” meio sempre rondando, aquela corrente arrastando, o demo e a morte sempre rondando e é uma coisa que a gente sentia. A equipe, nós éramos quatro, e sentíamos isso o tempo inteiro. A ideia era reproduzir um pouco essas sensações e dessa atmosfera que a gente viveu lá. Por isso a descontinuidade. Eu vou explicar uma outra chave dessas descontinuidades. Uma delas é que várias vezes eu não entendia direito o que estava acontecendo, várias vezes eu não entendia o contexto das falas de seu Pedro, eu estava sempre atrasado. Porque eu não tinha o mesmo retrospecto que ele, o mesmo armazém de experiências que ele, outros contextos de vida e de referências, eu estava sempre descobrindo, ou atrasado ou sendo burlado. Tinha horas que eu me perguntava: “ele está me enganando ou ele está brincando comigo ou ele está falando a verdade?”. Eu saía de lá sempre sem entender, aí dois dias depois eu entendia, mas ao mesmo tempo eu lançava algumas coisas para ele e ele guardava e dois dias depois ele me devolvia de um outro jeito. Eu fiz poucas entrevistas com cara de entrevista... Eu fiz uma que é aquela escura, ele estava bêbado, nós dois estávamos bêbados, tudo muito à flor da pele... É aquela que ele fala do diamante enterrado, que ele está falando bem baixinho, do tio que estava morrendo e enterrou o diamante. Ali estávamos

“encharcando”<sup>104</sup>. E era isso, a gente ficava bebendo cachaça e conversando e aí surgiu o clima, liga a câmera.

**Clarice:** Você tinha uma relação meio telepática com a equipe ou vocês combinavam o que iam fazer? Como se dava essa dinâmica?

**Rodrigo:** Era no olhar e às vezes alguém notava que estava no clima e já ligava o equipamento. Às vezes eu olhava e já está rodando, sabe? Tipo: “vamos rodar? Não, já está rodando”, e não tinha essa dinâmica de *set* de filmagem: “corta, ação, vai rodar”.

**Clarice:** E dá para perceber isso porque você criou uma coisa que eu acho fantástica: você tem uma relação horizontal com o personagem. Isso é muito importante, para mim o filme só existe daquele jeito porque você conseguiu criar uma relação muito horizontal. Não tem em nenhum momento aquela ideia nem de que “eu sou o entrevistador e do alto do meu saber...”, e nem o inverso, a tendência de sacralizá-lo, colocando-o num pedestal. Essas são relações verticais. Mas você conseguiu ficar na horizontal, uma coisa que é muito, muito rara no documentário. A que você atribui essa conquista?

**Rodrigo:** É curiosidade. Teve uma relação que foi estabelecida quando eu conheci seu Pedro. A primeira vez que eu encontrei seu Pedro a câmera estava ligada e foi mediado pela câmera. Daí para frente eu voltei lá várias vezes sem câmera, sabe? Depois eu fui passar o réveillon com ele quando eu fui levar a sanfona, a gente ficou a noite inteira tomando cachaça e tocando sanfona. Foi a melhor coisa que eu já fiz na minha vida, acertei. Eu sacramentei a nossa relação.

**Clarice:** Tem uma constituição prévia profunda de uma relação.

**Rodrigo:** Eu tinha um compromisso com ele e ele tinha um compromisso comigo, e era uma curiosidade mútua muito real, sabe? Ele queria entender o que eu estava fazendo e eu queria entender a vida dele. Era muito real tudo isso.

**Clarice:** E ele te perguntava sobre aspectos cinematográficos, por exemplo?

**Rodrigo:** Super. Teve um dia que eu falei para ele assim: “seu Pedro, o que a gente está fazendo é tipo um garimpo. Só que a gente está garimpando história”. Aí ele virou para mim e falou assim: “você sabe que em garimpo às vezes a gente não acha nada.”. Ele riu, estava me zoando, sabe? Às vezes você não acha nada... Quando a gente chegou na região para filmar, na época eu comprei quatro HDs de dois TB (dois para o material e os outros dois para *backup*), era uma muita grana, foi tipo 1.900 dólares cada um. A gente chegou lá, um HD não funcionava de jeito nenhum e a gente ficou pelejando para baixar um programa para

---

<sup>104</sup> Gíria mineira que significa beber muita cachaça.

recuperar o HD, viajamos para Diamantina para conseguir Internet para baixar e eu demorei uns quatro dias para chegar na casa do seu Pedro. Eu liguei para ele e ele disse: “você já está aí? Você não veio aqui?”. Aí eu expliquei para ele: “pois é, seu Pedro, tive um problema com as máquinas e tal”. Ele falou: “eu falei para você que quando você chegasse viesse direto aqui que eu iria te benzer, você não veio, se deu mal”. Depois ele benzeu todo mundo da equipe e aí a gente começou a trabalhar.

