

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

JOSÉ EDUARDO SILVA PEREIRA

DOCUMENTÁRIO MILITANTE NA AMÉRICA LATINA E O PROCESSO DE
CRIAÇÃO DO FILME *BOM DIA PRESIDENTE OU O CORAÇÃO DA BRASILEIRA*

CURITIBA

2025

JOSÉ EDUARDO SILVA PEREIRA

DOCUMENTÁRIO MILITANTE NA AMÉRICA LATINA E O PROCESSO DE
CRIAÇÃO DO FILME *BOM DIA PRESIDENTE OU O CORAÇÃO DA BRASILEIRA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva Pereira, José Eduardo
Documentário militante na América Latina e o processo de criação do filme Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira / José Eduardo Silva Pereira. - Curitiba-PR, 2025.
185 f.: il.

Orientador: Eduardo Tulio Baggio.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Documentário militante. 2. América Latina. 3. Processo de criação. I - Baggio, Eduardo Tulio (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

JOSÉ EDUARDO SILVA PEREIRA

**“Documentário Militante na América Latina e o Processo de Criação do Filme
Bom Dia Presidente (ou O Coração da Brasileira)”**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e
Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 24/06/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO TULIO BAGGIO**
Data: 25/06/2025 23:33:51-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dr. Eduardo Tulio Baggio
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **JUSLAINE DE FATIMA ABREU NOGUEIRA**
Data: 26/06/2025 09:40:24-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Juslaine Abreu Nogueira
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **CLOVIS MENDES GRUNER**
Data: 26/06/2025 15:44:47-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Clóvis Mendes Gruner
Membro Externo (PPGHIS/UFPR)

Para Antônio Carlos Moreira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Grazi, pelo amor e parceria.

Ao Eduardo Baggio, meu orientador, pela paciência e pela partilha do seu conhecimento.

À Professora Juslaine de Fátima Abreu Nogueira e ao Professor Clóvis Gruner, que aceitaram participar da minha banca.

À todos e todas as docentes do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná.

À minha mãe Regina Maria.

Ao meu pai Marco Aurélio.

Aos meus avós Stella, Moacyr e Elcy.

Ao meu irmão Pedro, e à minha sobrinha Eva, luz da minha vida.

Ao meu irmão Luiz Filipe, e à minha querida sobrinha Ana Luiza.

Ao meus amigos Gustavo e Leonardo Daher, Guilherme e Bernardo Daldin, Ricardo Pazello, Fernando Marcelino, Rafael Urban, André Senna e Marcelo Munhoz.

À Bruna Letícia Junskowski, deixo um agradecimento muito especial.

Ao amigo e montador Rodrigo Baptista, saravá!

Ao Lucas Maffini, Nana Scaravelli, Luiz Lepsak e Túlio Borges.

Ao Rosano Mauro, camará!

Ao Melito, mago das fotografias.

Agradeço à Jocelda, Serginho, Heloisa, Luís Antônio, Gustavo, Val, Edna, Roberto, Romilda, Robertinho, Chiquinho, Diego, Camila, Silvano, Dorfo, Adelita, Cris, Joélia, Zé Gonçalves, Zé Carlos, João Barba, Yuri, Gaby, Aliciane, Roberto Baggio, Drica Oliveira, Zé Damasceno, e toda a companheirada, que agora me foge o nome, da Comunidade Maila Sabrina e do MST-PR.

Agradeço o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST.

Agradeço ao Partido Comunista do Brasil – PCdoB.

Agradeço aos camaradas do Caiman Futebol Clube, pelas parcerias, pelo *toca me voy*, pela amizade e pela culinária crocodiliana.

RESUMO

Este trabalho situa-se em uma interface de simultaneidade entre a pesquisa acadêmica e a realização cinematográfica documental. O objetivo desta dissertação foi desenvolver subsídios teóricos e referenciais para encaminhar a finalização de um filme documentário de longa metragem, que se encontra na etapa da montagem. Em um primeiro movimento, investigamos características ético-estéticas de um *corpus* de “documentários de orientação militante” latino-americanos, examinando como as obras se aproximam ou se afastam de parâmetros conceituais desenvolvidos a partir das reflexões teóricas de cineastas e pesquisadores(as). As obras que compõem o *corpus* são: *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* (1945), *Tire Dié* (1962), *Araya* (1959), *A Batalha de Chile* (1975-1979), *A Classe Roceira* (1985) e *Martírio* (2016). Em um segundo movimento, analisamos criticamente e desenvolvemos o processo de criação do documentário de longa-metragem *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, sob duas diferentes perspectivas. Na primeira perspectiva, apresentamos uma Crítica Ecológica das Tomadas em cinema documentário, utilizando uma analogia com conceitos da Ecologia Evolutiva, de modo a provocar uma reflexão teórico-crítica acerca dos modos como foram feitas as tomadas em *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Por fim, na segunda perspectiva, a partir de coleta e organização de documentos de criação, seguimos alguns procedimentos analíticos do processo de criação artística como “redes”, conforme proposto por Cecília Salles em seu livro *Redes de Criação* (2006). Nossa investigação aponta que um documentário intensifica a sua orientação militante conforme aumenta o seu compromisso com os coletivos das lutas sociais em que se engaja. Assim, a forma fílmica resulta da mediação artística deste compromisso, ou seja, se apresenta mais como uma consequência do compromisso de luta, do que como um propósito artístico em si.

Palavras-chave: documentário militante; América Latina; processo de criação

RESUMEN

Este trabajo se sitúa entre la investigación académica y la realización de un documental. El objetivo de esta tesis fue desarrollar un soporte teórico y referencial para guiar la finalización de un largometraje documental, que actualmente se encuentra en la etapa de edición. En un primer movimiento, investigamos las características ético-estéticas de un *corpus* de “documentales de orientación militante” latinoamericanos, examinando cómo las obras se aproximan o se distancian de los parámetros conceptuales desarrollados a partir de las reflexiones teóricas de cineastas e investigadores. Las obras que componen el corpus son: *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* (1945), *Tire Dié* (1962), *Araya* (1959), *A Batalha de Chile* (1975-1979), *A Classe Roceira* (1985) y *Martirio* (2016). En un segundo movimiento, analizamos críticamente y desarrollamos el proceso creativo del largometraje documental *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, desde dos perspectivas diferentes. En la primera perspectiva, presentamos una Crítica Ecológica de las Tomas en el cine documental, utilizando una analogía con conceptos de la Ecología Evolutiva, con el fin de provocar una reflexión teórico-crítica sobre las formas en que se realizaron las tomas en *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Finalmente, en la segunda perspectiva, con base en la recopilación y organización de documentos creativos, seguimos algunos procedimientos analíticos del proceso de creación artística como “redes”, como lo propone Cecília Salles en su libro *Redes de Criação (Redes Creativas)* (2006). Nuestra investigación indica que un documental intensifica su orientación militante en la medida que aumenta su compromiso con los colectivos de las luchas sociales en las que participa. Así, la forma fílmica resulta de la mediación artística de este compromiso, es decir, se presenta más como una consecuencia del compromiso con la lucha, que como un propósito artístico en sí mismo.

Palabras clave: documental militante; América Latina; proceso creativo

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Fotografias de tela de quatro fotogramas do curta-metragem <i>Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes</i> (1945), dirigido por Ruy Santos.....	15
FIGURA 2. Fotografia de tela de quatro fotogramas de <i>Memórias de um Mexicano</i> (1950), dirigido por Carmen Toscano.....	16
FIGURA 3. Fotografia de tela de quatro fotogramas do documentário <i>Cuando la Brújula Marco el Sur</i> (2007), dirigido por Laura Vásquez.....	24
FIGURA 4. Fotografias de tela de quatro fotogramas de <i>Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes</i>	26
FIGURA 5. Fotogramas das primeiras tomadas que compõem o material bruto de <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i> , realizadas em 08 de maio de 2017, dois dias antes da vinda de Lula à Curitiba para prestar o seu primeiro depoimento para a Justiça Federal como réu da Operação Lava Jato.....	31
FIGURA 6. Fotogramas do material bruto: organização e preparação do MST Paraná para os atos das Jornadas Pela Democracia, à ocasião do interrogatório de Moro e Lula. 9 de maio de 2017.....	32
FIGURA 7. Fotogramas do material bruto: ato inter-religioso organizado pelo MST Paraná e outras entidades progressistas para os atos das Jornadas Pela Democracia, à ocasião do interrogatório de Moro e Lula. 9 de maio de 2017.....	32
FIGURA 8. Fotogramas do material bruto: ato com Lula no dia 10 de maio de 2017, logo após prestar o primeiro depoimento ao então juiz Sérgio Moro.....	33
FIGURA 9. Curitiba, 07 de abril de 2018. Militantes se concentram em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula.....	34
FIGURA 10. Curitiba, 07 de abril de 2018. Polícia reprime militantes concentrados em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula.....	34
FIGURA 11. Curitiba, 07 de abril de 2018. Polícia reprime militantes concentrados em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula. Roberto Baggio anuncia a permanência da vigília até a libertação de Lula.....	35
FIGURA 12. Curitiba, 08 de abril de 2018. Primeiro dia da Vigília Lula Livre.....	36
FIGURA 13. Curitiba, 09 de abril de 2018. Segundo dia da Vigília Lula Livre.....	36

FIGURA 14. Ato em frente à Superintendência da Polícia Federal, em Curitiba, em razão dos 365 dias da prisão de Lula.....	37
FIGURA 15. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula. Acima à direita, o advogado de Lula, Cristiano Zanin, concede entrevista para uma emissora de televisão. Abaixo, à esquerda, Fernando Haddad concede uma entrevista coletiva na Vigília Lula Livre... ..	37
FIGURA 16. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula.....	38
FIGURA 17. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula. No canto inferior, à direita, dois comunicadores bolsonaristas fazendo uma transmissão ao vivo na ocasião da campanha eleitoral de 2018.....	38
FIGURA 18. Jornada de Agroecologia, vigília Lula Livre, 2019.....	39
FIGURA 19. Aos 541 dias de Vigília Lula Livre. Abaixo, à esquerda, Zé Gonçalves e Roberto (segurando a bandeira) representando a Brigada Che Guevara.....	39
FIGURA 20. No dia 11 de novembro de 2019, Lula sai da prisão e atravessa um corredor de gente, organizado pelo MST... ..	40
FIGURA 21. No dia 11 de novembro de 2019, depois de atravessar um corredor de gente, Lula abraça Roberto Baggio..... ..	40
FIGURA 22. Imagem de satélite mostrando a localização geográfica do Acampamento Maila Sabrina. Imagem obtida no Google Earth Pro.....	43
FIGURA 23. Cartela nos créditos iniciais em <i>Tire Dié</i> (1960), dirigido por Fernando Birri e produzido coletivamente por “meninas e meninos” do Instituto de Cinematografia da Escola Documental de Santa Fé... ..	58
FIGURA 24. Trechos do roteiro de <i>Tire Dié</i> . ..	60
FIGURA 25. Fotogramas de <i>Araya</i> (1959), longa-metragem dirigido por Margot Benacerraf..... ..	63
FIGURA 26. <i>Araya</i> e a interposição de tomadas ficcionais e documentais.....	65
FIGURA 27. Em <i>A Batalha de Chile</i> (1975-1979), o diretor Patricio Guzmán articula o antagonismo político-social na montagem.....	68
FIGURA 28. Lu Rufalco (à esquerda), produtora de <i>A Classe Roceira</i> , e Berenice Mendes (à direita), diretora do filme.....	70
FIGURA 29. À esquerda, a atriz, militante política e ex-deputada Bete Mendes, locutora de <i>A Classe Roceira</i> . À direita, Jaques Brand, autor do texto narrado em <i>A Classe Roceira</i> , ao lado do poeta curitibano Paulo Leminski (de óculos e bigode).....	71

FIGURA 30. Fotogramas do início de <i>A Classe Roceira</i> (1985), mostrando terras agrícolas do sudoeste do Paraná.....	72
FIGURA 31. Fotogramas de um travelling realizado de dentro do carro, onde estava a câmera de <i>A Classe Roceira</i> . Os trabalhadores rurais parecem reconhecer a presença da equipe de cinema como uma aliada.....	73
FIGURA 32. Sequência de <i>A Classe Roceira</i> (1985), em que um menino aparece cantando a canção <i>No Colo da Fome</i>	75
FIGURA 33. Fotogramas de <i>Martírio</i> (2016): imagens de arquivo e recursos gráficos são incorporados na enunciação fílmica, tomando partido em relação à causa que expõe.....	80
FIGURA 34. Em <i>Martírio</i> , a montagem incorpora imagens gravadas pelo codiretor Vincent Carelli nos anos de 1980.....	81
FIGURA 35. Gráfico representando a relação que os documentários constroem com a realidade do mundo fático (objetivo <i>versus</i> subjetivo (eixo x) e representação <i>versus</i> intervenção (eixo y)).....	84
FIGURA 36. Gráfico representando a forma fílmica (realismo <i>versus</i> experimentalismo (eixo x) e narrativa <i>versus</i> ensaio (eixo y)).....	85
FIGURA 37. Entre os <i>estrategistas r</i> (tartaruga-de-pente) e os <i>estrategistas K</i> (arara-azul) há uma <i>troca imperativa</i> entre <i>quantidade</i> (x) de ovos colocados e <i>qualidade</i> (y) do cuidado com os ovos colocados.....	94
FIGURA 38. Fotografia de bastidores durante as gravações de <i>Bom Dia Presidente ou Coração da Brasileira</i> . O personagem é João Barba, morador da Comunidade Maila Sabrina.....	106
FIGURA 39. Fotografia de cena, durante a entrevista feita com Jocelda, em março de 2022, no Acampamento Maila Sabrina.....	106
FIGURA 40. À esquerda, Valdete, e à direita, Edna. Fotografia tirada na entrada do refeitório da Escola Itinerante Caminhos do Saber, no Acampamento Maila Sabrina. Março de 2022. Foto: Melito.....	109
FIGURA 41. Convite para a Cerimônia de Criação do Assentamento Maila Sabrina com a presença do Presidente Lula.....	109
FIGURA 42. Exemplo de árvore filogenética representando o processo evolutivo dos felinos (Família Felidae).....	113
FIGURA 43. Dois modelos de diversificação de espécies a partir de modelos biogeográficos.....	114

