

O filme e o arquivo: contexto e concepção do documentário “Sobral no plural”

NILSON ALMINO DE FREITAS
PAULO PASSOS DE OLIVEIRA

Resumo

O presente artigo discute o conceito de estética do documentário “Sobral no Plural”, apresentado no II Visualidades em novembro de 2010 - evento organizado pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) como forma de incentivo à produção de vídeos e exposições que articulem imagem e pesquisa. O que se pretende é, a partir de uma atividade prática já realizada pelos proponentes desse artigo, discutir a concepção de documentário e a falsa oposição entre real e imaginação que orienta algumas percepções sobre esse tipo de imagem técnica. Pretende-se também discutir como devem ser usados os documentos de um arquivo audiovisual; proposta do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas - Labome/UVA.

Palavras-chave:
Documentário, imagem
técnica, documento

The film and the file: context and design of the documentary “Sobral no plural”

NILSON ALMINO DE FREITAS
PAULO PASSOS DE OLIVEIRA

Abstract

This article discusses the concept of aesthetics in the documentary “*Sobral no Plural*,” presented at the Second Visualidades in November 2010 - event organized by Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA) as a way to encourage the production of videos and exhibitions that combine image and research. From a practical activity already performed by the authors of this paper, the aim is to discuss the conception of documentary and the false opposition between real and imagination that drives some insight into this type of imaging technique. We also intend to discuss how they documents of an audiovisual file should be used; proposal from the Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas - Labome/UVA.

Keywords:
Documentary, technical
image, document

La película y el archivo: contexto y concepción del documental “Sobral no plural”

NILSON ALMINO DE FREITAS
PAULO PASSOS DE OLIVEIRA

Resumen

El presente artículo discute el concepto de estética del documental “Sobral no Plural”, presentado en la segunda versión del evento *Visualidades* en noviembre 2010 – encuentro organizado por la Universidade Estadual Vale do Acaraú como forma de incentivo a la producción de video y exposiciones que articulen imagen e investigación. El objetivo es, a partir de una actividad práctica ya realizada por los autores de este texto, discutir la concepción documental y la falsa oposición entre real e imaginario que orientan algunas percepciones sobre este tipo de imagen técnica. Se pretende, también, discutir cómo deben ser usados los documentos de un archivo audiovisual, propuesta del Laboratorio de las Memorias y de las Prácticas Cotidianas – Labome/UVA.

Palabras clave:
Documental, imagen
técnica, documento

Considerações iniciais

Este artigo trata de uma das repercussões do trabalho com arquivo público de documentos orais e visuais, realizado na Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, na cidade cearense de Sobral. Discute-se aqui o conceito e estética no documentário “Sobral no Plural”, apresentado no II Visualidades, em novembro de 2010 - evento organizado pela UVA como forma de incentivo à produção de vídeos e exposições que articulem imagem e pesquisa. Esse documentário também foi apresentado, por um dos articulistas, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PACC/UFRJ -, como requisito final do Estágio de Pós-doutorado em Estudos Culturais. Trata-se de uma atividade ligada ao Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – Labome, instalado no Curso de Ciências Sociais da UVA. O referido filme tem como base o acervo permanente de documentos audiovisuais do Labome. Isto justifica a necessidade de apresentar o contexto situacional dessa produção, fazendo algumas reflexões sobre o conceito de arquivo implantado no Laboratório, assim como a história do evento “Visualidades” no qual o documentário foi apresentado ao público pela primeira vez.

Antes de tudo, vale a pena observar que a primeira impressão é de que este poderia apenas parecer um artigo de divulgação científica, o que, por si, não é nenhum demérito. Porém, o que se propõe, além disso, é, a partir de uma atividade prática já realizada pelos proponentes do artigo, discutir a concepção de documentário e a falsa oposição entre real e imaginação que orienta algumas percepções sobre esse tipo de imagem técnica. Objetivamos abordar, de forma clara e objetiva, uma concepção de documentário e não impor um modelo revolucionário a ser seguido.

Logicamente que outros modos de produção de obras dessa natureza estarão em pauta como parâmetros de comparação. Porém, serão apresentadas outras formas possíveis de se pensar o documentário, sem juízos de valor, que visam classificar as melhores e as piores formas de produção.

Portanto, a questão mais importante é discutir a transformação da lógica da informação objetiva, geralmente relacionada ao arquivo e ao documentário, para a lógica da subjetivação da vida em sociedade expressa pela produção do documento audiovisual e a sua exibição na linguagem do documentário. Não somente a subjetivação produzida pelos “pesquisados”, mas também pelo próprio pesquisador. Neste caso, o arquivo de documentos orais passa a ter uma flexibilidade no seu uso para além do espaço de consulta e pesquisa, assim como passa a ser um local de produção de obras escritas e visuais.

É válido destacar que não são obras que se resguardam e se sustentam em registros objetivos do real. A imagem e o documento oral constituintes do acervo, assim como pesquisador e pesquisado, passam por uma tensa e ambígua relação entre a fantasia e a realidade em um determinado contexto de situação. Consequentemente, a obra produzida por esse registro audiovisual também não reproduz um real vivido, neutro e imparcial. O documentário produzido com base nesse tipo de fonte, aliás, de todo e qualquer filme, é um conceito a ser ultrapassado, logicamente estimulado pela experimentação vivida na relação entre aqueles que se envolvem na produção e suas fontes.

De fato, como diria Benjamin (1994) é a “esfera da autenticidade” que vai ser explorada nesse artigo. Para o autor alemão, a autenticidade se perde com a reprodutividade da obra e a reprodução da obra a destaca do domínio da tradição. Do ponto de vista técnico, o lugar de onde parte o original, ou seja, o aqui e agora da obra e sua existência única no lugar em que ela se encontra, se perde na reprodução técnica. Dessa forma, substitui a existência única da obra por uma seriação, perdendo sua “aura”.