**Clarice:** Como é a sua relação com essas questões espirituais, benzimentos, feitiços etc.?

**Rodrigo:** Eu nunca consegui entrar muito, eu tinha uma curiosidade, fiz Jornalismo na PUC e tinha umas pesquisas nessa área e me interessava a figura do preto velho, do samba, da origem do samba, da afro-mineiridade, eu frequentava alguns terreiros, mas nunca fui muito de dentro, e depois com o seu Pedro eu tive essa relação muito direta e muito carnal. Depois disso ficou difícil entrar num terreiro e ter alguma identificação maior. Porque ele é o preto velho encarnado. Ele morreu e eu conversei com ele até hoje, eu dialogo, eu conversei com a memória dele que tem em mim, a relação que eu tive com ele. Dou cachaça para ele e dou café para ele.

**Clarice:** Por falar em preto velho, terreiro, e a cena dele com a máscara? Como se sucedeu essa cena?

**Rodrigo:** Numa noite a gente ficou conversando, contando história, cachaça, conversando, ele saiu e foi para o quarto dele. Eu achei que ele tinha ido pegar alguma coisa para me mostrar, ele pegou a máscara que ele tinha feito para o boi, vestiu a máscara, colocou um roupão de banho e saiu já, e eu fui pego de surpresa, é o momento que está no filme: “quem é você? Quem te mandou aqui?”. Fui menos *performer* que ele, mas eu tentei embarcar ali. “Seu Pedro me mandou aqui”. “Quem que é esse Pedro, meu Deus do céu?”. E aí a gente começou a brincar, ele se transforma em João Batista ali, que é o morto que ele vai representar que vai estar no talo de bananeira no dia seguinte. Ali ele começa a incorporar os velhos que ele conheceu, que escondiam diamante, enterravam, ele tinha um tesouro enterrado e eu estava ali para roubar o tesouro dele, e fica a dona Lúcia, aquela confusão, criançada, tem uma correria e ele com o pau que ele batia no boi ele estava batendo na gente, a gente correndo, foi uma farrá. Foi uma loucura aquilo, um transe meio coletivo e provocado pelo filme, aí é Jean Rouch mesmo, câmera-transe, aquilo não tem outra explicação senão uma coisa que aconteceu com o filme, no filme, provocado eu não sei exatamente, ali é tudo junto. E ele veio com toda a carga de memória dele, de ancestralidade, está tudo ali. E aí fui dando linha, dando linha, incentivando e no dia seguinte vamos fazer o velório, aí ele foi lá e falou:

“faz o seguinte, a gente pega o talo de bananeira, faz de conta que é o corpo”... Aí vem o Ney e o Adilson que vieram só para participar desse dia. “Tem que cobrir com um pano, Pedro”. “Vamos cobrir com um pano”. E aí ele começou a dar cachaça e tal e começa a falar da morte do João Batista: foi coração... Lá pelas tantas, à noite, ele pega a máscara que tinha brincado na noite anterior, aí ele vem e põe a máscara no morto. E aí a coisa vai andando até o cortejo. Durante o cortejo faz algumas pausas para tomar a cachaça, faz as cruces e sempre cantando. Aí é sempre a questão da localidade, da dimensão local. Você canta interagindo com a dimensão simbólica, espiritual, mas também local. Eu pergunto quem que é Jamundá e quem que é Macurendê<sup>105</sup>. São dois morros que existem lá que sempre que passa entre eles, se canta para pedir licença para os dois morros. Ele está pedindo licença para os dois morros para passar com o cadáver. Aí tem uma outra cantiga que não está no filme: “lá no alto da candeia tem uma encruzilhada”, enfim, sempre vai se referindo a lugares geográficos e lugares míticos ao mesmo tempo. Isso também é muito rosiano.