FIGURA 44. Rede de interação proteína-proteína, semelhante a que Salles (2006, p.25) utilizou em seu livro para ilustrar a condição interativa entre os elementos de uma rede..	115
FIGURA 45. Capa e primeiras páginas do caderno reservado para as anotações referentes ao processo de criação de <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i>	120
FIGURA 46. Fotos de primeiras páginas do caderno reservado para as anotações referentes ao processo de criação de <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i>	124
FIGURA 47. Anotações de 16 de agosto de 2022 sobre reflexões sobre a forma filmica. À direita, uma anotação sobre áudios recebidos do montador, Rodrigo Baptista.....	125
FIGURA 48. Fotogramas sequenciais do momento em que uma bomba disparada pela Polícia Federal explode em frente à nossa câmera. Curitiba, 7 de abril de 2018.....	128
FIGURA 49. Anotações do dia 25 de agosto de 2022 que materializam reflexões e diálogos com o livro de Nichols (2007).	130
FIGURA 50. Excerto de roteiro iniciado e descontinuado. Este texto foi escrito em fevereiro de 2024, quando havia a intenção de construir um filme a partir da visão subjetiva de seus criadores.....	133
FIGURA 51. Tentativa de uma organização gráfica de personagens, considerando duas cronologias: a linha do tempo do filme (dimensão da montagem), e a linha do tempo do mundo histórico (dimensão da tomada).....	133

LISTA DE TABELAS

TABELA 1. Algumas relações hipotéticas entre seleções r e K em dois exemplos de espécies da fauna (parte superior da tabela) e nas maneiras de produzir imagens na contemporaneidade (parte inferior da Tabela).....	96
TABELA 2. Quantidade (em minutos) de imagens e sons gravados em uma amostra de 12 diárias.....	99

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 Parâmetros em documentário de orientação militante (DOM).....	17
1.2 <i>Nuevo Cine Latinoamericano</i> e o Documentário Militante.....	27
1.3 Um breve panorama da produção de <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i>	30
2 DOCUMENTÁRIOS E DOCUMENTARISTAS DE ORIENTAÇÃO MILITANTE NA AMÉRICA LATINA	47
A metodologia.....	49
2.1 Ruy Santos e <i>Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes</i> (1945).....	52
2.2 Fernando Birri e <i>Tire Dié</i> (1958-1960).....	55
2.3 <i>Araya</i> (1959) e Margot Benacerraf: a propósito de uma “(não) pioneira do <i>Nuevo Cine Latinoamericano</i> ”.....	62
2.4 Patricio Guzmán: memória, militância e utopia em <i>A Batalha de Chile</i> (1975-79).....	65
2.5 <i>A Classe Roceira</i> (1985) rompe as cercas do latifúndio.....	69
2.6 Militância e genocídio indígena em <i>Martírio</i> (2017), dirigido por Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli.....	76
2.6.1 Formas novas de uma covardia antiga: um breve desvio para falar de genocídio.....	78
3 BOM DIA PRESIDENTE OU O CORAÇÃO DA BRASILEIRA: UM OLHAR CRÍTICO SOBRE OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO	86
3.1 Crítica Ecológica das Tomadas em Cinema Documentário: o Caso da Cinematografia em <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i>	86
3.1.1 Quantidade <i>versus</i> qualidade: uma analogia a partir das estratégias <i>r</i> e <i>K</i> .91	
3.1.2 <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i> : entre as estratégias <i>r</i> e <i>K</i> na dimensão das tomadas.....	97
3.2 Alguma ordem no caos: sistematizando o processo de criação de <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i>	108
3.2.1 Os cadernos.....	119
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
5 REFERÊNCIAS	139

ANEXO 1. Material bruto em fotogramas das tomadas realizadas entre 2017 e 2019, conforme organizado por Rodrigo Baptista, montador de <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i>	148
ANEXO 2. Material bruto em fotogramas das tomadas realizadas entre 2022 e 2024, conforme organizado por Rodrigo Baptista e José Pereira, montador e diretor de <i>Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira</i> , respectivamente.....	162
ANEXO 3. Esboço não concluído de um roteiro de montagem. A última modificação, segundo os metadados disponíveis no Google Drive, foi feita em 6 de junho de 2022....	172
ANEXO 4. Texto criado para o processo de seleção do DocLab 2022, do DOCSF.....	175
ANEXO 5. Links para cortes de processo.....	183

1 INTRODUÇÃO

É difícil precisar onde e quando surgiu o documentário militante na América Latina. Durante a década de 1940, o fotógrafo e cineasta brasileiro Ruy Santos, junto com Oscar Niemeyer e João Tinoco de Freitas, fundou a Liberdade Filmes (1945), uma produtora cinematográfica ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCB) (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 159). Produziram três documentários, no momento em que o PCB veio à legalidade, justamente no ocaso do regime getulista do Estado Novo: *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* (1945), *Marcha para a Democracia* (1945), e *Vinte e Quatro Anos de Luta* (1947), todos dirigidos por Ruy Santos. Em *Comício* (FIGURA 1), Luis Carlos Prestes faz um discurso no estádio lotado do Pacaembu, no “exato momento em que ele desponta para o futuro como o ‘cavaleiro da esperança’, a grande liderança para o povo” (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 161). Estariam essas obras entre os primeiros documentários militantes latino-americanos? No mínimo, de acordo com Bastos e Ramos (2013, p. 161), “antecipou e contribuiu para a projeção do cinema engajado que viria posteriormente”.



FIGURA 1. Fotografias de tela de quatro fotogramas do curta-metragem *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* (1945), dirigido por Ruy Santos. Acima à esquerda, o poeta chileno Pablo Neruda escreve um poema para declamar no ato; abaixo à esquerda, Prestes discursando. À direita acima, o crédito principal do filme é atribuído ao Partido Comunista do Brasil. À direita abaixo, uma cartela expõe uma citação atribuída ao escritor brasileiro Monteiro Lobato.

Ou será que as raízes do documentário militante seriam mais profundas, alcançando as tomadas feitas de combatentes Villistas e Zapatistas montados a cavalo, em pleno conflito da Revolução Mexicana no início do século 20 (FIGURA 2)? Julianne Burton (1990, p. 13), sobre esse material histórico, afirma que a “exuberante energia de tomadas espontâneas e democráticas”, apresentadas em *Memórias de um Mexicano* (1950), documentário de arquivos dirigido por Carmen Toscano, “ameaça minar o discurso histórico oficialista imposto pela edição de Toscano (...)”. Nestas filmagens feitas na passagem da primeira para a segunda década do século 20, a autora ainda nota que “ângulos altos, câmeras imóveis e tomadas longas de indígenas e trabalhadores performando para uma oligarquia europeizada, deram lugar a massas rodopiantes agindo em seu próprio nome” (BURTON, 1990, p. 13).



FIGURA 2. Fotografia de tela de quatro fotogramas de *Memórias de um Mexicano* (1950), dirigido por Carmen Toscano. Estes fotogramas foram retirados a partir de um programa da TV Unam, do México, em que o escritor Rafael Aviña entrevista um pesquisador de arquivos da Revolução Mexicana, o Dr. Carlos Martínez Assad.

De qualquer maneira, qualquer que seja o motivo a estimular uma tentativa de inferir suas origens, é necessário pactuar o entendimento que se atribui ao termo “documentário militante”. Qual é o conjunto de características ético-estéticas, afinal, a que nos referimos quando empregamos o termo “documentário militante”? Acreditamos que somente endereçando propriamente esta questão é que as conclusões advindas destas investigações poderão ser construídas sobre uma base epistêmica ao mesmo tempo consistente e suficientemente flexível para acomodar formas de lidar com as inevitáveis contradições. Isso não significa dizer que, na literatura científica sobre estes tipos de

filme, o uso da denominação “cinema militante” ou “documentário militante” *lato sensu*, ou seja, em que se permite o intercâmbio entre termos como (documentário) ativista, engajado ou militante, por exemplo, implique em estudos necessariamente inconsistentes em relação às suas próprias propostas (ver NEGRINI *et al.* 2023; HERRANZ & BARREIRO-GONZÁLEZ, 2021; CESAR, 2017; BELLIACHE, 2016).

Porém, dados os objetivos propostos em nossa pesquisa, será necessária uma abordagem por meio do estabelecimento de alguns parâmetros que nos permitam reduzir as possíveis ambiguidades oriundas de disputas ideológicas ou imprecisões etimológicas ao redor do termo “documentário militante”. O conjunto destes parâmetros deverá formar uma categoria operacional interna, à qual chamaremos de “documentário de orientação militante” (DOM)¹. Tal categoria deverá emergir por meio da avaliação e da interação dos nexos de seus elementos constituintes (parâmetros), tais como memória, luta de classe, batalha das ideias, entre outros explicitados adiante.

Essa abordagem desloca a nossa variável privilegiada (DOM) para um campo de fluidez conceitual, permitindo eximir-nos da necessidade de uma tipificação *a priori* das obras que compõem o *corpus*. Em outras palavras, a composição do *corpus* não se dará pela constatação antecipada do que consideramos ser ou não um documentário militante. Alternativamente, um “documentário de orientação militante” poderá ser abordado por meio de conjecturas que levam em consideração as formas pelas quais as obras no *corpus* se aproximam ou se distanciam destes parâmetros.

Diante disso, ao longo dos próximos parágrafos, percorreremos um caminho de reflexão teórica visando desenvolver estes parâmetros, por meio de um exercício dialógico baseado na literatura disponível. Nossa intenção, ao propor uma conceituação interna de “documentário de orientação militante” baseada em parâmetros operativos, será instrumentalizar esta pesquisa a partir de uma categoria de análise dialética. Em outras palavras, nosso intuito é fazer uma abordagem a partir de uma questão do tipo “quais características das materialidades fílmicas (e extra fílmicas) nos permitem aproximar obras”, ao invés empregar a máxima “por que existe algo em vez de nada”?

1.1 Parâmetros em documentário de orientação militante (DOM)

¹ Em referência aos conceitos trabalhados por Elias Jabbour e Alberto Gabriele em seu livro *China: O Socialismo do Século XXI* (2021), onde os autores afirmam que China e Vietnã referem-se oficialmente a si mesmos como Economias de Orientação Socialista.

No trabalho intitulado *Cine militante I: Estética y política en el cine militante argentino actual*, de autoria de Maximiliano de la Puente (2008), o pesquisador apresenta um “*ensayo de una definición*” para cinema militante que, seguindo algumas das ideias do cineasta argentino Octavio Getino, sugere que:

(...) Embora seja possível dizer que todo cinema é político, há um tipo de cinema que não é apenas político, mas também militante: aquele que **explicita** seus objetivos de contrainformação, transformação social e conscientização. O cinema militante é então aquele em que predomina a instrumentalização. Ou seja, a característica fundamental de um filme militante é que ele se transforma em um filme-ato: todo filme militante deve se tornar um fato político, transformando-se assim em um pretexto para a ação dos espectadores. O filme só faz sentido com base na ação que ele consegue desencadear. É um lugar de debate e a ação surge a partir daí. Dessa forma, a instância de difusão e exibição assume uma importância central. É por isso que seus filmes funcionam como denúncia, memória e registro das atividades e lutas dos movimentos sociais, e abordam temáticas diversas, vinculadas a problemas diversos em relação aos direitos humanos, à memória histórica, à cultura popular, à luta de classes, etc.² (DE LA PUENTE, 2008, p. 2) (Tradução e grifos nossos).

Neste trecho de seu “ensaio” de uma definição, de la Puente apresenta uma série de asserções fundamentais para auxiliar na construção de alguns parâmetros úteis para os exercícios conceituais que serão levados a cabo no que diz respeito ao documentário de orientação militante. O excerto citado acima inicia com uma questão fundamental, que pode ser sintetizada, em nossos termos, como: todo cinema (de orientação militante) é político, mas nem todo cinema político tem orientação militante. De forma semelhante, todo “documentário de orientação militante” é engajado e/ou político, mas nem todo “documentário engajado e/ou político” tem orientação militante.

Considerando as formulações do autor e as peculiaridades epistemológicas do presente estudo, um DOM poderá ser caracterizado, a princípio, a partir de três parâmetros interrelacionados: (1) ser um documentário explicitamente de contrainformação, de transformação social e/ou de tomada de consciência; (2) ser um instrumento ou ferramenta de luta, que se converte em um documentário-ação, ou seja, em uma ação militante a partir de sua difusão e sua exibição. Assim, a exibição adquire

² “si bien es posible señalar que todo cine es político, hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícito sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia. El cine militante es entonces aquel en el que predomina la instrumentalización. Es decir que el rasgo fundamental de una película militante es que mute en un film-acto: todo film militante debe convertirse en un hecho político, transformándose así en una excusa para la acción de los espectadores. El film tiene sentido solo en base a la acción que logra desencadear. Es un lugar de debate y de ahí se deriva la acción. De esta manera la instancia de difusión y exhibición asume una importancia central (...). Es por eso que sus películas funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos Sociales, y abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas diversas sobre los derechos humanos, la memoria histórica, la cultura popular, la lucha de clases, etc”. (...) (DE LA PUENTE, 2008, p. 2).

importância central, pois é a partir dela que a assertiva de um documentário de orientação militante poderá atravessar o crivo de sua prática; (3) funcionar como denúncia, registro das atividades e/ou lutas de movimentos sociais, partidos políticos e/ou outras instâncias organizativas, incluindo diversas pautas, tais como: direitos humanos, memória histórica, cultura popular e luta de classes. Todos esses parâmetros são relacionais, ou seja, adquirem sentido a partir da relação do filme com o mundo (ver BAGGIO, 2022). É importante atentarmos para os termos “movimentos sociais” e “partidos políticos”, pois estes (entre outros) colocam em evidência a importância central que tem o elemento da coletividade para se definir um DOM. A enunciação coletiva de uma voz fílmica que se movimenta, organizada a partir de uma organicidade que materializa táticas e estratégias de luta coletivas, seja em um partido político, sindicato, associação de moradores, movimento social, grupos étnicos etc.