Ao tratar da comparação entre a sociedade “moderna” e as sociedades tradicionais, Lévi-Strauss (1967) nos leva a entender o conceito de autêntico em sentido análogo e afirma que a escrita, base de sustentação predominante da nossa formação social, foi a responsável pela possibilidade de relações inautênticas. O caráter especial e que só acontece no momento preciso de produção de algo é o que se perde quando se reproduz.

O fato é que a percepção daqueles que se relacionam com a obra sendo produzida é culturalmente matizada, portanto tem relação com rituais de produção que não estão relaciona-

dos somente com a técnica. Possuem um lugar próprio, uma temporalidade, uma política, uma economia e uma rede de relações sociais que são agenciadas antes, durante e depois da obra pronta (LATOURE, 2000). Isso se reconfigura quando a obra está posta para circulação e recepção de um público variado e, justamente, porque a obra se destaca de seu contexto de produção e, independente deste, é vista.

O próprio documento, organizado no arquivo, que serve como fonte também tem temporalidade, espacialidade, política, economia e uma rede de relações agenciadas nos diferentes tempos de sua produção. Não se pode dizer que sua reprodução no arquivo seja expressão de sua autenticidade, pois há uma defasagem entre o que está registrado em um suporte digital, analógico ou escrito e a situação vivida pelos interlocutores. Nesse sentido, para não descaracterizar e atribuir uma menor importância à escrita, é importante discutir alguns agenciamentos para compreender que o escrito e a obra apenas existem porque uma série de ações em rede aconteceu *antes*, *durante* e *depois* desta pronta e envolveram pessoas, instituições, lugares, objetos e mecanismos relacionais diversos que vão além de um contexto.

Não pretendemos dar conta de todos os agenciamentos e de todas as redes criadas nessa construção, pois algumas delas estão além de qualquer capacidade de sistematização e passam pelas afecções múltiplas causadas por diferentes afetos que envolvem os processos criados, inclusive a história pessoal de cada indivíduo envolvido e as diferentes concepções de estética, ideologias, dentre outros aspectos, tudo isso, sem excluir os pesquisadores (FAVRET-SAADA, 2005).

Portanto, nos colocamos em uma situação de enunciação sobre o tema proposto onde somos realmente “participantes” do processo. Começaremos essa discussão apresentando as condições e os pressupostos teóricos e metodológicos do Labome - espaço de onde o filme “Sobral no Plural” foi pensado.

O arquivo e o filme

O referido trabalho é o primeiro de uma série de documentários produzidos pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA, com o objetivo de ser o carro chefe de uma política de produções sem fins comerciais, da mesma natureza, apresentadas no circuito de festivais de média-metragem existentes no país. Como já dito, o documentário também faz parte do conjunto de obras apresentadas no PACC da UFRJ.

O filme foi produzido com base no acervo permanente do Labome, constituído pelo retorno do suporte técnico que o Laboratório proporciona aos trabalhos dos pesquisadores cadastrados e por meio de relações de reciprocidade e de interesses que viabilizam a constituição do arquivo. Convém mencionar que os recursos provenientes da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP (FAP do Ceará) e do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq ajudaram na aquisição de material e equipamentos necessários para essa empreitada.

Resgata-se, da ideia de “laboratório” Labome, a constante experimentação que, inclusive, transcende às paredes de uma fria estrutura de concreto, mas não a exclui completamente, pois o espaço entre paredes é fundamental para planejar, organizar, disponibilizar e viabilizar o processo de produção do conhecimento. Entretanto, é preciso pensar que o arquivo deve ir além de um mero depósito de documentos orais e visuais.

Visto que remete à guarda e preservação, o termo “arquivo” parece conflitante com a possibilidade de produção de um conhecimento dinâmico, mas o sentido que atribuímos para a palavra é o de reconhecer que a realidade social, objeto de estudo privilegiado pelos pesquisadores vinculados ao Labome e a fonte do seu acervo, é o espaço próprio das experiências “laboratoriais” do pesquisador, do qual ele se apresenta como interlocutor e produtor em relação direta com o registro e a proteção de informações produzidas e documentadas no acervo. Temos que lembrar que o documento foi produzido em um momento de interlocução com um “outro” que faz parte de um contexto espacial, temporal e possui uma subjetividade.

A própria relação entre pesquisador e pesquisado tem uma situação especial, pois no contato com o “outro”, objeto de estudo do pesquisador, há um diálogo entre dois sujeitos, visões e mundos sociais distintos, com valores, sentimentos, desejos e emoções diferentes; o pesquisador está lidando com gente de “carne e osso”. Isso não é uma característica exclusiva de uma situação de interlocução onde é registrada a oralidade, já que mesmo no caso da pesquisa com texto, o que está posto não é um documento que pode ser analisado em si mesmo, mas algo escrito, produzido por um sujeito social, que tem visão de mundo e prática social distintas do pesquisador.

O documento escrito é produzido em uma rede particular de agenciamentos, composto também pelo autor do texto, no tempo e no lugar ocupado por quem produz. Por este motivo, não se pode dizer que o objeto de estudo pesquisado seja uma

mera informação, mas sim uma síntese significativa que deve ser contextualizada, compreendida e interpretada, pelo menos em alguns de seus termos, pois é impossível dar conta de toda a rede de agenciamentos compostos. O documento audiovisual do arquivo também passa por este processo de produção e por isso, é passível de ser analisado, verificando-se alguns elementos selecionados da situação de interlocução. A imagem técnica, por si só, já fala muita coisa, mas precisa ser sistematizada e organizada para produzir novas reflexões e percepções do mundo social ao seu redor, assim como deve ser analisada como resultante de pelo menos uma situação de interação referente a uma economia e política agenciada por diferentes sujeitos e instituições.