**Clarice:** É o sagrado e o profano o tempo todo se tocando.

**Rodrigo:** É Deus e o Diabo, o tempo inteiro. Quando chega lá no final que ele me conta, que quando o cara tinha pacto com o Diabo, quando eles paravam para descansar com o defunto chegavam os dois cavalheiros do demo, que era Tomaz e Miguel. O Miguel falava assim: “segura Tomaz, no defunto. Segura, Tomaz”. “Está seguro até demais, bom como esse tomara nós mais”. E levavam o corpo embora. E para a família não passar vergonha na comunidade eles colocavam um talo de bananeira no lugar e enterravam o talo de bananeira. Aí que eu entendi porque que ele propôs a bananeira. E na montagem, tem uma leitura, uma elaboração posterior, o filme começa com a bananeira.

**Clarice:** A voz dele em *off*...

**Rodrigo:** Em *off* falando do defunto. O que eu tinha ali era um cortejo com começo, meio e fim, e aí essas coisas eu fui relacionando. Agora, voltando às telas pretas e interrupções, é uma característica da narrativa rosiana, você tem interrupções bruscas e retomadas também igualmente bruscas, que criam algum tipo de suspense e que depois tem uma retomada por surpresas. Você começa uma sequência aqui, termina numa interrupção, aí tem uma outra que aparentemente não tem nada a ver, mas essa aqui vai se juntar com a lá da frente, vai fazer um sentido com essa, essa vai fazer com a outra...

**Clarice:** Dialética rosiana.

---

<sup>105</sup> Jamundá e Macurendê são palavras em dialeto banguela que estão presentes no vissungo que seu Pedro entoava na subida do cortejo fúnebre.

**Rodrigo:** Isso, você vai construindo. Tem um texto que chama *O Contar Desmanchando* (PASSOS, 2001) sobre a narrativa rosiana, é bem legal. Isso também que me deu muito trabalho e eu inventei moda de fazer uma narrativa um pouco mais elaborada nesse sentido.

**Clarice:** Tudo isso foi uma construção sua na edição? Durante as filmagens você não ficava pensando sobre essas coisas?

**Rodrigo:** Não, durante as filmagens eu estava interessado em estar naquele universo rosiano. Tinha primeiro um pé na tradição africana que me interessava muito, nessa pesquisa do universo dos vissungos, toda essa história que o seu Pedro carregava, mas também esse universo rosiano e eu ficava muito interessado na história do pacto com o demo. Ele fala, ensina a fazer a parte inteira, meia parte.

**Clarice:** Como se deu a encenação, como que era o dia a dia da filmagem? Você se recolhia com todos, sentava, explicava, conversava, ou era uma coisa mais...

**Rodrigo:** ...era uma coisa mais... (risos) A única coisa que eu combinei foi o velório, vamos reproduzir, representar um velório e um cortejo fúnebre. O filme tem essa representação do velório e do cortejo fúnebre como uma maneira de potencializar a memória do seu Pedro. Era uma experiência pessoal e a experiência coletiva uma memória que está se perdendo que é de transmissão oral. Eu que propus e ele me deu um presente que ele inventou um nome para a bananeira, e esse personagem do João Batista não é totalmente inventado pelo seu Pedro, ele tem uma aderência de memórias da vida dele e de outras pessoas do entorno, gente mais velha que ele conheceu quando criança ou que ele ouviu falar... Durante o filme ele me contou várias histórias de velhos que morreram com 110 anos, com 108 anos, que escondiam diamantes... No João Batista ele juntou todas as experiências dele e sintetizou neste personagem que virou um cara de 120 anos. Ali tem de tudo, um amálgama da memória dele, ele criou inclusive uma mulher para o João Batista e envolve a família dele inteira no jogo, a dona Lúcia, o Edilson que é o genro, a filha que é a Sineca, o neto que é o Edinho, e mais a criançada que ficava em volta ali participando, brincando, jogando. O jogo era uma coisa muito instintiva minha de trabalhar a representação muito ligada a etnificação do Jean Rouch, a minha inspiração era muito por aí. A intenção com o velório era que a gente passasse o final do dia e a noite conversando e contando história, porque todo velório tem história. E assim, essa vivência, eu imaginava que poderia ir despertar coisas que estavam se perdendo, isso rolou, rolou porque várias das cantigas que estavam se perdendo... A Lúcia na dissertação de mestrado dela, não sei se ela registra, não sei se são 17, não sei quantos vissungos. Porque nos anos 40 o Aires da Mata Machado fez uma pesquisa que ele identificou