Este parâmetro, segundo o entendimento que estamos propondo neste estudo, serve para marcar diferenças, também, entre um “documentário de orientação militante” e um “documentário ativista”. No primeiro caso, o sujeito enunciador militante é agente de uma forma organizativa e ideológica não somente consensuada e pactuada, mas também vivenciada coletivamente. Esta é uma condicionante que prevalece sobre a natureza da causa defendida por meio da enunciação de uma obra audiovisual, visto que a causa defendida depende das contradições que estão postas no conjunto das condições políticas e sociais de determinado período histórico. Assim, embora os termos militância e ativismo sejam frequentemente utilizados de forma intercambiável, os marcadores que os diferem são suficientemente relevantes para serem considerados, neste estudo, em categorias distintas. O “ativismo” apresenta maior autonomia individual e flexibilidade, enquanto a “militância” envolve trabalho de base (BOGO, 2005, p. 7), método de planejamento (BOGO, 2005, p. 31), delegação de tarefas e poderes (PIZETTA, 2005, p. 48), disciplina, reuniões e organicidade (BOGO, 2005, p. 78). Estes aspectos de diferenciação nos conectam ao pensamento de Julio García Espinosa, que em seu texto intitulado *Instrucciones para Hacer un Filme en un País Subdesarrollado*³ (1975) afirmou:

É claro que um cinema colocado ao nível dos problemas de quem luta não pode ser colocado, a meu ver, como se coloca quando se aborda um tema em relação a quem não luta. Ou seja, pode-se tratá-lo um pouco individualmente, um pouco intuitivamente, com o talento tradicional do artista, que deve ter um olfato especial para expressar uma série de problemas. Já neste caso, com quem

³ Fragmentos de uma entrevista de J.G. Espinosa na revista mexicana Octubre, n. 2-3.

luta, temos sim que nos inserir de forma muito consistente nessa luta, porque o que se vai dar já não é apenas uma opinião individual, e daí surge a necessidade de trabalho ou empregos coletivos, e se possível, ligados a um movimento específico, a um partido específico⁴ (ESPINOSA, 1975, p. 84). (Tradução própria).

Dando continuidade ao nosso esforço para compreender a simbiose teórica com a qual temos que lidar quando o objeto de interesse investigativo está posicionado entre as origens do documentário de orientação militante e as suas condicionantes epistemológicas, retornamos ao artigo de Bastos e Ramos (2013) sobre o cineasta brasileiro Ruy Santos, aproveitando-o como um gancho para prosseguir com o desenvolvimento dos parâmetros operativos. Neste sentido, nos interessa destacar encontros e desencontros teóricos entre nossas concepções e algumas das elaborações das autoras, que, em um determinado trecho do texto, afirmam que:

Pode-se pensar que o documentário de Ruy Santos torna-se Militante não exatamente através das opções de linguagem aqui exibidas, mas em função do contexto histórico no qual ele se insere. A participação efetiva de intelectuais como o poeta Pablo Neruda e os escritores Monteiro Lobato e Jorge Amado, que surgem no filme, além do próprio Santos e Oscar Niemeyer, produtores, são exemplos de um outro tipo de relação entre cinema e sociedade. Ao representar diretamente o Partido Comunista, ele mostra um tipo de engajamento, explicitado pelo discurso fílmico, que em nada se assemelha às produções de propaganda política (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 167).

Esta citação de Bastos e Ramos apresenta uma relação direta entre dois aspectos interessantes para pensar um quarto parâmetro de caracterização de documentário de orientação militante, juntando-se aos outros três já descritos acima. Estes dois aspectos interrelacionados são (1) o contexto histórico do filme; e (2) a enunciação fílmica de uma voz coletiva representada por meio de um partido político, fazendo surgir desta interação mais um parâmetro operativo de natureza relacional. Ao articular o elemento histórico-conjuntural e o enunciador fílmico, termina por caracterizar também um dos eixos conceituais de cinema documentário a partir da “relação do(s) filme(s) com o mundo” (BAGGIO, 2022, p. 86). Ao relacionar o contexto da realização do documentário e a voz enunciativa, o elemento militante emerge em simultâneo ao elemento indexador da obra enquanto filme documentário segundo uma “perspectiva ampliada e relacional”

⁴ “Claro que ya un cine planteado a nivel de los problemas de los que luchan no puede plantearse, a mi modo de ver, como se plantea cuando se toca un tema en relación con los que no luchan; es decir, que lo puede uno tratar un poco individualmente, un poco a nivel intuitivo, con el talento tradicional que se le supone al artista para tener un olfato especial y expresar una cantidad de problemas. Ya en este caso, con los que luchan, sí hay que insertarse muy consecuentemente dentro de esa lucha, porque ya no se trata sólo de una opinión individual lo que uno va a dar, y de allí que surja la necesidad de trabajos colectivos o de trabajos, en el caso que se pueda, ligados a un movimiento concreto, a un partido concreto” (ESPINOSA, 1975, p. 84). (Tradução própria).

(BAGGIO, 2022, p. 85), coadunando sincronamente, um aspecto para definição de documentário enquanto tipologia fílmica e um parâmetro para caracterização de documentário de orientação militante.

Fazendo uma breve acareação das formulações de Bastos e Ramos (2013) com o que estamos propondo ser “parâmetros operativos” para caracterização de “documentário de orientação militante”, porém, surgem duas questões de difícil conciliação: a primeira diz respeito à necessidade, advogada pelas autoras, de diferenciar o cinema militante dos filmes de propaganda a partir de características enunciativas das obras (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 168); a segunda se refere a ideia das autoras de que o cinema militante deve representar “grupos que não estão no poder instituído” (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 168).

Para diferenciar filmes de propaganda e cinema militante, as autoras comparam aspectos formais entre o documentário nazista *O Triunfo da Vontade* (1934), dirigido pela cineasta alemã Leni Riefenstahl, e o já mencionado *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes*, dirigido por Ruy Santos, elegendo um aspecto principal de diferenciação, conforme observado na citação abaixo:

Existe um ponto determinante para o filme *Comício* que não existe no *Triunfo da Vontade*, e que marca a grande diferença de propósito entre os dois, é a importância relativa aos preparativos do grande evento. A imagem-símbolo do construir é tão ou mais importante do que a chegada de Prestes. Esta opção de linguagem explica o que realmente diferencia as duas produções: *O Triunfo da Vontade* é claramente um filme de propaganda porque Hitler já está no poder e, assim, o filme representa uma ostentação da sua vitória, enquanto o filme de Ruy Santos sinaliza uma militância em direção à conquista do poder (BASTOS & RAMOS, p. 167).

Embora as autoras façam uma advertência do tipo “guardadas as devidas proporções em relação à produção e ao tempo do filme” (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 166), observamos criticamente a utilidade desta comparação para o objetivo de diferenciar um documentário militante de um filme de propaganda. Não por achar insuficientes as diferenças apontadas pelas autoras, tampouco por confrontar obras de difícil comparabilidade. Não por Hitler já estar no poder e Prestes ser somente o anúncio de uma esperança popular. Tampouco por não deixar claro quais códigos ou subcódigos intrínsecos e extrínsecos às obras, funcionariam como marcadores para distinguir objetivos principais, abordagens narrativas, uso de técnicas, relações com a verdade, contextos de produção e as relações que se estabelecem entre obra e audiência. Mas, porque pensamos que filmes de propaganda e filmes militantes podem apresentar uma

ampla sobreposição teleológica sem que haja uma polarização epistêmica, sem que haja a necessidade de diferenciá-los.

O filme *O Triunfo da Vontade* é uma superprodução realizada com recursos ilimitados, a partir de um evento massivo, coreografado e arquitetado para o propósito da construção propagandística da hegemonia militar, econômica, ideológica e racial nazista. É uma propaganda em seu sentido alienador, baseada em pressupostos obscuros que essencialmente necessitam mascarar seu verdadeiro propósito para efeitos de validação pelas massas humanas que deveriam aderir ao III Reich. Por outro lado, *Comício* é uma propaganda militante e engajadora, cujo propósito está no âmago de seu próprio elemento publicitário. Ou seja, a diferença talvez não esteja na categoria – propaganda ou não propaganda – mas nas premissas ético-estéticas internas à categoria “propaganda”.

Não temos intenção de estender um debate sobre a complexa relação entre a arte e a publicidade. As fronteiras entre cinema e propaganda, se é que existem, podem ser difusas ou organizarem-se em gradações que abrangem das mais óbvias obras panfletárias às mais sofisticadas e “transparentes” produções hollywoodianas que inundam a América Latina para convencer-nos de nossa inferioridade social. A partir da sua condição de “reprodutibilidade técnica”, que permite o alcance das massas no sentido benjaminiano (GUETTNAUER, 2022, p. 4), cinema e propaganda podem ser considerados, em diversos casos, como peças que se dispersam sobre um mesmo eixo dialético, mas cujas diferenças são apontadas a partir de posições marcadas por relações de classe ou de poder. Desde o *Agit-prop* e o Construtivismo soviéticos, com Dziga Vertov em *Kinoglaz* (1924), ou *Um Homem com uma Câmera* (1929), até algumas obras do Realismo Socialista estalinista posteriores aos anos de 1930, a forma cinematográfica vai se deslocando por um *continuum* (propagandístico) que engloba desde uma arte de vanguarda até filmes panfletários de culto escancarado às lideranças políticas, com “alguns lampejos de inovação em um oceano de mediocridade” (GAUTHIER, 2011, p. 76). Os *agitkis*, curtas-metragens soviéticos criados para serem exibidos em trens e barcos de propaganda, tinham o objetivo de apoiar diretamente uma campanha de agitação política e social com o intuito de consolidar a Revolução de Outubro de 1917 (DE LA PUENTE, 2008, p. 2). Arte e propaganda, neste sentido, puderam ser diagnosticadas somente *a posteriori*, a partir de uma certa isenção possibilitada somente pelo distanciamento histórico e pelo diagnóstico das intenções políticas e do financiamento das instâncias de suas exposições.

Em relação à segunda afirmação, de o documentário militante “fazer referência a grupos que não estão no poder instituído” (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 169),

consideramos ser isso um aspecto conjuntural da produção de um documentário militante, e não uma condição de indexação fílmica assentada sobre bases epistêmicas. A produção de documentários militantes na Venezuela, por exemplo, de apoio à construção de poder comunal e de continuidade da Revolução Bolivariana, deixaria de ser militante com Hugo Chávez ou Nicolás Maduro no poder? Neste caso, uma conceituação de “documentário militante” pode se tornar sensível à uma leitura política da interlocutora ou do interlocutor, deslocando, possivelmente, a discussão para um outro eixo dialético, sensível às diferenças imanentes entre as concepções liberais, socialistas, reacionárias ou de qualquer vertente ideológica que esteja na ordem do dia.

Segundo Belliache (2016, p. 18), “a maioria dos documentários políticos venezuelanos contemporâneos fazem apologia de um movimento com visos hegemônicos como a Revolução Bolivariana”, e, pelo menos duas obras do *corpus* de documentários políticos venezuelanos, “tem estilo narrativo didático que se aproxima bastante da propaganda” (*ibidem*, p.19). Estes documentários são: *Cuando la Brújula Marco el Sur* (2007) (FIGURA 3), dirigido por Laura Vásquez, e *Abriendo Brechas* (2009), dirigido por Ramón López Carrasco. Será o “didatismo” dos filmes uma característica que diferencia propaganda de documentário? Ou seria mais significativo considerar as fontes de financiamento, os modos de produção e a relação que se estabelece entre obra e audiência? De acordo com Gauthier (2011, p. 76), mesmo

Dziga Vertov a serviço da primeira fase da revolução russa, documentaristas ingleses e americanos intervindo nas questões sociais, padres canadenses em terras de missão, cineastas trabalhando pela causa aliada, sob o comando do tenente-coronel Frank Capra, todos fizeram, à sua maneira, algumas vezes de modo abusivo, mas conscientes de cumprir uma missão, obra de propaganda (GAUTHIER 2011, p. 76).

Assim, neste momento introdutório, de reflexões teóricas estimuladas pelo objetivo de definir parâmetros para caracterização de “documentários de orientação militante” como categoria interna operacional, cabe, ao invés de tentar ocultar, evidenciar as contradições inerentes, latentes e desconfortáveis, das quais uma tentativa de discussão científica dificilmente escapa.

Isto estabelecido, uma primeira pergunta continua (e talvez, sempre continuará) nos inquietando: se, conforme afirmamos alguns parágrafos acima, um “documentário de orientação militante” deve apresentar como aspecto (parâmetro) uma forma evidente e/ou conteúdo de contrainformação, como ele pode continuar sendo um “documentário de orientação militante” ao se posicionar na defesa de um ente hegemônico, tal como fora o

Realismo Socialista soviético de Andrei Jdanov na época de Stálin, por exemplo? Ou, como o documentário militante venezuelano continua sendo considerado militante ao defender a Revolução Bolivariana e o regime governado por Nicolás Maduro, ao qual, os principais setores da mídia liberal capitalista se referem como autocrático e tirano?



FIGURA 3. Fotografia de tela de quatro fotogramas do documentário *Cuando la Brújula Marco el Sur* (2007), dirigido por Laura Vásquez. O uso de recursos gráficos e animações confirma o que especialistas asserem, a partir do ponto de vista ideológico da enunciação filmica.

Acredito que uma pergunta fundamental cujas respostas podem apontar para chaves explicativas seja: Qual é a contradição que está posta? Podemos também fazer outras perguntas, como: no caso venezuelano, Maduro promove o poder popular, ou seu governo é organizado para atender os interesses de uma elite minoritária vinculada ao capitalismo internacional? O poder político está nas mãos do poder econômico, ou o poder econômico do capitalismo internacional está nos grupos que investem incessantemente em contestar os resultados eleitorais da Venezuela? Afinal, quem está no poder e quem está resistindo? Quais os interesses de quem afirma que Maduro é um ditador? Estas são perguntas que podem ser feitas, para as quais não temos intenção de oferecer respostas, pois escaparia em larga medida aos objetivos desta dissertação.

Nossa abordagem tem por intenção possibilitar o desenvolvimento de condições que permitam lidar com as nossas contradições internas, assim como daquelas que surgem de outros estudos. À medida em que se mostrarem relevantes e incontornáveis no transcorrer do debate que estamos desenvolvendo, a abordagem por meio dos parâmetros para caracterização de documentários de orientação militante permitirá desenvolver debates baseados em categorias que podem ser confrontadas com outros dados relativos aos contextos históricos e/ou conjunturas políticas.

Para ilustrar, perguntamos: é possível um documentário de orientação militante mostrar apoio aos Estados Unidos da América (EUA), país frequentemente referenciado nas esquerdas latino-americanas como imperialista e/ou neocolonialista e, portanto, hostil aos interesses das massas de pessoas trabalhadoras? Para refletir sobre esta questão, tentaremos, abaixo, expor conjecturas que levam em conta a observação da movimentação histórica das contradições e as formas pelas quais os documentários de orientação militante podem as refletir a partir de suas construções imagético-sonoras.