Entendemos, portanto, que o texto ou a imagem técnica produzida são resultantes de relações sociais. Como diz Viveiros de Castro (2002), o texto, e pensamos também que a imagem técnica, expressa, dentre outras coisas, a afecção produzida em um contexto de interação entre subjetividades diferentes. Tais interações produzem, não no sentido de construção de identificação, transformações na constituição relacional de ambos: do pesquisador e do pesquisado.

A diferença está no efeito de conhecimento do discurso do pesquisador, na relação entre o seu discurso e o discurso do pesquisado. Logo, o pesquisador tem uma vantagem nesse jogo, pois ele depende do sentido produzido pelo interlocutor, mas produz o sentido desse sentido porque interpreta e textualiza o sentido. Uma leitura inocente de um texto, de uma exposição fotográfica da vivência do pesquisador em um contexto social imaginado do interlocutor e o documentário produzido sobre um grupo social, dá a impressão de que o pesquisado não detém o sentido de seu próprio sentido. A impressão é de que o pesquisador promove um discurso de promoção da sua palavra em detrimento da palavra do interlocutor, que só serve como fonte (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Favret-Saada (2005) chama atenção para o fato de que o pesquisador não é um ser acultural, cuja capacidade de pensar falaria de proposições verdadeiras, pois ele é afetado na interação com o outro, indo além da capacidade de representação. Apesar de ser um protagonista, a história contada pelo interlocutor não é só dele porque o pesquisador participa dela e deve tentar sentir como eles sentem os acontecimentos. O pesquisador precisa entrar no jogo de seus interlocutores, talvez não da forma como esperava, e participar, não só observar e registrar. É um jogo em que o pesquisador é bombardeado por intensidades narrativas e por vivências, onde algumas delas não são significáveis ou decifráveis

de acordo com o discurso científico. Deste modo, há sempre uma defasagem entre vivências descritas ou organizadas na imagem técnica que pretende mostrá-la e a diversidade de vivências prováveis que poderiam ter sido agenciadas.

Outro fator a se levar em consideração é o fato de que o material iconográfico produzido e transformado em documentários e/ou em mostra de fotografias, não necessariamente se confunde somente com entretenimento. No caso dos temas explorados nas obras produzidas com suporte do Labome, a relação com a pesquisa é fundamental.

Existe uma tendência predominante entre os projetos cadastrados em trabalhar com reflexões sobre modelos de intervenção urbanística e modificação espacial. Também são correntes a elaboração de projetos que visam pensar o modelo de preservação do patrimônio histórico, por considerar a visão do morador, geralmente anônimo e esquecido por não ser especialista diplomado. Entretanto, nos projetos vinculados ao Labome predomina a ideia de dar voz aos que vivem na cidade, independente de terem formação acadêmica ou ocuparem lugares sociais de prestígio no campo econômico ou político. Logicamente, essa voz é sistematizada pelos interesses e desejos do pesquisador.

Deleuze (1997) entende o conceito de desejo como agenciamento de um conjunto de elementos que constituem o contexto imaginado do objeto supostamente referente. Nesse sentido, não se deseja mostrar a “realidade”, uma verdade histórica no documentário ou no documento em arquivo, mas uma série de elementos que formam um conjunto relativo ao lugar, a posição, ao interesse e a imagem que estão “ao redor” do “ser” desejado e o reforçam, mas um lugar que o “ser” imaginado viria a ocupar no conjunto da sociedade mais ampla, a sua posição diante dos “outros” e a imagem que o documentário ou o documento pode projetar para “todos” aqueles que o veem. O que complica mais essa construção é o fato desses elementos que estão “ao redor” serem também objetos que compõem outros conjuntos maiores desejados, como o “arquivo”, o modelo de “profissional” que se quer passar ou o de função da universidade, dentre outros. Isso cria uma confusão aos olhos daqueles que pretendem entender a invenção do documento ou do documentário, pois se espera dela algo mais sólido, com fronteiras precisas.

Por esse motivo, atrelado a duas atividades do Curso de Ciências Sociais, organizou-se no ano de 2009 o I Visualidades. A disciplina Antropologia Visual e o Curso de Introdução ao Documentário foram organizados para dar suporte teórico e metodológico a alunos e demais interessados nesse processo de produção

de documentários (curtas-metragens) e exposições fotográficas.

A primeira versão do evento Visualidades ocorreu em conjunto com a VIII Semana de Ciências Sociais e com as comemorações dos 10 anos do Centro de Ciências Humanas (CCH), Campus do Junco em Sobral, nos dias 26 e 27 de novembro de 2009. A ocasião constituiu-se de um momento de apresentação de trabalhos realizados durante o semestre, onde alguns trabalhos apresentados usaram as entrevistas do acervo permanente do Labome e tiveram o apoio de equipamentos desse Laboratório. Ao mesmo tempo, o I Visualidades permitiu que a comunidade acadêmica pudesse também participar apresentando propostas de investigações, em andamento ou concluídas, com o mesmo objetivo: relacionar pesquisa e imagem. Fizeram parte da comissão organizadora do evento os professores da área de Antropologia do curso de Ciências Sociais.

Em função do sucesso do evento, a equipe responsável pelo Visualidades¹ não interrompeu suas atividades. Para tanto, na tentativa de consolidação de uma política de produção de vídeo em formato de documentário, promoveu a continuidade no ano de 2010 com a elaboração do primeiro filme acadêmico de média-metragem - *Sobral no Plural* -, realizado com o apoio institucional da UVA, idealizado pelo professor Nilson Almino, roteirizado, produzido e dirigido em parceria com o professor Paulo Passos.