mais de 60. Quando a Lúcia faz a pesquisa dela em 2000 já eram não sei se 17 ou 13, uma coisa assim. E aí só ele sabia, o irmão que fazia a segunda voz morreu, que era parceiro dele de cantoria e ele foi esquecendo, então nessa coisa do velório ele foi lembrando de mais coisas. Essa coisa dos buracos da memória, que estávamos falando antes, eu acho que a questão para mim não está entre o documentário e a ficção, eu acho que está entre a memória e a invenção. A memória é cheia de buracos, você inventa para preencher, ou você capta alguma outra coisa para tampar e para dar liga. Para criar conexões. Eu acho que nesse trabalho vai muito por aí, e aí acho muito legal porque o seu Pedro também tem essa forma de construção de linguagem. Ele é todo formado nessa tradição oral e as coisas vão ficando no meio do caminho, outras permanecem, são memórias resistentes que vão para vida inteira, outras vão se perdendo. Nessa questão das cantigas, por exemplo, que são tradição oral, verso e resposta, eu preciso de dois para a coisa funcionar, no mínimo dois para a coisa funcionar. Quando ele era criança tinha dezenas de velhos que cantavam, os velhos foram morrendo, foram ficando alguns mais novos que sabiam. Quando a coisa vai acabando e aí vai acabando não só as pessoas que sabem, mas as práticas, os cantos de trabalho foram acabando porque o trabalho no garimpo, o trabalho coletivo foi acabando. Os caras começaram a garimpar de dois, sozinho, faiscando que chama, faiscar é relavar cascalho que foi lavado há 200 anos. Ele faisca e não tem como cantar, não é um trabalho pesado com 60 homens trabalhando e cantando. Esse ambiente foi mudando. Então essa coisa da invenção para suprir um buraco de memória está o tempo inteiro no filme.

**Clarice:** Foi quanto tempo de filmagem? Quanto tempo você ficou lá?

**Rodrigo:** Eu fiquei com o seu Pedro por três semanas e mais uma semana em Milho Verde que não entrou no filme. Eu filmei duas semanas com seu Pedro, aí fui para Milho Verde fiquei uma semana, rendeu super pouco. E aí eu antecipei e voltei mais uma semana para lá, deu uma sensação de voltar para casa.

**Clarice:** Você fez essa filmagem do esqueleto, daquela camada, em um dia, essas outras semanas então foi você registrando o dia a dia deles e fazendo algumas entrevistas? Como foi?

**Rodrigo:** Se eu tivesse parado a filmagem no final da primeira semana eu teria já 80% do filme. Depois a gente foi, vamos fazer mais, e eu fui inventando mais coisas com ele e tal, mais tempo livre e mais silêncio, sabe? A gente filmou mais silêncio. No começo a gente chega mais ansioso, esse pânico de não existir filme. Mas isso até hoje, qualquer filme que eu faça chega para fazer.

**Clarice:** Por que você escolheu revelar apenas no fim do filme que se tratava de uma encenação? Porque no *Orestes* você dá o jogo logo de primeira. No *Terra Deu, Terra Come* você constrói de uma forma...

**Rodrigo:** É que faz parte da dinâmica da própria filmagem ali, como diz o Coutinho, eu tinha o golpe do teatro e não podia abrir mão dele, é um golpe.

**Clarice:** Ao longo do cortejo, do velório, você intervinha de alguma forma?

**Rodrigo:** Sim. A gente conversava e tal, teve uma hora que eu falei: “vamos descansar”. Às quatro da manhã a gente saiu voltou às sete e meia, e a gente tinha alugado uma casa de uma fazenda que era uns oito quilômetros de lá, então depois da filmagem a gente iria embora e manter uma distância assim, sabe? No dia do cortejo só que a gente ficou num sítio que era no caminho, aí a gente dormiu lá algumas horinhas, mas no mais era isso. A gente filmou umas 46 horas, não foi muito material não.

**Clarice:** Então o ritual fúnebre (velório, cortejo e enterro) que é o esqueleto, durou o tempo – entre aspas – real que vocês filmaram? Uma vez só?