Para isso, retornemos ao filme *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes*. É importante lembrar que em 1945, ano de seu lançamento, as cinzas sobre os escombros da Segunda Guerra Mundial ainda fumegavam no solo dos países envolvidos. Em *Comício*, uma produção do Partido Comunista do Brasil (o então PCB, que, após a década de 1960 adotou a sigla PCdoB), milhares de pessoas desfilam em tela, entre as quais estão militantes, operários, camponeses, “pessoas de todas as classes” (como afirma o texto de Alinôr de Azevedo, narrado por Amarílio de Vasconcelos). Em um determinado momento do filme, mais precisamente nas sequências em que uma multidão aparece com diversas bandeiras sob a narração entusiástica de Vasconcelos, vê-se bandeiras da Inglaterra e dos EUA, lado a lado com bandeiras do Brasil, empunhadas por militantes comunistas (FIGURA 4). Por isso, é importante perguntar: qual era a grande contradição daquele tempo histórico? Era aquela pautada pela correlação de forças imposta pela Segunda Guerra Mundial, onde de um lado unia-se as Forças do Eixo, representadas por Alemanha, Itália e Japão, e do outro lado, as Forças Aliadas, entre as quais aliavam-se União Soviética, Estados Unidos, Reino Unido, China, entre outras.

Em 1945, o PCB adotou uma postura de alinhamento com os EUA durante um período específico da Segunda Guerra Mundial. Esse posicionamento foi influenciado pela política da União Soviética, que, na época, estava aliada aos EUA e outras potências ocidentais na luta contra o Eixo (Alemanha nazista, Itália fascista e Japão). Essa aliança

temporária, conhecida como a "Grande Aliança", levou os partidos comunistas ao redor do mundo, incluindo o PCB, a apoiar os esforços de guerra dos Aliados.

O PCB, seguindo a orientação da Internacional Comunista (Comintern), que era influenciada pela União Soviética, adotou uma linha política de frente ampla contra o fascismo. Isso significava que os comunistas brasileiros viam os EUA como um aliado na luta contra o nazifascismo. Como parte dessa tática, o PCB promoveu a ideia de união nacional e apoio aos Aliados, o que incluía a exibição de bandeiras dos EUA e de outras nações aliadas em comícios e eventos públicos. Essa postura, no entanto, foi temporária e mudou após o fim da Segunda Guerra Mundial, com o início da Guerra Fria e a deterioração das relações entre a União Soviética e os EUA. O PCB, então, retomou uma posição antagônica em relação ao imperialismo estadunidense, representante maior dos interesses do capitalismo global.



FIGURA 4. Fotografias de tela de quatro fotogramas de *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes*. Os fotogramas à esquerda apresentam o momento em que militantes do Partido Comunista do Brasil desfilam com bandeiras, mostrando bandeiras dos Estados Unidos da América ao lado de bandeiras do Brasil.

A partir da Guerra Fria, “o cinema americano estende o seu império ao conjunto do mundo (não comunista)” (HANNEBELLE, 1978, p. 31), deslocando as contradições para um outro lugar. O cinema de orientação militante de esquerda que iria surgir nas décadas seguintes, sobretudo a partir de meados da década de 1950, opunha-se frontalmente aos Estados Unidos, tido como o principal país do imperialismo que atuava sobre a América Latina (exceto Cuba). Bem pode-se ler, no conhecido manifesto *Hacia*

um *Tercer Cine*, escrito por Octavio Getino e Fernando Solanas em 1969 (p. 6), e do qual trataremos em maior detalhes adiante, que

A inserção do cinema nos modelos americanos, mesmo que apenas na linguagem, leva a uma adoção de certas formas daquela ideologia que resultou naquela linguagem e não em outra, naquela concepção da relação entre obra e espectador, e não em outra. A apropriação mecanicista de um cinema concebido como espetáculo, destinado à distribuição em grandes salas, com duração padronizada, com estruturas herméticas que nascem, crescem e morrem dentro da tela, além de satisfazer os interesses comerciais dos grupos de produção, também leva à absorção de formas da concepção burguesa da existência, que são a continuidade da arte do século XIX, da arte burguesa: o homem só é admitido como objeto passivo, consumidor: antes que sua capacidade de construir a história seja reconhecida, só lhe é permitido lê-la, contemplá-la, ouvi-la, sofrê-la⁵ (GETINO & SOLANAS, p. 6, 1969).

1.2 *Nuevo Cine Latinoamericano* e o Documentário Militante

Entre as décadas de 1950 e de 1970, houve um período bastante fértil para documentários políticos *lato sensu* latino-americanos, quer fossem eles militantes, ativistas, engajados, ou adjetivados de qualquer outra maneira que remeta a algum tipo de filme não-ficcional politicamente enredado. Os acontecimentos sócio-políticos das décadas de 1960 na América Latina, com governos ditatoriais se instalando em diversos países sob tutela dos EUA (FERNANDES & MORETT, 2018, p. 31), em contexto de Guerra Fria e tendo como marco simbólico fundamental a Revolução Cubana (1959), ecoaram significativamente em todo âmbito cultural da região (SILVEIRA, 2015, p. 41). Conforme Julianne Burton (1990, p. 6),

Em nenhum lugar as manifestações do documentário foram tão múltiplas e seu impacto tão decisivo quanto na América Latina. Desde seu início em meados da década de 1950, o movimento do Novo Cinema Latino-Americano concedeu ao documentário um status privilegiado. Cineastas socialmente comprometidos adotaram abordagens documentais como sua principal ferramenta na busca para descobrir e definir as realidades submersas, negadas

⁵ “La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla” (GETINO & SOLANAS, p. 6, 1969) (Tradução própria).

e desvalorizadas de um intrincado palimpsesto de culturas e castas separadas e unidas por uma rede arbitrária de fronteiras nacionais (BURTON, 1990, p. 6).

Estabeleceram-se alianças simbólicas entre cineastas de diversos países da América Latina, sobretudo Argentina, Uruguai, Brasil, Bolívia, Chile e Cuba, e posteriormente, Peru, Colômbia, Venezuela e México (DÁVILA, 2014, p. 5), que tinham como objetivo comum uma renovação cinematográfica tanto ética quanto estética (DÁVILA, 2013, p. 173). Um grupo diversificado de mulheres e homens da América Latina, dedicadas(os) ao fazer e ao pensar o cinema no continente, passou a concebê-lo a partir de uma convergência ideológica que produzia identificações mútuas, concomitantemente ao surgimento do conceito de Terceiro Mundo e de tri-continentalidade (STAM, 2006, p. 112). A partir do final da década de 1960, principalmente após o Festival de Cinema Latino-Americano de Viña del Mar (1967), este fenômeno cinematográfico ganhou o nome de *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*, ao qual foram incluídos os filmes que haviam sido feitos desde a década de 1950, mas que já traziam esta identificação ético-estética (DÁVILA, 2013, p. 174). Assim, independentemente da data ou local de origem, pensar a ontologia do documentário militante latino-americano nos remete inevitavelmente ao *NCL*, embora, logicamente, este seja muito mais abrangente do que a tipologia fílmica militante.

Sob a influência de resistências e guerras de liberação anticoloniais, tais como o Vietnã, a Argélia (STAM, 2006, p. 114) e claro, a já mencionada Revolução Cubana, o *NCL* reunia um grupo de realizadoras(es) que se posicionava ideológica e esteticamente no enfrentamento à dominação cultural, política, militar e econômica neocolonialistas. Diferentemente do documentário militante do pós-Segunda Guerra Mundial, mais especificamente aqueles dirigidos por Ruy Santos, e já mencionados aqui, o *NCL* é marcado por um enfrentamento direto aos Estados Unidos e sua máquina cinematográfica (HANNEBELLE, 1978, p. 125). Um aspecto notável deste período é que, acompanhando essas novas formas cinematográficas, foram produzidos também manifestos e reflexões teóricas pelas(os) próprias(os) realizadoras(es), como “modo de sonhar formas que ainda não existem (...); como modo de gerar imagens; de fazer cinema; de ver um filme não realizado, mas já pressentido (...)” (AVELLAR, 1995, p. 7). Mas como afirmou Robert Stam, “talvez porque estes ensaios eram tão declaradamente políticos e programáticos, o conjunto destes trabalhos raramente foi visto como constitutivo da história da teoria do cinema “universal” – leia-se eurocêntrica” (STAM, 2006, p. 121).

Em uma olhadela retrospectiva para o cinema enquanto emissor de mensagens sociais, do real ou do imaginário (BURGELIN, 1970, p. 87), importa lembrar que os seus primórdios coincidem “com o apogeu vertiginoso do projeto imperialista, época na qual a Europa controlava vastas extensões territoriais estrangeiras e uma grande quantidade de povos dominados” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 141). Pressupondo uma passividade do(a) espectador(a), o cinema aparece desde a sua gênese, como uma ferramenta de grande utilidade aos projetos imperialistas, sendo utilizado como veículo de propagação e legitimação do discurso colonial hegemônico, por meio do monopólio da distribuição e da exibição nos continentes saqueados (Ásia, África, e América Latina) (STAM, 2006, p. 34). Assim, em meio a uma diversidade de novas criações cinematográficas, postas sob a insígnia do *NCL*, as produções documentais de orientação militante criaram, a partir da matéria prima cinema, “uma nova síntese” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 427), uma novidade que se volta contra o colonizador em uma espécie de movimentação antropofágica. Ou mesmo, em um contexto ampliado, uma novidade cinematográfica que simplesmente expõe uma realidade social inconveniente às concepções burguesas das elites locais aliadas ao imperialismo. Em relação ao conceito de “novidade”, relacionado ao *NCL*, Inácio Dávila (2013, p. 174) argumenta que

Nos filmes e nas reflexões teóricas dos cineastas implicados neste projeto de descolonização cultural estabeleceram-se estratégias subversivas de produção, distribuição e exibição que buscaram desequilibrar, a seu favor, as relações de poder no campo cinematográfico, onde o modelo hollywoodiano detinha uma posição hegemônica. Esse processo estava atrelado a um posicionamento em prol de uma revolução política que os cineastas procuraram acompanhar e potencializar com suas obras (DÁVILA, 2013, p. 174).

Embora “*Nuevo Cine Latinoamericano*” seja um termo impreciso conceitualmente, “pela amplitude de experiências que engloba, na tentativa de abarcar várias cinematografias sob uma mesma denominação, e pela dificuldade de estabelecer os limites temporais nos quais se inscreve” (DÁVILA, 2013, p. 174), este veio acompanhado de um rico *corpus* de reflexões teóricas e manifestos elaborados pelos(as) seus(suas) próprios(as) realizadores(as) e pensadores(as) (SILVEIRA, 2015, p. 41). Conforme veremos adiante no texto, essa riqueza de filmes, acompanhados de ensaios, manifestos, entrevistas etc., nos convida a uma abordagem metodológica afinada com o que vem sendo proposto na Teoria de Cineastas.

Nossa pesquisa está posicionada na interseção do pensar e do fazer cinema de orientação militante, nos convidando a aplicar uma abordagem teórica que transcenda os espaços de análise que somente os filmes, em si, oferecem. É neste sentido que o *NCL*

nos oferece um ponto de partida tão interessante quanto incontornável. A realização de um documentário está diretamente implicada neste processo de investigação acadêmica, o qual, portanto, não pode avançar em sua plenitude sem que as etapas de produção deste documentário também avancem. Na dialética do realizar-pesquisando, ou do pesquisar-realizando, produz-se no seio de nossa abordagem metodológica o interesse pela práxis de outras(os) cineastas-pesquisadoras(es) militantes. Assim, o processo de criação deste filme enquanto realização-pesquisa circunscrita na contemporaneidade, se interessa, para além da herança teórica e fílmica do *NCL*, pelas gradações e inflexões que foram transformando os matizes do documentário de orientação militante com o passar das décadas em direção à contemporaneidade.

Ao longo das décadas que sucederam ao *NCL* (embora a data do “fim” do *NCL* não seja um consenso entre cineastas e pesquisadoras(es)), o documentário de orientação militante do “terceiro mundo” não deixa de sentir o fardo, influenciado, entre outros fatores, por uma certa percepção da intelectualidade, de que a categoria ‘militância’ viria a ser um gênero desacreditado ao universo do discurso político (CESAR, 2017, p. 12). Diversas inflexões sucederam, desde o maio de 1968, nas mais variadas linguagens da criação artística e cultural ocidentais, redundando, com frequência, no desencontro do engajamento político com a criação artística (CESAR, 2017, p. 12). Nas décadas subsequentes até os dias atuais, estas marcas foram sendo imprimidas, não somente no documentário engajado politicamente, mas na cultura ocidental de um modo mais amplo, com uma crescente descrença das metanarrativas (PRYSTHON, 2007, p. 5). No entanto, é possível perceber, pelo menos a partir de 2013 em diante, um conjunto de obras que constroem, fundamentalmente, “o estético a partir do político – e não o inverso, como tem sido mais usual” (CESAR, 2017, p. 13).

1.3 Um breve panorama da produção de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*

As primeiras tomadas de imagens e sons que pertencem ao material bruto que compõe o projeto de filme intitulado *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira* foram realizadas em maio de 2017, em Curitiba, Paraná. Naquela ocasião, porém, ainda não havia a intenção de produzir um documentário de longa-metragem, e as tomadas eram feitas para editar vídeos de comunicação militante, que era o motivo principal de termos

fundado, naquele mesmo ano de 2017, a produtora Canteiro Audiovisual⁶. Um golpe parlamentar contra a presidenta Dilma Rousseff havia acontecido no ano anterior (BORGES, 2022, p. 222), e já havia uma movimentação jurídica, além de uma construção midiática da opinião pública, para prender o então ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva. Estas primeiras tomadas a que nos referimos foram realizadas na ocasião da vinda de Lula à Curitiba para prestar o seu primeiro depoimento diante do juiz federal que acolheu a acusação (FIGURAS 5, 6, 7 e 8).

A cidade de Curitiba, sede da Operação Lava Jato, e ao mesmo tempo, o lugar onde morávamos, era o epicentro da ofensiva jurídica contra Lula. A Frente Brasil Popular, que aglutina diversos movimentos sociais e forças populares, organizou três dias de manifestações e atividades de formação em Curitiba, a partir da leitura de que a prisão de Lula, enquanto continuidade do golpe de 2016, “tinha por objetivo transferir para a classe trabalhadora os efeitos da crise capitalista”⁷. Entre estes movimentos sociais que integram a Frente Brasil Popular, foi a militância do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) quem assumiu o protagonismo diante das nossas câmeras e gravadores de som, nos diversos eventos que estávamos filmando.



FIGURA 5. Fotogramas das primeiras tomadas que compõem o material bruto de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, realizadas em 08 de maio de 2017, dois dias antes da vinda de Lula à Curitiba para prestar o seu primeiro depoimento para a Justiça Federal como réu da Operação Lava Jato.