Sobral no Plural é o primeiro de uma série de documentários que traz ao público o fruto das pesquisas teóricas desenvolvidas no Labome. O intento surtiu efeito, pois nos anos seguintes o evento foi crescendo, alcançando caráter nacional em 2014. Em 2010, ano destacado como recorte deste artigo, a intenção era de que os proponentes da política implementada de produção dessa natureza, ainda inédita na região, pudessem também se mostrar como produtores, não no sentido de afirmar uma autoridade no fazer, mas para mostrar que este tipo de obra, assim como qualquer modalidade de produtos intelectuais é permeada por um processo de aprendizado constante que precisa de uma prática.

Muito mais do que promover o filme que não está ainda no circuito nacional, tampouco chegou a concorrer em festivais ou algo do gênero e muito menos do que ressaltá-lo como obra de peritos, pois é passível de se avaliar algumas “falhas técnicas”, seria importante discutir o modelo de produção de documentário pensado do ponto de vista de seu tema, sua estética e de sua concepção. Até porque não podemos pensá-lo de forma isolada de uma tentativa dos autores em promoverem uma

continuidade na exploração do tema proposto, tanto produzindo novos filmes, como formando quadros de diretores-pesquisadores que possam tirar, do conceito proposto pelo documentário, proveito para se pensar suas obras.

No III Visualidades de 2011, três filmes de curta-metragem são exemplos dessa continuidade, onde bairros de Sobral e seus moradores foram foco do produto audiovisual². É exatamente o tema desse primeiro documentário, que foi o ponto de partida para os demais que pretendemos explorar agora.

Apresentando o tema

O documentário Sobral no Plural, apoiado pela Pró-Reitoria de Extensão e pela Direção do Centro de Ciências Humanas da Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA, em parceria com o Labome, apresenta a cidade de Sobral, do Centro à periferia, narrada por moradores e intelectuais. Trata-se do único média-metragem inédito exibido no II Visualidades.

O filme, realizado com padrão de qualidade maior, no que se refere ao planejamento e aos recursos empregados, acabou sendo o carro chefe do evento e atraiu um público que, apesar de não ser habituado à produção local dessa natureza, parece o ter visto com entusiasmo. Talvez por se enxergar no filme, já que o cenário é a sua própria “casa” ou por ser uma região muito carente de salas de cinema, pois as que existem passam filmes do circuito comercial que geralmente promovem cenários e narrativas distantes de suas vivências.

O documentário sobre a cidade de Sobral leva à público o resultado das pesquisas sobre os bairros periféricos que já vinham sendo realizadas pelos integrantes do Labome. O conhecimento prévio sobre o perfil dos entrevistados e o tipo de abordagem sobre o Município facilitaram a elaboração do roteiro, pois já eram de conhecimento da equipe produtora do filme.

O filme conta a história daqueles que sustentam a suposta riqueza propagada pela política de preservação aplicada na cidade de Sobral no ano de 1999, do tombamento do patrimônio histórico nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e de parte de sua área urbana correspondente ao Centro. Alguns personagens que produziram circunstâncias para a existência da história oficial e preservação da “tradição” local consolidada pelo tombamento aparecem no filme. A tradição sobralense, que se tornou política pública, se sustenta em alguns dos seguintes princípios complementares e que o documentário tenta desconstruir:

- Identificação pautada na homogeneidade cultural;
- Sistemática na construção de uma história em etapas (ciclos econômicos);
- Essencialismo nas características marcantes;
- Distinção e caráter especial da coletividade (“*sobralidade triunfante*”);
- Relação entre a ideia de opulência e de tradição.

Primeiramente, não se pode pensar a cidade como se fosse formada por uma homogeneidade cultural, pois ela é múltipla e diversa. Sua história não é tão didática assim como conta a política de monumentalização, visto que não é somente riqueza e opulência que a constitui. As características marcantes da cidade não são tão claras, resguardando movimentos, fluxos e particularidades urbanas que acontecem também em outras cidades, perdendo sua pretensão de exclusividade em alguns aspectos, até mesmo naquilo que caracteriza a “*sobralidade triunfante*”³.

As narrativas proferidas pela tecnocracia que tenta consolidar a versão triunfalista da História definem um “tempo monumental” (HERZFELD, 1991), que pretende mostrar que a cidade está situada nos “tempos modernos”. Logo, não devemos levar em consideração estas narrativas? O que é mesmo ser “moderno”? Pensamos que ela faz parte de um enquadramento de uma memória selecionada por aqueles que a agenciam (POLLAK, 1989).

É importante não mais analisar os fatos históricos e as tradições como coisas sólidas, mas como nos ilumina Pollak (1989), analisar como os discursos sobre a tradição se tornaram coisas, assim como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Nesse sentido, a desconstrução dessa narrativa nos pareceu a melhor forma, além disso, o discurso triunfalista também deve ser mostrado.

Porém, como lembra Herzfeld (1991), pensando o *locus* da pesquisa dele em Rethemnos na ilha de Creta e comparando com o caso de Sobral, existe, em ambos, uma tensão entre ideologias diferentes que servem como orientação para definição da origem, da tradição e, conseqüentemente, da História. O contraste entre concepções diferentes do “*começo de tudo*”, por exemplo, revela que há diferenças abismais entre o “*tempo monumental*” do discurso oficial e o “*tempo social*” vinculado ao cotidiano. É por isso que pensamos jogar com essas diferenças no filme, colocando lado a lado diferentes versões sobre usos e de histórias da cidade.

Mesmo aquela imagem que afirma ser uma cidade exclusivamente católica, o que é corrente dentre publicações de historiadores locais, é desconstruída no filme, mostrando outras religiosidades, inclusive as de matriz afro-brasileiras. Além disso,

a história da riqueza não pode ser contada somente falando dos abastados, pois os pobres que sustentaram sua vida cotidiana sem muitos recursos também fazem parte da história da cidade.