**Rodrigo:** Isso. A gente derrubou a bananeira às quatro da tarde. E aí foi terminar na manhã, às 11 horas do dia seguinte. O cortejo foi longo e um sol rachando e a gente correndo e carregando peso. E é muito legal o poder de improviso do seu Pedro. Tem uma hora, quando a gente estava subindo o último morro, tinha um cara encostado numa árvore, e ele fala assim: “a sepultura já está aberta?” e eu não sabia onde é que ele estava levando a gente, ele falou: “já sei onde é que vai ser que a gente vai enterrar”. E eram aqueles túneis, aqueles de tirar cristal. Ele aproveitou um desses pequenos túneis para fazer a sepultura. Tudo improviso.

**Clarice:** E aquele pessoal que está junto, esse pessoal aprendeu a responder os visungos? Porque no filme eles respondem.

**Rodrigo:** Ele foi ensinando.

**Clarice:** Porque não se morre mais assim no Quartel do Indaiá, não se enterra mais daquele jeito, certo?

**Rodrigo:** Não. Teve uma grande mudança dos rituais de morte. O cara morria na roça, levava na rede. Agora, o cara vai doente para cidade e morre no hospital ou ele morre na roça e vem o carro funerário, pega e leva. Não tem mais transporte em rede, isso é coisa da década de 1950, 1960, 1970.

**Clarice:** Uma coisa que me chamou atenção esse diamante perdido que ele fala, é muito simbolismo que tem nesse diamante, eu fiquei pensando muito na relação desse diamante com a questão da herança africana que foi enterrada para não morrer, um diamante que precisa ser enterrado para não desaparecer.

**Rodrigo:** Então, imagina que esses caras, os portugueses quando levaram esses caras tanto para Ouro Preto quanto para Diamantina eram pessoas que já dominavam técnicas de garimpo. Esses caras quando chegam ali, começam a trabalhar, enfim. Mas esses caras nunca iam usufruir dessa riqueza, eram escravos. O dialeto nasce para burlar a comunicação, enganar os portugueses e sempre que podiam eles escondiam os diamantes, primeiro, na esperança de em algum momento poder usar isso, ou então não deixar para os escravizadores. E, por outro lado, uma leitura muito pessoal, tem uma dimensão de ligação com a natureza. A terra dá e a terra come, tudo que a terra dá a terra come de novo. E isso está no filme o tempo inteiro também, porque seu Pedro está contando do João Batista que não deixou herdeiro, o cara via que ia morrer e não dava para ninguém, “terra deu, terra come, ninguém vai usufruir do que eu achei, do que a terra me deu, vai voltar para terra”. Eu já fui em alguns enterros judaicos, sempre tem, quando o rabino está fazendo a fala dele, que a terra dá e a terra come, isso está lá. Faz parte da tradição africana, mas também faz parte da tradição judaico-cristã. Eu achei isso muito interessante na época que eu estava filmando, acho que isso também é um conselho de fundo do filme porque a gente vem do pó, a gente volta para o pó. Essa dimensão da pequenez que a gente tem, a gente não é nada, a gente é um pó no tempo e no espaço. Esses caras sabem disso e isso vai aparecer no filme, e esse paralelismo também com diamante. Eu achei que era uma aproximação interessante. E ao mesmo tempo o cara que é pactário ele não volta para o pó. O corpo dele desaparece. Mas isso é uma associação muito poética.

**Clarice:** A primeira coisa quando eu vi o título *Terra Deu, Terra Come* eu pensei no nosso corpo, num ser humano sendo enterrado e voltando. Antes do *Terra Deu Terra Come*, você já tinha interesse na questão da morte?

**Rodrigo:** Não. Eu fui atrás do pacto com o Diabo.

**Clarice:** O teu interesse é no Diabo. De preferência para prolongar a vida (risos).

**Rodrigo:** De preferência para prolongar a vida (risos). Nessa viagem a proposta era voltar com o registro de uma receita de pacto com o Diabo, era uma pesquisa rosiana, depois foi para outros lados, outros cantos e continuo indo. Mas sim, talvez já tivesse algum interesse. Quando eu estava lançando o filme teve uma repórter da Folha de São Paulo que me fez umas perguntas curtinhas, para indicar o filme, aí ela perguntou assim: “depois do filme qual é agora a sua relação com a morte?”. Eu respondi: “é a mesma, ela lá e eu cá”.