⁶ A Canteiro Audiovisual foi uma produtora de cinema militante e propaganda política. Além do autor do texto, integravam Camille Bolson e Guilherme Daldin.

⁷ Em uma plenária no Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil (SINTRACON), em Curitiba, no dia 07 de maio de 2017, a então presidente da Central Única dos Trabalhadores (CUT), Regina Cruz, fez uma fala neste sentido. As palavras usadas por Regina diferem um pouco destas. A fala foi filmada.



FIGURA 6. Fotogramas do material bruto: organização e preparação do MST Paraná para os atos das Jornadas Pela Democracia, à ocasião do interrogatório de Moro e Lula. 9 de maio de 2017.



FIGURA 7. Fotogramas do material bruto: ato inter-religioso organizado pelo MST Paraná e outras entidades progressistas para os atos das Jornadas Pela Democracia, à ocasião do interrogatório de Moro e Lula. 9 de maio de 2017.



FIGURA 8. Fotogramas do material bruto: ato com Lula no dia 10 de maio de 2017, logo após prestar o primeiro depoimento ao então juiz Sérgio Moro.

No dia 7 de abril de 2018, Lula foi conduzido, preso, para a sede da Superintendência da Polícia Federal, no bairro Santa Cândida, em Curitiba (FIGURAS 9, 10 e 11). Havia uma concentração de militantes no local, onde foram realizados atos ecumênicos, místicas e gritos de ordem denunciando o que, segundo a percepção de quem estava lá, era uma prisão arbitrária e de natureza política. Conforme o helicóptero que trazia Lula se aproximava do edifício da Superintendência da Polícia Federal, os ânimos se acirravam.

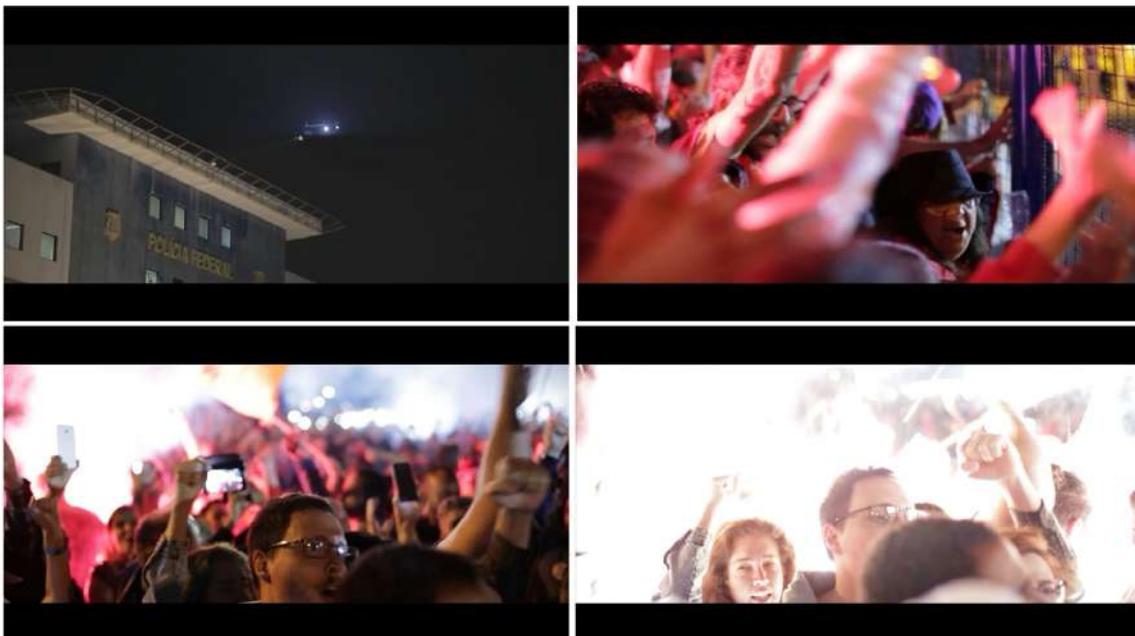


FIGURA 9. Curitiba, 07 de abril de 2018. Militantes se concentram em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula.



FIGURA 10. Curitiba, 07 de abril de 2018. Polícia reprime militantes concentrados em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula.



FIGURA 11. Curitiba, 07 de abril de 2018. Polícia reprime militantes concentrados em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula. Roberto Baggio anuncia a permanência da vigília até a libertação de Lula.

Em frente àquele edifício, instalou-se a vigília Lula Livre (FIGURAS 12 a 19). Desde a vigília, todos os dias, às 9h, um grupo de militantes gritava “bom dia Presidente Lula”, como forma de protestar e, ao mesmo tempo, demonstrar solidariedade de classe: dentro da prisão havia um membro da classe trabalhadora, e do lado de fora, havia várias pessoas da mesma classe. No dia 8 de novembro de 2019, após 580 dias preso, Lula foi libertado. Nesse processo da vigília Lula Livre, o destaque foi a atuação da militância do MST para manter a vigília viva, com agendas culturais e políticas diárias, infraestrutura, organização e limpeza. Ao longo deste período, acumulamos um grande volume de registros audiovisuais.

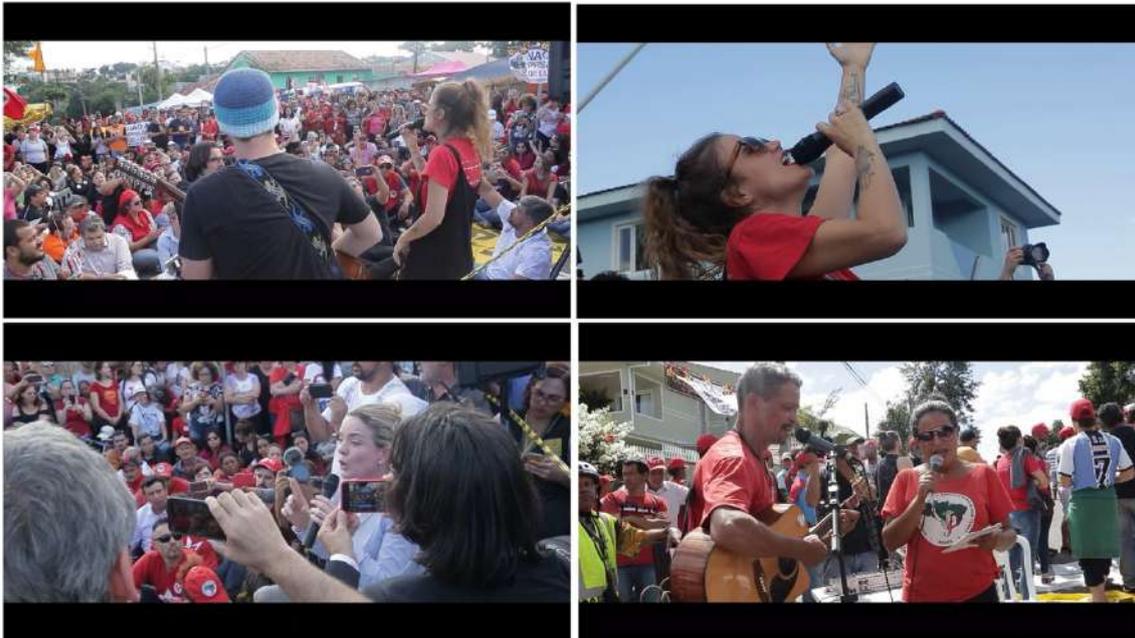


FIGURA12. Curitiba, 08 de abril de 2018. Primeiro dia da Vigília Lula Livre.



FIGURA 13. Curitiba, 09 de abril de 2018. Segundo dia da Vigília Lula Livre.



FIGURA 14. Ato em frente à Superintendência da Polícia Federal, em Curitiba, em razão dos 365 dias da prisão de Lula.



FIGURA 15. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula. Acima à direita, o advogado de Lula, Cristiano Zanin, concede entrevista para uma emissora de televisão. Abaixo, à esquerda, Fernando Haddad concede uma entrevista coletiva na Vigília Lula Livre.



FIGURA 16. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula.



FIGURA 17. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula. No canto inferior, à direita, dois comunicadores bolsonaristas fazendo uma transmissão ao vivo na ocasião da campanha eleitoral de 2018.



FIGURA 18. Jornada de Agroecologia, vigília Lula Livre, 2019.



FIGURA 19. Aos 541 dias de Vigília Lula Livre. Abaixo, à esquerda, Zé Gonçalves e Roberto (segurando a bandeira) representando a Brigada Che Guevara.

Depois de filmar a saída de Lula da prisão em novembro de 2019 (FIGURAS 20 e 21), todos os nossos projetos foram interrompidos devido a pandemia de Covid-19. Em abril de 2021, depois de um longo período sem filmagens, o plenário do Superior Tribunal Federal (STF) anulou as condenações contra Lula no âmbito da Operação Lava Jato, tornando-o novamente elegível para as eleições presidenciais de 2022. Esse fato foi o gatilho para retomarmos o material gravado entre 2017 e 2019 e, partindo desse material, iniciarmos o processo de produção de *Bom Dia Presidente*.



FIGURA 20. No dia 11 de novembro de 2019, Lula sai da prisão e atravessa um corredor de gente, organizado pelo MST.



FIGURA 21. No dia 11 de novembro de 2019, depois de atravessar um corredor de gente, Lula abraça Roberto Baggio.

Essas experiências foram contribuindo para que se desenvolvesse, em minha consciência, uma identidade de diretor de fotografia e cinegrafista de documentário de orientação militante, e foi com essa percepção que fundamos a Canteiro Audiovisual. Passada a vigília Lula Livre, eu me sentia pronto para também realizar um documentário

de longa metragem nessa temática à frente da direção. Porém, não raras vezes, há um desencontro entre a identidade autopercebida e a realidade concreta. Assim, foi somente quando assumi a direção do longa metragem *Bom Dia Presidente* que me deparei com a complexidade e a dificuldade da realização fílmica. Entre outros fatores, o choque com essa realidade impôs a necessidade de reavaliar meu ponto de vista. É nesse processo que me encontro agora, orientado por uma pergunta tão simples quanto negligenciada anteriormente: qual filme queremos fazer? Assim, pesquisar e escrever essa dissertação é também um esforço para a construção de um caminho rumo a um filme que funcione para o seu propósito.

De alguma forma, o espírito daquele tempo histórico em que o projeto se iniciou acabou por criar uma atmosfera de excepcionalidade naqueles atos e manifestações políticas que filmamos. De fato, a prisão de Lula, um ex-presidente com bastante popularidade⁸, não é algo corriqueiro. Todas aquelas manifestações de massa, a polarização nas ruas, o dinamismo político, rompem a imagem que se tem de uma realidade cotidiana, e tudo que se filma parece extraordinário (ALEA, 1984, p. 47). A posse da câmera diante daqueles acontecimentos criava uma espécie de consciência oscilatória: ora éramos espectadores contemplativos da história, ora sujeitos ativos. Posicionar a câmera era, além de um posicionamento político, uma escolha ética (LEANDRO, 2010, p. 101). A filmagem, mesmo pouco planejada em meio a perplexidade diante dos fatos que aconteciam, criou uma sensação de que a excepcionalidade histórica da realidade filmada era o bastante para assegurar o espetáculo cinematográfico. E, embora a intuição seja um elemento fundamental da criação artística de um modo geral, não foi o suficiente para sustentar um filme *per se*.

Como em outras linguagens artísticas, se fez necessário um letramento técnico e artístico, além de um desenvolvimento formativo político, para que seja possível combinar, com algum tipo denexo, responsabilidade e criatividade, os elementos componentes de um filme, e isso passa, fundamentalmente, pelo planejamento e pela pesquisa (BAGGIO, 2020, p. 99). Desta forma chegamos, no caso de *Bom Dia*, a um ponto em que se impôs a necessidade de se interromper um certo caminho espontâneo de realização do filme, ainda que tardiamente, para dar lugar à pesquisa em seus variados

⁸ Lula foi novamente eleito presidente nas eleições de outubro de 2022, sendo o atual presidente no momento da escrita deste texto. No período das filmagens a que o texto se refere, Lula ainda era um ex-presidente. Durante as referidas filmagens, os mandatários do executivo brasileiro foram Michel Temer (2016-2018) e Jair Bolsonaro (2019-2022).

âmbitos: teórico, fílmico, filosófico, histórico, acadêmico. Isso abre também um novo universo de referências fílmicas e bibliográficas, além da necessidade de aplicar uma abordagem científica na compreensão da realidade histórica do mundo em que a câmera se fez presente, e como se faz a codificação disso em termos cinematográficos. Neste sentido, o ingresso como aluno de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), foi importante na busca de uma apreciação mais crítica, e mais bem fundamentada, do processo de criação do filme.

Retomando a questão sobre qual filme queremos fazer, sobretudo em termos de documentário de orientação militante, emergem outras perguntas importantes: para quem queremos fazer um filme? Qual é a audiência pretendida e que relação com a audiência o filme pretende estabelecer? Essa reflexão tem consequências fundamentais na construção fílmica de orientação militante, a ponto de não ser possível levá-las em consideração separadamente.

O título inicial do projeto foi “*Bom Dia Presidente*”, o qual ganhou o complemento “*ou o Coração da Brasileira*” somente depois da ideia de deslocar, durante o seu processo de criação, o cerne da nossa história para o interior do território da comunidade Maila Sabrina (do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST). Essa comunidade é formada por um grupo de famílias que ocupou a Fazenda Brasileira em 2003, situada próxima ao município de Faxinal, Paraná (FIGURA 22), e que luta pelo assentamento por meio da reforma agrária. Por isso, quando integrantes da comunidade Maila Sabrina (Brigada Che Guevara) vão à Curitiba para gritar “bom dia presidente Lula”, nos é mais interessante olhar mais demoradamente para o território de saída (o coração da [Fazenda] Brasileira), compreendendo a história e a organicidade que move aquela comunidade, do que para o de chegada (a Vigília Lula Livre, em Curitiba).