As pesquisas do Labome visam construir e reconstruir esta “História”, transformando-a em histórias e o “Sobral no Plural” é resultado deste trabalho. Destacamos que foram 15 sequências planejadas no roteiro, onde cada uma tentava mostrar trajetórias e visões diferentes sobre a cidade que se misturam e, ao mesmo tempo, se distanciam. O documentário também mostra o espaço urbano pensado pelo poder público, bem como apropriado pelo dito “cidadão comum”, que vive em bairros periféricos, mas que também circula pelo Centro.

O conceito do filme

É comum vermos a produção de documentários que tem uma cidade com o tema apontando para dois aspectos: o primeiro a ser destacado seria o urbano – ou fragmentos dele (um bairro, por exemplo) –, sustentado pela construção da imagem de beleza estética e ética, que tenta fortalecer uma visão exaltatória da cidade ou do espaço; o outro aspecto teria como objetivo usar o documentário como vídeo-denúncia, que revelaria uma “cidade escondida”, marginal, desarticulada do Centro e das áreas nobres. Nesta última versão, o caráter de “vítima” do sistema com potencialidade revolucionária poderia ser uma variante.

Em *Sobral no Plural* buscou-se superar a dicotomia entre o certo e o errado, articulando em um mesmo vídeo perspectivas e práticas diferentes de como ver e de agir no espaço urbano. Um espaço urbano, como já dito, que é pensado pelo poder público, bem como apropriado pelo dito “cidadão comum” que vive em bairros periféricos, mas que também circula pelo Centro. À medida que o roteiro foi sendo desenvolvido, surgiu nas narrativas registradas, o discurso da religiosidade do sobralense, que frequenta igrejas católicas, bem como demonstra fé em outros sistemas de crença.

Para a realização da proposta, procuramos articular elementos que parecem inarticuláveis. Partimos do pressuposto de que a cidade é muito mais do que uma estampa que pretende representar algo estável e fixo: ela é múltipla e plural, centro e periferia, urbana e rural. Seguimos o modelo das Ciências Sociais que revela o pesquisador interagindo com os entrevistados, sem locutor em voz *off*. Tal modelo é comum em documentários, como aqueles do cinema participativo, inaugurados na década de 1960, época em que surgiram câmeras de cinema silenciosas e portáteis.

O documentário do tipo participativo tem como maior representante um filme realizado por dois sociólogos – Edgar Morin e Jean Rouch – em 1960, que idealizaram e dirigiram *Crônicas de Um Verão* (*Chronique d'un Été* – França) e que segundo o pesquisador Silvio Da-Rin (1995), trata-se do primeiro documentário com ambições sociológicas e etnológicas.

O longa-metragem apresenta a opinião de algumas pessoas acerca da felicidade, no verão de 1960, nas ruas de Paris. Na primeira parte, o filme apresenta a vida dos personagens; em um segundo momento, os personagens são levados a pensar questões abrangentes sobre suas vidas. Os diretores não apenas participam das entrevistas, bem como propõe ações e criam situações. Na última parte do filme, os atores sociais do filme assistem ao primeiro formato da edição e debatem sobre suas atuações e a experiência de se ver na tela.

Em entrevista, Rouch e Morin assumiram criar sequências aparentemente documentais, mas que foram previamente ensaiadas e discutidas com os envolvidos. Com tal iniciativa, os diretores apontam para a estreiteza de laços entre o documental e o ficcional. Para eles, o documentário também é uma visão construída a partir da realidade. Atualmente, o documentário participativo tem tido representantes reconhecidos e legitimados por críticos e festivais: Eduardo Coutinho (*O Fim e o Princípio*), no Brasil, e Michael Moore (*Tiros em Columbine*), nos EUA, são dois diretores que participam ativamente de seus filmes. O equipamento poderia ser levado para a rua e ser movimentado com destreza (DA-RIN, 1995).

Em Sobral no Plural, utilizou-se uma câmera de vídeo com fita digital Mini-DV e microfones de lapela ou direcionais conectados à câmera. Na elaboração do roteiro, optou-se por desenvolver a ideia de que os diretores caminham a pé por diversos bairros da cidade ao longo de um dia. Durante o percurso, eles encontram seus interlocutores pelas ruas ou em espaços fechados, o que tornou possível unir histórias isoladas em uma única narrativa conduzida por um passeio imaginado. A partir da caminhada são apresentados diversos espaços de Sobral, que também se tornam personagens do filme, como a rua principal do bairro Vila União – com a imponente fábrica de cimento ao fundo – bem como o *Boulevard* do Arco, o Becco do Cotovelo, no Centro, dentre outros espaços.

Todos os depoimentos e imagens foram tomados ao longo de dezoito dias de gravação e para não comprometer a verossimilhança foi necessária a continuidade no figurino e na luz do filme. O único dia supostamente vivido em Sobral é fabulação;

fruto da criatividade e da construção presente no roteiro que deu origem ao filme. Além disso, o lado ficcional agrega o lado documental que poderia ser entendido como resultado de situações mais espontâneas. Metodologicamente é discutível essa espontaneidade, já que em qualquer situação fala-se aquilo que é conveniente falar em um contexto de interlocução construído por relações sociais possíveis para o momento. Portanto, o lado documental não pode ser entendido como mais real, mas como registro de uma situação de comunicação elaborada por pessoas com interesses diferentes e que são mediados pela produção em que o registro editado que vira documento.

A estrutura do roteiro obedeceu à mesma de um filme de ficção: com sucessão de sequências no tempo. À medida que o roteiro ia sendo elaborado, foi sendo construído o roteiro técnico, que descrevia os movimentos de câmera, previa o ritmo dos planos e o tipo de edição a ser adotada. Quando da realização do filme, alguns elementos novos levaram a pequenas alterações no roteiro, algo comum em se tratando de um documentário.

Ressaltamos que uma base narrativa ficcional para um filme de documentário não é algo novo, entretanto a captura de imagens por um aparelho mecânico as atribui um caráter de “verdade” e “autenticidade”. O cinema se tornou um dos mais fortes veículos de comunicação por saber apropriar-se das imagens “reais” para contar uma história ficcional, indo além dos limites geográficos e narrativos do teatro. Todavia, o espectador comum sabe diferenciar o filme de documentário daquele de ficção e apesar de ambas as imagens serem captadas em uma vivência criativamente construída que dá a impressão de “real”, a semelhança entre elas está na forma de se narrar, bem como em sua especificidade temática.

Não há diferença ontológica entre a imagem do filme de ficção e aquela do documentário: a primeira guarda um grão de “realidade” ou de percepção dela, pois foi o vivido e o pensado o lugar de onde partiu a concepção da imagem captada. Da mesma maneira, o documentário se reveste de ficção, pois a câmera tende a produzir efeitos naquele que é gravado. Não negaremos o grau de improvisado do documentário, tampouco sua especificidade, apenas não admitimos que o filme de ficção seja menos real do que o documentário. Também não pretendemos que o documentário possa ser base de fabulação para um entrevistado ou estruturado segundo cânones dos filmes de ficção.

Segundo Consuelo Lins (2002), desde a origem do cinema, o documentário levanta “questões referentes ao real, à representação, à objetividade, à verdade da representação, mesmo

se esses conceitos ganhem, nos diversos períodos, conotações diferentes” (p. 3). A teoria da imagem, bem como reflexões na história da arte, há tempos aponta para a impossibilidade da neutralidade da imagem. De muitas formas, a subjetividade de quem produz a imagem mecânica está presente nas seguintes questões: *Por que se optou por esta forma de enquadramento, e não outra? Por que se utilizou tal movimento de câmera? Por que se optou por tal forma de editar um filme?*

Neste sentido, Metz (1975) afirma que “todo filme é um filme de ficção”, pois o que no cinema é da ordem da representação, na acepção teatral do termo, também é da ordem da ficção. Por isso, o cineasta Jean-Luc Godard disse que “o cinema é a verdade a 24 quadros por segundo”. O mesmo Godard afirma que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção” (LINS, p.5, 2002).

Para Flusser (2002), a imagem técnica faz eleições de elementos preferenciais e abstrai dimensões que possuem relações significativas com outros elementos, pois é uma superfície que pretende representar algo e transforma eventos em cenas que são símbolos conotativos que se voltam para elementos já vistos pelo seu autor. São concepções que orientam percepções e ações do indivíduo. A imagem produzida no documentário é de outra ordem, pois dá forma imagética a um texto que, por sua vez, se refere a conceitos. O texto explica as imagens e os conceitos analisam as cenas.

Flusser (2002) entende que o texto é o *metacódigo* da imagem. No vídeo, assim como na foto, há uma relação intrínseca entre imaginação e conceituação que se reforçam. O autor entende que existe uma imagem que é tradicional, ou seja, uma abstração em primeiro grau e outra que é técnica. Essa última é uma abstração em terceiro grau, pois abstrai uma das dimensões da imagem tradicional, transforma em texto e depois reconstitui a dimensão abstraída, resultando em imagem.

Flusser também afirma que a imagem técnica imagina o texto, que concebe imagens que imaginam o mundo e estimulam outras imagens naquele que a recebe. É uma espécie de texto científico aplicado que pretende mostrar um mundo que supostamente é real, onde a imagem, na sua versão técnica, deixa de ser um instrumento para pensar e agir no mundo e tenta ser o mundo. Logo, sendo visto como “o mundo”, a imagem perde uma dimensão importante.

Segundo Flusser (2002), para a formação da imagem: a imaginação. Isso porque a imaginação passa a ser entendida como recurso pouco objetivo, portanto, passível de *“falseamento da*

realidade” ao ser usada. É por isso que ela é escondida e negada em prol de uma verdade cientificamente comprovada por depoimentos e imagens arrumados no documentário. Logo, a imagem técnica carece de deciframento, pois ao decifrar, o receptor percebe o universo conceitual do autor.

No âmbito das antropologias, é comum se pensar que o pesquisador se coloca na posição de ouvinte. Entretanto, na experiência com “o outro”, termo esse que precisa ser melhor pensado, pesquisador e entrevistados criam tensões, aproximações e distanciamentos, em uma experiência que afetará a ambos e é justamente por isso que o ideal ainda premente na antropologia que coloca uma suposta distinção entre “eu” pesquisador e o “outro” objeto de pesquisa deve ser revisto. Esta relação é a mesma vivenciada entre os diretores do filme e seus interlocutores, uma vez que todos fazem parte do processo e sabem que este vai sendo uma criação conjunta.

O filme é construído a partir de visões subjetivas de mundo e conduzido por aqueles que o idealizaram, mas efetivamente criado por todos que participam. A diferença para o recorte estabelecido em textos escritos na antropologia e o filme documentário está na construção da narrativa, na condução da dramaticidade (a partir de recursos cênicos e técnicos), e no descompromisso com o diálogo entre todos que acontece antes, durante e depois da composição da cena registrada.