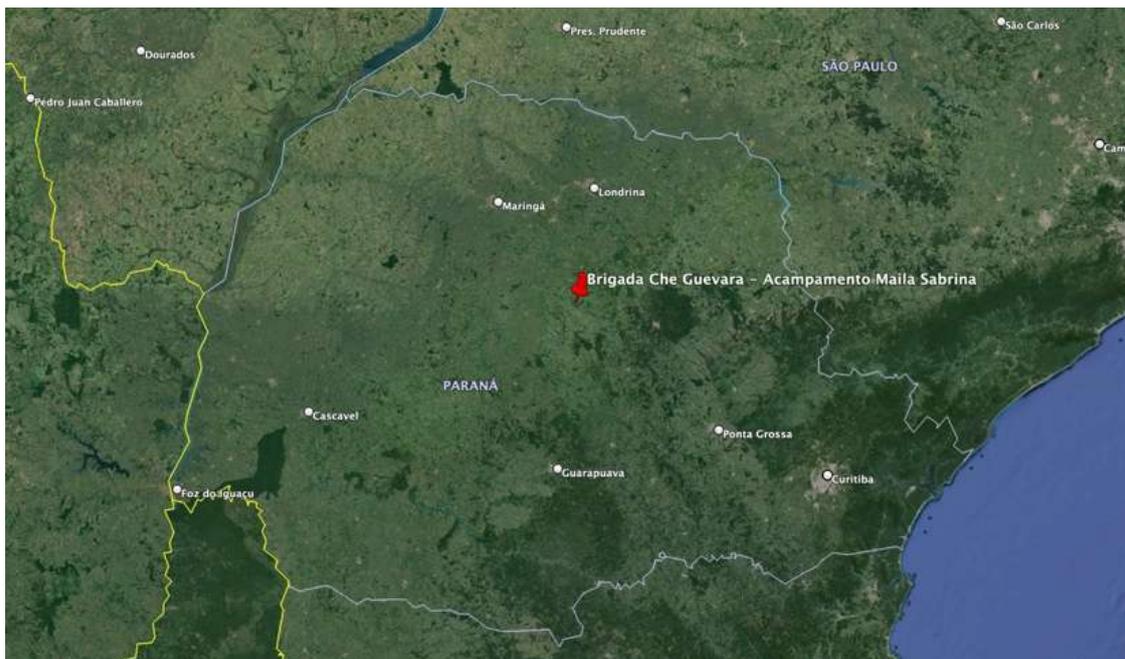


FIGURA 22. Imagem de satélite mostrando a localização geográfica do Acampamento Maila Sabrina. Imagem obtida no Google Earth Pro.

A sobreposição ontológica e teleológica entre as perguntas “qual filme” e “qual audiência”, nos remete, para além de nossas reflexões teóricas e das formulações do *NCL*, aos ensaios de Tomás Gutiérrez Alea compilados no livro *Dialética do Espectador* (1984). Transfigura-se a imagem clássica de um espectador sentado em uma poltrona dentro de uma sala escura, conforme a reflexão de Silveira sobre o *NCL* (2015, p. 54): “assim o público era concebido como um ator, e o filme como um ato. O público se convertia, teoricamente, no ator de sua própria liberação. O cinema já não precisava de espectadores”⁹. Para Alea, cujas publicações teóricas viriam posteriormente à efervescência do *NCL* (TEDESCO, 2020, p. 42), há uma ideia consonante:

Mas sabemos também que a própria contemplação não constitui uma simples apropriação passiva pelo indivíduo, que responde a uma necessidade humana de melhorar as condições de vida e implica já numa certa atividade. Essa atividade pode ser maior ou menor na dependência não somente do sujeito e de sua localização social e histórica, mas também – e é o que nos interessa destacar agora – das peculiaridades do objeto contemplado e de como estas podem constituir um estímulo para desencadear no espectador uma atividade de outro tipo, uma ação consequente mais além do espetáculo (ALEA, 1984, p. 48).

Considerando a metáfora de Eduardo Baggio (2022, p. 116), em que o autor sugere o documentário enquanto obra fílmica a ser exibida “em salas de cinema com

⁹ “Así, el público era concebido como un actor, y el film, como un acto. El público se convertía, teóricamente, en el actor de su propia liberación. El cine ya no necesitaba espectadores”. (Tradução própria).

janelas, nas quais o espectador pudesse dividir suas atenções entre o filme em tela, com sua constituição intrínseca, e as janelas que lhe permitissem ver o mundo extrínseco ao filme”, o documentário de orientação militante ainda dá um passo adiante (BAGGIO, 2022, P. 116). O(a) espectador(a) não somente divide sua atenção entre a tela e a janela, mas, recebendo o conteúdo em tela, é desafiado a agir sobre a realidade vista através da janela, na perspectiva de transformá-la. Precisa atravessar a janela. Ou melhor, já não há mais uma janela através da qual se olha, mas sim, um mundo histórico que se compartilha, com o qual se interage por meio da luta coletiva, a qual é influenciada pelo documentário de orientação militante.

Restringiremos nossa pesquisa ao filme documentário não somente por conta da comparabilidade ao nosso objeto de estudo (o documentário de longa-metragem *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*), mas levando em conta também a importância deste tipo de cinema na batalha de ideias posicionada nas contradições históricas da contemporaneidade. Dentro das contradições contemporâneas, podemos mencionar a crescente de peças audiovisuais que disseminam “falsidade, obscurantismo e negacionismo, como ocorre hoje com os filmes chamados de documentários que são feitos e difundidos por canais na internet que pregam o preconceito, questionam a ciência e aderem a teses conspiratórias” (BAGGIO, 2022, p. 83). Algumas das reflexões de Fernando Solanas e Octavio Getino (1971 *apud* LABAKI, 2015, p. 192), apesar do distinto tempo histórico de sua elaboração, também entram na equação que influenciou diretamente a definição do *corpus* deste estudo:

Em países libertos, como Cuba, onde existe um nível de informação veraz em todos os planos, um cinema de caráter documental, testemunhal ou informativo pode passar em alguns momentos para o segundo plano diante de um cinema narrativo, histórico ou de personagem, já que a informação transmitida por intermédio de todos os meios de comunicação de massa supre as carências que em países como o nosso (Argentina) são de importância primordialíssima. Nos países não libertos, saturados de falsas informações ou carentes de um cinema (ou de qualquer outra ferramenta de comunicação: libertária, artística, musical, etc.) que tenda a suprir, na relativa medida de suas possibilidades, esse vazio de informação que é peculiar às situações neocoloniais (SOLANAS & GETINO, 1971 *apud* LABAKI, 2015, p. 192).

Grosso modo, o objetivo geral desta dissertação pode ser posto de uma maneira simplificada: materializar um percurso de pesquisa acadêmica de modo a encontrar e desenvolver subsídios teóricos e referenciais para finalizar um bom filme documentário¹⁰

¹⁰ Quando dizemos “bom filme”, levamos em consideração a subjetividade implícita ao termo. O que é um bom filme para certas pessoas, pode não ser para outras. Aqui, queremos dizer: um filme que funcione para o propósito pensado.

de longa metragem, em meio a tantas possibilidades permitidas, e/ou limitações impostas na amplitude do material bruto. Dentro dessa perspectiva, nossos objetivos táticos são: (1) investigar características ético-estéticas de um *corpus* de “documentários de orientação militante” latino-americanos, examinando como as obras se aproximam ou se afastam dos parâmetros conceituais aqui propostos, utilizando como fonte de informações as próprias reflexões teóricas das(os) cineastas; e (2) analisar criticamente e desenvolver o processo de criação do longa-metragem *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, observando o posicionamento desta obra em relação às que compuseram o *corpus* no objetivo anterior. Isto sugere a divisão desta dissertação em dois capítulos.

O primeiro capítulo apresentará um *corpus* de documentários políticos latino-americanos, os quais serão examinados à luz dos parâmetros elaborados ou organizados neste trabalho, a propósito de uma caracterização de documentário de orientação militante (DOM). Balizadas por estes parâmetros, instigaremos uma reflexão acerca das formas pelas quais as obras deste *corpus* aproximam-se ou afastam-se umas das outras. Os parâmetros descritos funcionarão também como dispositivos para organizar um conjunto de ideias formuladas pelas(os) próprias(os) realizadoras(es), tendo como base a abordagem metodológica proposta na Teoria de Cineastas, valendo-nos, quando possível, de manifestos, textos, palestras transcritas, entrevistas, entre outros documentos produzidos pelos cineastas (PENAFRIA et al. 2017, p. 29). Um maior detalhamento da metodologia, assim como a justificativa para a delimitação do *corpus* estarão apresentados no início deste primeiro capítulo.

No segundo capítulo, analisamos criticamente os processos de criação de um documentário de longa metragem, do qual participo como codiretor e coprodutor, e que está intitulado provisoriamente como *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Em uma primeira seção deste segundo capítulo, propomos uma Crítica Ecológica das Tomadas em cinema documentário, utilizando uma analogia com conceitos da Ecologia Evolutiva, de modo a provocar uma reflexão teórico-crítica acerca dos modos como foram feitas as tomadas em *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Na segunda seção deste segundo capítulo, a partir de coleta e organização de documentos de criação, como fotografias, textos para processos seletivos em editais, rascunhos, argumentos, áudios, cortes, entre outros, seguiremos alguns procedimentos analíticos do processo de criação artística como “redes”, considerando a natureza “dinâmica” e “inacabada” da obra (SALLES, 2016, p. 19-20). Em nosso caso, não partiremos da obra entregue ao público, uma vez que esta ainda não foi concluída. Por isso, será disponibilizado um link protegido

por senha, de modo que seja possível a comparação entre as análises do processo de criação e a materialidade fílmica representada pelo corte de processo. Nossa análise como rede de criação, portanto, não terá uma natureza retrospectiva (partindo de uma obra entregue ao público para então analisar o seu processo de criação), mas prospectiva, em tempo real (a análise enquanto participante da criação artística). Assim, pretendemos apresentar o caminho labiríntico percorrido entre a primeira tomada e a obra em seu estágio da criação, de modo a entregar através de materialidade documental, uma análise crítica do processo de criação fílmica.

2 DOCUMENTÁRIOS E DOCUMENTARISTAS DE ORIENTAÇÃO MILITANTE NA AMÉRICA LATINA

No início desta pesquisa, uma das primeiras reações ao constatar minha própria ignorância no que diz respeito ao documentário militante na América Latina foi de consternação. Mesmo depois de uma travessia acadêmica pelo campo cinematográfico documental das lutas populares latino-americanos, sinto-me ainda conhecendo muito pouco do cinema produzido por conterrâneas e conterrâneos de *Abya Yala*¹¹. Paradoxalmente, considero isso uma importante evolução em minha formação acadêmica e profissional. O fato de não estarmos vendo nossos próprios filmes latino-americanos está na ordem do dia de uma agenda cultural hegemônica que nos é imposta. A sensação agora é a de que, ao se apontar para um novo horizonte, afinal, o passado também é cheio de novidades¹², podemos mirar esse horizonte e tentar assimilar suas matizes, em vez de seguir olhando o dedo que aponta. Mas esse parágrafo preambular não tem intenção de ser um desabafo. Há uma motivação pedagógica nisso, que me ajuda a constatar que, assim como as terras, os rios e os mares de nosso continente são alienados ao seu povo, também as telas, sejam elas grandes, médias ou pequenas a ponto de caberem no bolso, fazem parte do alienamento colonial.

No início de seu livro *The Social Documentary in Latin America* (1990), Julianne Burton descreve elementos que, segundo a autora, fazem do documentário uma opção atrativa para que “artistas e ativistas”¹³o utilizem como ferramenta de luta e/ou meio de expressão. Segundo Burton (1990, p. 6), o documentário oferece

uma fonte de "contrainformação" para aqueles sem acesso às estruturas hegemônicas de notícias e comunicações mundiais; um meio de reconstruir eventos históricos e desafiar interpretações hegemônicas e muitas vezes elitistas do passado; um modo de obter, preservar e utilizar o testemunho de indivíduos e grupos que de outra forma não teriam meios de registrar sua experiência; um instrumento para capturar a diferença cultural e explorar o complexo relacionamento do eu com o outro dentro e entre as sociedades; e, finalmente, um meio de consolidar identidades culturais, clivagens sociais, sistemas de crenças políticas e agendas ideológicas¹⁴ (BURTON, 1990, p. 6).

¹¹ ABYA YALA, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada, no norte da Colômbia, tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas).

¹² O músico Cazusa, em sua canção “O tempo não para”, diz: “Eu vejo um futuro repetir o passado, eu vejo um museu de grandes novidades. O tempo não para.”

¹³ “Artists and activists” (Burton, 1990, p. 6).

¹⁴ “Documentary provides: a source of “counterinformation” for those with-out access to the hegemonic structures of world news and communica-tions; a means of reconstructing historical events and challenging

Em 1990, ano de publicação deste livro de Julianne Burton, a circulação de mídias e informações era ainda muito mais centralizada nos grandes meios hegemônicos de comunicação, uma vez que a internet ainda estava em uma fase incipiente de sua popularização, e os dispositivos digitais de gravação e difusão apenas começavam a estar disponíveis comercialmente. Neste sentido, o aumento de produções do documentário social latino-americano foi possível a partir do que Daronco e Tomaim (2016, p. 112) chamaram de “o primeiro dos quatro momentos de democratização do audiovisual”, os quais são, em ordem de aparição cronológica: o suporte 16 milímetros, o super-8, o vídeo e as câmeras digitais.

Nossa intenção neste capítulo não é, a partir dos parâmetros de conceituação de “documentário de orientação militante” desenvolvidos na introdução deste volume, eleger um *corpus* de obras que atendam aos nossos preceitos teóricos para então, a partir de elementos intrínsecos e extrínsecos aos documentários escolhidos, estabelecer os debates com cineastas na busca por congruências que justifiquem historicamente a nossa práxis de realização fílmica. Isso poderia ser, além de desinteressante, presunçoso, no sentido de arbitrar o que é e o que não é documentário militante, tomando como referência o filme que estamos realizando.

Alternativamente, partindo dos elementos elencados por Burton e expostos acima como um critério preambular curatorial – uma espécie de triagem inicial – apresentaremos em seguida um *corpus* de documentários latino-americanos para então refletir sobre os fatores de afastamento ou de aproximação de uma orientação militante destas obras, tomando como balizas referenciais os parâmetros aqui apresentados. Desta forma, nossa intenção é menos ainda sentenciar vereditos *a posteriori*, colando selos de documentário militante nas obras avaliadas.