Um filme não é um trabalho científico no sentido restrito da palavra, onde se supõe uma objetividade e imparcialidade, apesar de uma suposta cientificidade orientar a elaboração do roteiro. No caso da relação entre a produção textual do profissional das Ciências Sociais e o documentarista, Nichols (2005) também observa semelhanças e diferenças entre os dois tipos de trabalho. Para o estudioso, a antropologia depende de um complexo ato de engajamento, ao mesmo tempo em que depende da separação entre culturas diferentes, pois o pesquisador vive no meio do povo pesquisado, participa de suas experiências, tenta se habituar visceralmente com a forma de viver e reflete sobre o que aprendeu. Por outro lado, o documentarista não adota necessariamente a observação participante na mesma intensidade que o antropólogo. Apesar disso, o documentário participativo dá uma ideia do que é estar numa determinada situação e como essa mesma situação se altera.

Rouch e Morin definiram o encontro entre cineasta e entrevistado de *cinema-verdade* (*cinéma-vérité*) ao traduzir para o francês o nome *kinopravda*, criado pelo cineasta formalista russo Dziga-Vertov. Não se trata da busca da verdade absoluta da ima-

gem, mas apenas a verdade do encontro e tudo aquilo que ela encerra: espontaneidade e encenação, mas não menos verdadeira. Essa forma de interação só é possível graças à presença da câmera.

Para Roberto Cardoso de Oliveira (apud MENDONÇA; SAMAIN, 2000), o cuidado que o pesquisador tem em não “contaminar” a realidade estudada com a sua presença faz parte de uma grande ilusão gerada pela ideia do objetivismo científico. Para o autor, seria necessário crer na objetividade, desde que não se esqueça de que ela é fruto da produção de diversos pontos de vista. Oliveira (apud MENDONÇA; SAMAIN, 2000) também acredita que o vídeo pode ser um instrumento importante na produção da antropologia, pois este teria como função “presentificar o passado”, o que permite uma releitura do material captado. Dessa forma, a releitura de imagens, bem como de diários de campo, são gestos complementares. Para Oliveira (apud MENDONÇA; SAMAIN, 2000), isso não é um problema teórico, mas uma questão de interpretação.

O documentarista não apenas capta uma dada “realidade”; ele a recria a partir do momento que se inscreve nela, tornando-se seu agente. Em frente à câmera, ele promove questionamentos e encontros, transformando e saindo transformado pela sua relação com os entrevistados.

A entrevista é, no cinema participativo, a forma mais comum de interação entre o cineasta e o interlocutor. Dessa maneira, é composta a “estrutura do encontro” em *Sobral no Plural*. Estas estruturas ocorreram no espaço do entrevistado, como seu local de trabalho, sua residência ou apenas um ponto geográfico por ele frequentado e que o localize no contexto do filme. A entrevista é comum em outras áreas das ciências humanas: na psicanálise recebe o nome de sessão; na medicina, chama-se “anamnese”. Nestes casos, normalmente ocorrem no espaço do entrevistador.

Em *Sobral no Plural*, bem como na maioria dos documentários participativos, a entrevista é uma fonte primária. Os depoimentos foram editados para o filme, mas o material bruto permanece no Labome, para ser transcrito e arquivado para consultas. O material audiovisual permite expressões do corpo, bem como flexões e entonações, cujas rubricas não são captáveis no texto transcrito.

A relação entre diretores e entrevistados presente em *Sobral no Plural* e a construção de um modelo do real advindo de perspectivas específicas foram acentuadas por sua estética. *Mas como tal modelo de representação narrativa foi construído?*

No âmbito iconográfico, foram incluídas fotos antigas e novas no desenvolvimento do filme. Tal medida, mais do que

mera ilustração formal, tornou-se recurso para afinar os cortes entre os planos e exibir os espaços sob nova perspectiva; as fotografias permitem revelar imagens da cidade hoje, bem como uma cidade que não existe mais. Em alguns momentos, a cidade de momentos diferentes se mistura, sem que o espectador perceba a criação deste novo “tempo”.

Quando foi realizada a gravação no Teatro São João, um dos mais antigos do Ceará e que completava 130 anos em 2010, a praça homônima, localizada em frente, estava fechada para obras. A solução foi recorrer ao acervo fotográfico com animação digital e movimentos de câmera virtuais sobre fotos *still*, dando vida à praça, que já não existia como outrora⁴.

Os componentes dramáticos que envolvem os documentários também são uma invenção particular de seus realizadores. O passeio dos diretores em Sobral é conduzido pelo som de *samba-rock*, *reggae* e *rock*, ritmos que fogem do *clichê* dos elementos regionais esperados em produções realizadas no Nordeste. A trilha musical é da banda Transcenda – formada em sua maioria por universitários que se conheceram em Sobral –, que gravava seu primeiro CD e que gentilmente cedeu três composições para o filme, bem como criou duas músicas inéditas.

A experiência em documentar e recriar em diferentes suportes as fontes orais e visuais, logicamente não para por aqui. Resta-nos dar continuidade ao registro e envolvimento com narrativas orais e visuais que nos fazem ver muito mais do que uma cidade estruturada com funções mecânicas bem definidas. Faz-nos ver e perceber os movimentos, as tensões, os conflitos, os fluxos e nos ajuda a perceber também os nossos limites diante de tamanha riqueza de fontes e possibilidades de se explorar o espaço urbano.

NOTAS

1. O I Visualidades apresentou dez vídeos documentários e uma mostra com seis trabalhos fotográficos. A segunda versão do evento apresentou doze documentários, sendo dois médias-metragens, seis exposições fotográficas e duas instalações. No ano de 2011 foram 17 documentários, sendo dois longas-metragens, e oito trabalhos de fotografia e artes plásticas (desenho e pintura). Em 2012 foram 24 filmes, e 14 obras dentre fotografias, pinturas, desenhos e instalações em 12 lugares diferentes, incluindo as cidades de Groaíras e Ipú. Em 2014 a quantidade de lugares de exibição das obras subiu para 22, mais uma vez incluindo outras cidades da região (Ipú, Groaíras, Meruoca e Forquilha). Foram apresentados 29 filmes e 13 trabalhos nas demais artes visuais. Neste ano, o evento ganhou caráter nacional, tendo uma comissão científica composta por professores de várias universidades do país. Os trabalhos, desde a segunda versão do evento, já tinham origem de várias regiões do Brasil e até de outros países.

2. Os filmes são os seguintes: “Dom Expedito: Cultura, Arte e Expressão” dirigido por Thiago Castro (<https://vimeo.com/81661391>), “Vida e Bairro: Vila União” dirigido por Josiany Oliveira (<https://vimeo.com/82281116>) e “Sumaré: história, versões e gerações” dirigido por Daniele do Nascimento (<https://vimeo.com/84034647>). Os três filmes tratam de narrativas sobre questões relacionadas a bairros periféricos de Sobral. Nos anos seguintes mais outros filmes forma acrescentados a uma coleção chamada “bairros de Sobral”. São eles: “Drama: uma arte” de Daniele do Nascimento Rodrigues (<https://vimeo.com/78551179>) de 2012, “Cultura Quadrilheira” de Thiago Silva de Castro (<https://vimeo.com/76535466>) de 2012, “Lendas Urbanas, Contos e Assombrações” de Sheila Ramos da Silva (<https://vimeo.com/87463437>) de 2013.

3. Termo que um dos articulistas usou como “categoria nativa” para pensar a construção do modelo da identificação da cidade construída pela política de preservação implantada em 1999.

4. O acervo fotográfico presente em Sobral no Plural constitui-se de imagens registradas por pesquisadores do Labome, mas, em maioria, é fruto da colaboração do fotógrafo Hudson Costa, também professor da UVA.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, Obras Escolhidas I.
- DA-RIN, Silvio Piropô. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Orientador: Rogério Luz. Dissertação de mestrado em Comunicação pela Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro: 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: ed. 34, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRAVET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Cadernos de Campo. n. 13, 2005, p.155-161.
- HERZFELD, Michael. *A place in history: social and monumental time in a Creta town*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- LATOURET, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LINS, Consuelo. *Documentário: uma ficção diferente das outras?* Jornal O Tempo, Belo Horizonte (MG): 06 fev.2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Lugar da Antropologia nas Ciências Sociais e Problemas Colocados por seu Ensino*. In. : *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 385-424.
- METZ, Christian. *Le signifiante Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma*. Communications, n. 23, Paris, Seuil: 1975.
- MENDONÇA, João Martins de; SAMAIN, Étienne (Entrevis-

- tadores). Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, 2000. V. 43, n. 1.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas (SP): Papyrus, 2005.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- SAMAIN, Etienne and MENDONÇA, João Martinho de. Entre a escrita e a imagem: Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. *Revista de Antropologia*, 2000, v. 43, n.1, p.185-236.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo*. Mana, Abr. 2002, v. 8, n.1, p.113-148.

Recebido em: 05/01/15

Aceito em: 17/03/15

NILSON ALMINO DE FREITAS

nilsonalmino@hotmail.com

Graduado em Ciências Sociais (Bacharelado) pela Universidade Federal do Ceará (1994), mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (1999), doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (2005) e Pós-Doutorado em Estudos Culturais no Programa Avançado em Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011). Atualmente é professor Adjunto da Universidade Estadual Vale do Acaraú, Pesquisador Associado do Pós-doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado em Cultura Contemporânea da UFRJ, professor do quadro permanente do Mestrado Acadêmico em Geografia da Universidade Estadual Vale do Acaraú e tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: cotidiano, cidade, cultura, memória, patrimônio histórico e espaço urbano. Coordena o Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas - Labome, arquivo de documentos orais e imagens da UVA, coordena o evento anual Visualidades que é uma mostra de documentários, exposições fotográficas e de artes plásticas, vinculados à pesquisa e é líder do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Cidades da Região Norte do Estado do Ceará - GEPECCE.

PAULO PASSOS DE OLIVEIRA

paulo.pety@ig.com.br

É bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo - Faculdades Integradas Hélio Alonso (Facha, RJ/1994) -, tecnólogo em Cinema pela Universidade Gama Filho (UGF, RJ/2007) e mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, RJ/1998) com a dissertação "O Cinema Brasileiro e a Pós-Modernidade: uma questão histórica", sob orientação da Prof^a Dra. Consuelo da Luz Lins. É professor universitário desde 1999, tendo ministrado aulas nos estados do Rio de Janeiro e do Ceará. Foi, por duas vezes, através de seleção pública, professor substituto da cadeira de Antropologia no Curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA/CE). Atualmente coordena o curso de Jornalismo das Faculdades INTA, instituição de ensino superior localizada em Sobral (CE). Coordenou, juntamente com o Prof. Dr. Nilson Almino de Feitas e com a Prof^a Ms. Regina Raick, o evento Visualidades, vinculado ao Laboratório das Memória e das Práticas Cotidianas (Labome) do Curso de Ciências Sociais da UVA. A mostra visa incentivar a produção de vídeos documentários relacionados à produção de pesquisa docente e discente, bem como trabalhos em imagem. É documentarista. Seu último filme, produzido com recursos da UVA, é Sobral no Plural, escrito, produzido e dirigido em parceria com o Prof. Nilson Freitas. Foi radialista, editor e editor-adjunto do Jornal Sobral News, primeiro diário de Sobral, onde atuou, também, como jornalista, redator e revisor. Desde abril de 2012 a janeiro de 2013 foi um dos apresentadores do programa Sobral News em Debate, vinculado pela *web*, na TV Interaja (www.tvinteraja.com.br). Na academia, tem experiência nas áreas de Antropologia, Teoria da Comunicação e Cinema, com ênfase em Antropologia da Imagem, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, pós-modernidade e documentários (em especial o brasileiro).