Neste momento, portanto, é válido lembrar quais são os parâmetros que estão sendo considerados para debater a orientação militante que um documentário pode ter segundo os critérios adotados neste trabalho. Os parâmetros que manifestam a orientação militante dos documentários incluídos no *corpus* deste estudo, procuram pelas seguintes características nas obras: (1) ser explicitamente de contrainformação, de transformação social e/ou de tomada de consciência (baseado em DE LA PUENTE, 2008); (2) ser um

hege-monic and often elitist interpretations of the past; a mode of eliciting, preserving, and utilizing the testimony of individuals and groups who would otherwise have no means of recording their experience; an instrument for capturing cultural difference and exploring the complex relationship of self to other within as well as between societies; and finally, a means of consolidating cultural identifications, social cleavages, political belief systems, and ideological agendas” (BURTON, 1990, p. 6-7). (Tradução nossa).

instrumento ou ferramenta de luta, que se converte em um filme-ação, ou seja, em uma ação militante a partir de sua difusão e sua exibição. Assim, a exibição adquire importância central, pois é a partir dela que a assertiva de um documentário de orientação militante poderá atravessar o crivo de sua prática (*ibidem*); (3) funcionar como denúncia, registro das atividades e/ou lutas de movimentos sociais, partidos políticos e/ou outras organizações coletivas, incluindo diversas pautas, tais como: direitos humanos, memória histórica, cultura popular e luta de classes (*ibidem*); (4) estar circunscrito em um contexto histórico conflituoso, com o qual estabelece uma relação direta pela enunciação coletiva de uma voz de luta (baseado em BASTOS & RAMOS, 2013).

A metodologia

Em suma, na intenção de tentar organizar coerentemente a nossa metodologia de trabalho para esse capítulo, nosso procedimento seguirá três passos fundamentais, sendo que os dois primeiros dizem respeito à construção do *corpus*, e o último descreve o procedimento operativo a partir do *corpus* construído. Em primeiro lugar, observaremos a lista de Julianne Burton citada no início deste capítulo como critério de triagem inicial. Em outras palavras, todos os documentários selecionados para este capítulo deverão apresentar alguma(s) destas características listadas pela autora. É a triagem inicial.

Em um segundo momento, observaremos um critério que leva em consideração o prevaletimento de realizações masculinas sob o pressuposto de que há, historicamente, uma relação social profundamente desigual entre os gêneros. Reconhecemos, neste trabalho, a importância de examinar, conforme sugerido e iniciado por Tedesco (2018), as razões e os mecanismos pelos quais a construção do cânone do *Nuevo Cine Latinoamericano*, para citar um exemplo notável, são conhecidos tão somente por realizadores masculinos, tais como Octavio Getino, Glauber Rocha, Fernando Solanas, Jorge Sanjines, Julio Garcia Espinosa, para mencionar alguns. Entretanto, levar a cabo uma examinação como essa, e com a minúcia apropriada, implicaria em uma ampla pesquisa que excede o nosso espaço e escopo.

Os manifestos que ficaram conhecidos, ou, como Tedesco afirma, as obras e textos que influenciaram a construção do “cânone” do *NCL* (TEDESCO, 2020), foram escritos majoritariamente por cineastas masculinos, o que acabou invisibilizando a contribuição das mulheres na construção do documentário militante latino-americano, visto que

Quando afirmamos que realizadores participaram ativamente da construção histórica do *NCL*, estamos nos referindo especificamente a Fernando Birri (autor de *Revolución en la Revolución del Nuevo Cine Latinoamericano* (1968), *Fernando Birri. Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano 1956-1991* (1996), entre outros textos), Fernando Solanas e Octavio Getino (autores de *Hacia un tercer cine* (2010[1968]), sendo que Getino escreveu muitos outros textos sem Solanas), Glauber Rocha (autor de *Eztetyka da fome* (1965), *Eztetyka do sonho* (1971), entre outros textos), e Julio Garcia Espinosa (autor de *Por un cine imperfecto* (1995[1968]), entre outros textos). Como acabamos de apontar, eles são a maioria dos nomes que compõem o cânone do *Nuevo Cine Latinoamericano* (TEDESCO, 2020, p. 42).

De maneira semelhante, o livro *A Ponte Clandestina: Teorias de Cinema na América Latina* (1995), de José Carlos Avellar, ainda inclui, além destes cineastas mencionados na citação acima, o boliviano Jorge Sanjines e o cubano Tomas Gutiérrez Alea, fazendo menção aos seus livros *Teoria e Prática de um Cinema junto ao Povo* (2018) e *Dialética do Espectador* (1984), respectivamente. Ainda, de 33 documentaristas apresentados no volume *A Verdade de Cada Um*, organizado por Amir Labaki (2015), a única representante feminina é a cineasta russa Marina Goldovskaya.

Levando isto em conta, nos apoiaremos nos estudos da Professora Marina Tedesco, que vem produzindo pesquisas baseadas nas interlocuções do cinema latino-americano a partir da perspectiva feminina, a qual nos auxiliará na seleção dos filmes e dos textos que exprimem os pensamentos das realizadoras. Isso significa tentar identificar filmes e pensamentos que permitam “analisar a ambiguidade da história das mulheres e sua força política potencialmente crítica, uma força que desafia e desestabiliza as premissas disciplinares estabelecidas (...)” (SCOTT, 1992 apud TEDESCO, 2020, p. 40). Se os documentários de orientação militante fossem uma constelação, seriam as névoas cósmicas do patriarcado o que impediria a visualização das estrelas - os filmes feitos por mulheres. Tais estrelas estiveram sempre lá, ofuscadas socialmente. Defendendo a longevidade do *Nuevo Cine Latinoamericano* e talvez, esgarçando esse “conceito” a ponto de definir tudo e nada, Fernando Birri, escreveu (1996 apud DÁVILA, 2014, p. 6): “[o *NCL*] incorpora os temas contemporâneos de uma nova qualidade de vida, as novas pétalas das mulheres, nossas companheiras cineastas, das minorias oprimidas social e sexualmente do vídeo democrático (...)”¹⁵.

Algumas ideias de importância central nas formulações de cineastas da América Latina das décadas de 1950 e 1960, citadas por Dávila como novidades do *NCL* no que

¹⁵ “el *NCL*] incorpora los temas contemporâneos de la nueva calidad de la vida, los nuevos pétalos de mujer, nuestras compañeras cineastas, de las minorías oprimidas social y sexualmente, del vídeo democrático (...)” (Birri apud Dávila, 2014, p. 6).

diz respeito às relações que se estabelecem entre obra e público, já estiveram presentes no pensamento da revolucionária russa Nadejda Krupskaja ainda na década de 1920, conforme sugerem alguns excertos do seu texto *A Religião e as Mulheres de 1927*:

(...) Eis que no distrito de Velikolutski, na província de Pskov, no Sábado de Aleluia, trouxeram um cinema itinerante ao vilarejo. O povo foi em massa assistir ao filme, a igreja ficou deserta. Quando a sessão acabou, a mesma multidão, em toda sua composição, seguiu para a igreja para acompanhar a bênção do bolo de Páscoa. O que fez com que fossem para a igreja? O sentimento religioso? Não, a necessidade do espetáculo. Nossa arte ainda não se tornou popular, não se tornou acessível para as massas, como é a arte religiosa. (...) Nossa arte ainda não chegou aqui embaixo, ela ainda voa pelos céus. E apenas isso poderá suplantar a arte religiosa. Mas ainda é preciso prestar atenção em um aspecto. A arte encanta principalmente quando a pessoa é mais do que um simples espectador ou ouvinte, ou seja, quando ela mesma participa da ação de massa (KRUPSKAIA, 1927 apud SCHNEIDER, 2017).

Krupskaja defendia a necessidade da emancipação feminina e da participação das mulheres na vida política, na arte, nos cargos de liderança, percebendo que a não participação feminina advinha dos afazeres e dos hábitos domésticos socialmente impostos por meio de uma organização social centrada no patriarcado. Como fica a história do documentário militante latino-americano, ao atualizar a sua escrita com as películas e as tintas de autoria feminina que foram historicamente ofuscadas?

Serão consideradas seis obras no *corpus* da presente pesquisa: *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* (1945), dirigido por Ruy Santos; *Tire Dié* (1958), dirigido pelo argentino Fernando Birri; e *Araya* (1959), dirigido pela venezuelana Margot Benacerraf; *A Batalha de Chile* (1975-1979), dirigido por Patricio Guzmán; *A Classe Roceira* (1985), dirigido por Berenice Mendes; e por fim, *Martírio* (2016), dirigido por Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli. Em um primeiro movimento, estes filmes serão brevemente avaliados utilizando como base os parâmetros já elencados acima, que funcionarão como descritores operativos das formas pelas quais as obras podem se aproximar de uma orientação militante. É importante ressaltar que, mesmo me esforçando para estabelecer e evidenciar critérios de procedimento metodológico, a definição do *corpus* de documentários a serem investigados neste estudo não está isenta de minha escolha pessoal.

Em um segundo momento, após este primeiro exercício descritivo, será feita uma proposta de mapeamento epistemológico destas obras, em conjunto com uma avaliação preliminar do projeto de documentário *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Isso antecipará, em pequena medida, o tema que será aprofundado no segundo capítulo desta dissertação. Neste momento, porém, nossa intenção será estabelecer os nexos

comparativos das obras que compõem o *corpus* com o objeto de central deste estudo, a saber, o estudo crítico do processo de criação de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Abordaremos esta questão considerando dois eixos distintos: (1) relações com a realidade, estimulando percepções das características ontológicas das obras consideradas; (2) forma fílmica, o que levará em conta aspectos ético-estéticos das obras. Após uma sucinta passagem por características mais gerais de cada um dessas obras fílmicas, esboçaremos o referido mapeamento levando em conta estes dois eixos.

2.1 Ruy Santos e *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes (1945)*

O curta *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* se apresenta como um afloramento à superfície de um processo que se desenvolveu na perseguição e na ilegalidade, ou seja, de um processo de construção política e organizativa conduzido pelo Partido Comunista do Brasil (PCB) durante a sua longa clandestinidade. O filme documenta um comício em apoio a Luis Carlos Prestes, líder comunista brasileiro, em um contexto de redemocratização pós-Estado Novo (1937-1945).

Durante a ditadura Vargas, o Partido Comunista Brasileiro foi perseguido, e a mídia oficial e o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo) marginalizavam e criminalizavam as suas pautas. Este período da história política brasileira é complexo e repleto de contradições (e qual período, não é?). Também era muito contraditório o próprio Getúlio Vargas, figura política maior do contexto em que se insere a produção de *Comício*. Podemos aqui ensaiar uma breve tentativa de ilustrar essa complexidade acerca das contradições varguistas, a partir de sua governança ditatorial, ao mesmo tempo sendo considerado popularmente amigo do povo, o “pai dos pobres”, citando o excerto de um poema feito pelo poeta popular Antônio Teodoro dos Santos (LESSA, 1973, p. 44):

Porém em 42
 Houve a grande agitação
 Bem na costa do Brasil
 Submarino alemão
 Naufragou nossos navios
 Que foi grande perdição
 Todo povo gritou guerra
 Pró defender o Brasil
 Na Bahia até as velhas

Manobravam seu fusil
 Getúlio disse: Hoje a pedra
 Lasca o cano do funil
 Declarou guerra a Alemanha
 Lá foram nossos irmãos
 O sangue da Santa Cruz
 Já entrava em remissão
 No velho mundo europeu
 Em defeza da Nação
 Somente em 45
 Foi o tratado de paz
 A Alemanha derrotada
 Não queria brigar mais
 Voltaram nossos patrícios
 Para os seus campos natais...
 Na saída de Getúlio
 Ministros e militares
 Organizaram um junta
 Nas câmaras parlamentares
 Ficou sendo o Presidente
 O Dr. José Linhares
 Getúlio no mesmo ano
 Só não fôra reeleito
 Que a justiça eleitoral
 Não nos dá esse direito

Antes de romper diplomaticamente com a Alemanha nazista após o incidente de 1942 (o bombardeio de navios brasileiros por submarinos alemães), porém, Getúlio mantinha um postura pragmática ao manter relações tanto com países do eixo como com os países aliados. Um evento conhecido, abordado no filme *Olga* (dirigido por Jayme Monjardim, 2004), é a sombria deportação da militante comunista Olga Benário para a Alemanha nazista pelo Estado Novo getulista, o que na prática significou a assinatura de sua sentença de morte. A filha de Olga e Luis Carlos Prestes, Anita Leocádia Prestes, nasceu em um campo de concentração pouco antes do assassinato de sua mãe.

O diretor do filme *Comício*, Ruy Santos, que havia sido assistente de câmera para Edgar Brasil no clássico filme dirigido por Mário Peixoto, *Limite* (1931), trabalhou no

DIP a partir de 1939 (BASTOS & RAMOS, 2013, p. 161). Já havia neste órgão governamental uma infiltração por membros do Partidão, como eram os casos de Nelson Schultz e Moacyr Fenelon (*ibidem*). O ano de 1945 e a chamada redemocratização representaram a possibilidade de fazer emergir publicamente uma construção outrora subterrânea da conspiração comunista. Embora o anticomunismo tenha sido sempre uma tônica da classe dominante brasileira, os momentos finais da Segunda Guerra Mundial, ou melhor dizendo, da segunda guerra imperialista do norte global, possibilitaram conjunturas políticas extraordinárias no Brasil. É nesta conjuntura que *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* é lançado, possibilitando a veiculação tímida de uma obra entusiasmada, em que Luis Carlos Prestes saúda o “grande Stálin” em sua fala (o discurso é lido mais de uma década antes do vazamento do Discurso Secreto de Nikita Krushev acerca dos expurgos, que destruiria definitivamente, em todas as democracias ocidentais liberais, a imagem da União Soviética estalinista).

Ao fazê-lo, Luis Carlos Prestes sinaliza a Vargas ao se dirigir a militância: “em política, para não nos equivocarmos, devemos olhar para adiante e não para trás, não para o passado, mas para o porvir (...)”. Prestes articula neste trecho, o apoio político a Vargas que trocara por sua liberdade, demonstrando o nível de sua maturidade política ao tirar do eixo da pessoalidade, e encarar no campo da política, as prisões e torturas a que foi submetido no Estado Novo, além da deportação assassina de sua então companheira Olga Benário.

Em *Comício*, Ruy Santos retrata a emergência da contrainformação, ou melhor, talvez, a manifestação de uma esperança de que a contrainformação, finalmente, pudesse se tornar simplesmente informação, uma vez que o PCB elegeria, dois anos mais tarde, dois ilustres deputados: Jorge Amado e Carlos Marighella. *Comício*, nos elementos apresentados por sua materialidade fílmica, se apresenta como uma ferramenta explícita de transformação social e tomada de consciência. O sonho popular emancipatório materializa-se na figura de Luis Carlos Prestes, o “cavaleiro da esperança”. É neste sentido em que tomada de consciência e transformação social são aspectos sobrepostos na materialidade fílmica de *Comício*, ou seja, a transformação social, segundo a voz fílmica enunciativa, deveria vir de uma tomada de consciência, e vice-versa.

Em momento inicial do curta, Amarílio de Vasconcelos narra: “São Paulo a Luis Carlos Prestes, um marco decisivo na marcha para a democracia. Pablo Neruda, o poeta do Chile, senador em seu país pelo Partido Comunista, veio a São Paulo especialmente para assistir ao comício”. A este texto, são sobrepostas imagens de Neruda escrevendo o

seu manifesto de homenagem ao povo brasileiro, a ser lido no ato. Neste sentido, o filme vai se configurando como uma expressão entusiasmada da organização partidária, aventada pela legalidade e por sua promessa de transformação social. Adiante, o filme apresenta outros aspectos de sua orientação militante, no sentido de encarnar um filme-ação a partir da fala de Luis Carlos Prestes:

Organizemos, pois, o nosso povo. Especialmente as grandes massas trabalhadoras das cidades e do campo. E fazendo uso das grandes armas da democracia: livre discussão, livre associação política e sufrágio universal, marchemos com confiança e audácia para frente sempre, prontos a esclarecer e educar politicamente o povo, a desmascarar e derrotar definitivamente seus inimigos trotskistas, fascistas, e quinta colonistas. Sem esquecer jamais a afirmação do grande Stálin de que em política, para não nos equivocarmos, devemos olhar para adiante e não para trás, não para o passado, mas para o porvir: o futuro que nos cabe construir com os materiais de que dispomos, com as forças que efetivamente possuímos e na base da realidade econômica, social e política da nossa terra e do mundo. É o que nós, comunistas, havemos de fazer. Havemos de fazer com o apoio do povo, e mais particularmente, com o proletariado de São Paulo. Salve o povo de São Paulo. Viva o Brasil, livre, unido, democrata e progressista.

Portanto, *Comício* apresenta-se como um documentário de orientação militante na interposição do texto narrado, da cinematografia de Ruy Santos, do discurso de Luis Carlos Prestes dentro da diegese do filme, e na edição de som do filme. A organização popular que o filme instiga enquanto obra exibida como um filme-ação é apresentada pelas articulações da montagem no que diz respeito às interações entre narração e cinematografia. Povo e quadros políticos partidários do PCB são mostrados e mencionados verbalmente, como próceres de uma esperança de transformação social, que logo seria soterrada pelas reconfigurações geopolíticas da Guerra Fria.

2.2 Fernando Birri e *Tire Dié* (1958-1960)

Entre as principais obras cinematográficas de Fernando Birri, as quais combinam documentários, filmes experimentais e ficções, destacam-se *Tire Dié* (1960)¹⁶; *La Primera Fundación de Buenos Aires* (1959); *Los Inundados* (1962) (baseado em um conto de Juan José Saer); *La Pampa Gringa* (1963); *ORG* (1979); *Mi Hijo el Che* (1985); *Un Señor Muy Viejo con Unas Alas Enormes* (1988); *El Siglo del Viento* (1999); *Rafael Alberti, Un Retrato del Poeta* (1983); *Che, Muerte de la Utopía?* (1997); *Zabala, el Hombre de la Multitud* (2000); *El Fausto Criollo* (2011).

¹⁶ *Tire Dié* teve dois lançamentos, em 1958 e em 1960, esta última considerada a sua versão definitiva. Desta forma, consideraremos 1960 como a data de lançamento do filme.

Inauguramos com *Tire Dié* (1960), então, o momento desta pesquisa em que começamos a transitar pelo período mais eloquente da cinematografia documental militante latino-americana. Cineastas filmaram, escreveram, falaram, e “sonharam com olhos abertos” (BIRRI, 2007). Muitos destes documentários e ideias, apesar das tentativas de sufocamento por ditaduras militares e outros golpes reacionários, permanecem influentes até os dias atuais. Uma abordagem afiliada à Teoria de Cineastas, portanto, ganha maior consistência a partir daqui, visto que filmes e manifestos se somaram na construção histórica de uma identidade cinematográfica que marcou a trajetória do cinema latino-americano e, portanto, mundial.

Militância e memória estão relacionadas intimamente, sobrepõem-se em ampla medida. A memória está para a militância, assim como o combustível está para o movimento de um automóvel. “A memória põe em evidência o mundo; é o mundo” (BÁEZ, 2010, p. 260). Não à toa, se considerarmos as raízes mais profundas que levaram ao domínio hegemônico da América Latina por metrópoles capitalistas, veremos a implementação coercitiva de projetos que vão desde a conquista e o etnocídio, até os cinemas profundamente ideológicos de Hollywood (por mais “desengajado” que pareça), os golpes militares de estado, e o controle da informação por meio de agências de notícias (ver HANNEBELLE, 1978; BÁEZ, 2010; SHOHAT & STAM, 2006). Um “memoricídio”, pois “a primeira coisa que se ataca em uma guerra é a memória coletiva” (BÁEZ, 2010, p. 300). Tendo como pressuposto a existência de uma dominação colonialista e imperialista pelas mais diversas formas de interferir na construção das identidades latino-americanas, a contrainformação e a tomada de consciência é uma ação *sine qua non* de resistência militante. É na elaboração sensível da memória das comunidades santafesinas, portanto, que acreditamos ser o início de *Tire Dié* rumo a uma orientação militante, o que pode ser percebido no “primeiro passo”, sugerido por Fernando Birri em sua “Brevíssima teoria do documentário social na América Latina”, de 1964:

O subdesenvolvimento é um dado de fato para a América Latina, a Argentina incluída. É um dado econômico, estatístico. Palavra não inventada pela esquerda, organizações “oficiais” internacionais (ONU) e da América Latina (OEA, Cepal, Alalc) usam-na habitualmente em seus planos e relatórios. Não poderiam senão usá-la. Suas causas também são conhecidas: colonialismo, de fora e de dentro. O cinema desses países participa das características gerais dessa superestrutura, dessa sociedade, e a expressa com todas as suas deformações. Apresenta uma falsa imagem dessa sociedade, desse povo, escamoteia o povo: não apresenta uma imagem desse povo. Assim, apresentá-la é um primeiro passo positivo: função do documentário. Como o documentário apresenta esta imagem? Apresenta-a como a realidade é, e não

pode apresentá-la de outra maneira. (Esta é a função revolucionária do documentário social na América Latina (BIRRI, 1964 apud LABAKI, 2015, p. 144).

Birri formou-se cineasta no Centro Experimental de Cinema de Roma em 1953, e foi considerado “um dos principais catalisadores da renovação do documentário latino-americano (...)” (LABAKI, 2015, p. 144). Em 19 de dezembro de 1956, fundou o Instituto de Cinematografia de Santa Fé, dentro da Universidade Nacional do Litoral (LIMA, 2006, p. 162). Na atmosfera do pós-guerra e, logicamente, por ter estudado cinema na Itália daquela conjuntura, Birri foi fortemente influenciado pelo neorealismo italiano, o qual considerava mais do que um estilo cinematográfico: “*una actitud moral*” (LIMA, 2006, p. 164). De fato, o neorealismo italiano influenciou fortemente toda uma geração de realizadoras e realizadores latino-americanos, a ponto de seu contemporâneo Glauber Rocha usar o neologismo “*Neo-surrealismo*”, que, lida no português latino-americano, faz referência tanto ao estilo cinematográfico como a um surrealismo, ou um realismo do sul (sur) (AVELLAR, 1995, p.14). Na mesma toada, Birri, não aspirava ser um neorealista argentino “*sino un realista argentino*” (AVELLAR, 1995, p. 44).

A fundamental influência de *Tire Dié* (1960) para o cinema latino-americano é mencionada, em meio a uma lista de características, como “a primeira pesquisa social filmica da América Latina e realizada por um coletivo de alunos sob a direção de Birri”¹⁷ (ACUÑA, 2009, p. 61), visto que há entre os créditos iniciais do filme uma cartela indicando ser “uma pesquisa social”¹⁸. Em meados dos anos de 1950, Fernando Birri disse que “é preciso romper de vez com o cinema dos trajes recém passados, das mulheres bem penteadas (...)”¹⁹ (AVELLAR, 1995, p. 22), revelando o seu impulso de produzir um cinema diferente do que se fazia. Além do neorealismo, o documentarista escocês John Grierson também teria influenciado o trabalho de Birri (ACUÑA, 2009, p. 61).

¹⁷ “la primera encuesta social filmica de América Latina y concretada por un colectivo de alumnos bajo la dirección de Birri”.

¹⁸ “una encuesta social”

¹⁹ “hay que romper del todo con el cine de los trajes recién planchados, de las mujeres bien pleinadas” (AVELLAR, 1995, p. 22).

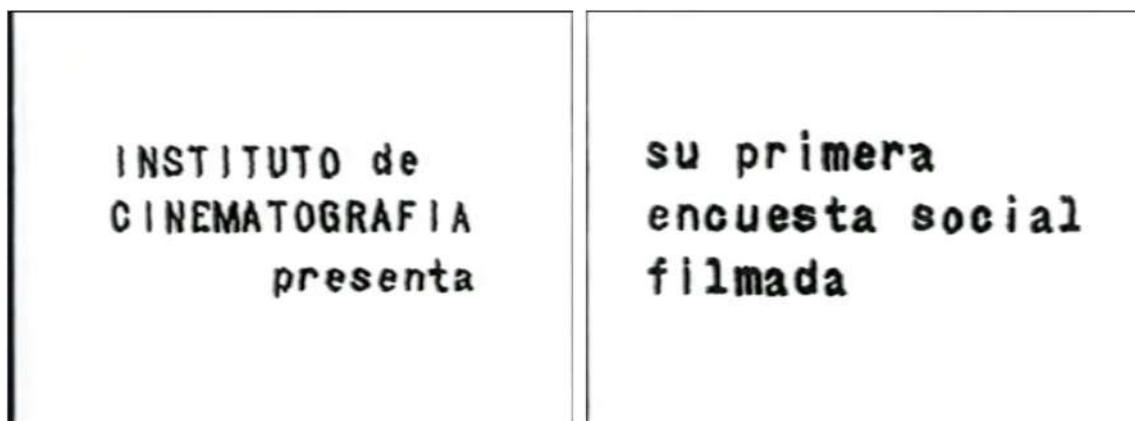


FIGURA 23. Cartela nos créditos iniciais em *Tire Dié* (1960), dirigido por Fernando Birri e produzido coletivamente por “meninas e meninos” do Instituto de Cinematografia da Escola Documental de Santa Fé.

No Instituto de Cinematografia de Santa Fé, Birri, juntamente com alunos(as), filmou *Tire Dié* entre os anos de 1956 e 1958, inaugurando dessa maneira tanto uma estética cinematográfica como um modo de produção engajados. O documentarista argentino, percebendo as condições impostas para alguém que desejasse realizar cinema documentário comprometido com as condições sociais do subdesenvolvimento latino-americano, antecipou algumas das ideias de Júlio García Espinosa (*Por un Cine Imperfecto*, 1969), ao dizer que

As imperfeições de fotografia e som de *Tire Dié* se deve aos meios não profissionais com os quais fomos forçados pelas circunstâncias a trabalhar, as quais, ao obrigar a uma ação e a uma opção, fizeram com que fosse preferível um conteúdo a uma técnica, um sentido imperfeito a uma perfeição sem sentido (...); Esta concepção é mais urgente, se entende a educação popular como tomada de consciência cada vez mais responsável diante dos grandes temas e problemas nacionais aqui e agora (Birri, 1964, p. 52 apud Lima, 2006, p. 168). (Tradução própria)²⁰.

Em *Tire Dié*, Birri aborda uma realidade periférica em Santa Fé, na Argentina, produzindo o sentido por meio de uma montagem que opera pelo contraste, ou, conforme Fradinger (2013, p. 41), por uma bipartição estruturante que desloca a cidade de sua margem, colocando centro e periferia em oposição. A objetividade das estatísticas narradas em números precisos durante um plano aéreo que sobrevoa Santa Fé, que nos informa de sua pujança econômica e cultural, é colocada em xeque quando as

²⁰ “Las imperfecciones de fotografía y sonido de *Tire Dié* se debe a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forçados por las circunstancias, los cuales, al obigar a una acción y a una opción, han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido;...Esta acepción es más urgente, la educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales hoy y aquí” (BIRRI, 1964, p.52 apud LIMA, 2006, p. 168).

“estatísticas” periféricas são narradas em termos subjetivos: “há muitas favelas onde vivem centenas de famílias santafesinas”.

Com o distanciamento histórico de quase setenta anos desde o lançamento de *Tire Dié*, considerando também a evolução das contradições capitalistas até culminar na atual conjuntura de degradação humana e ambiental, algumas falas de Birri podem parecer ingênuas. Porém, não acredito que seja um testemunho honesto afirmar hoje que havia ingenuidade nestas palavras de Birri escritas há mais ou menos 65 anos atrás. Acredito que seria descabido, inclusive. A energia utópica e engajada do documentarista argentino, revelou-se em meio ao processo de produção de *Los Inundados*, onde Birri foi entrevistado por Franco Moggi:

Nosso objetivo específico – cinematográfico e moral – terá sido alcançado pela primeira vez somente quando ao acenderem as luzes depois de haver sido projetado qualquer um de nossos documentários do Instituto, alguém se levantar comovido ou indignado pelas coisas que viu: isto significa que, convicto ou inconfesso, terá compreendido que as coisas não podem continuar assim. E uma vez suscitado esse problema de consciência comum na coletividade, que vão lá ver o que se passa, escutar, falar, e que vão lá legisladores, economistas, médicos, farmacêuticos, engenheiros, arquitetos, urbanistas, agrônomos, contadores, filósofos, assistentes sociais e professores, dar uma mão a estes homens, estas mulheres, estas crianças santafesinas, litoral argentino (...) ²¹ (BIRRI, 1984, p. 5).

A orientação militante de *Tire Dié* revela-se explicitamente de próprias palavras de Birri, levando em conta aspectos como contrainformação, transformação social, tomada de consciência. A forma como *Tire Dié* é produzida, um filme que apresenta características “que não poderiam ser nomeadas, pois ainda careciam de nomes e precisavam ser apontadas com o dedo”, para emprestar a alusão que Birri (2007, p. 19) faz a Gabriel García Márquez²², é merecedora de destaque. Nas palavras de Birri, transcritas no livro *Soñar con los Ojos Abiertos: las Treinta Lecciones de Stanford* (2007, p. 22), “A direção do filme é *sui generis*. Porque *Tire Dié* é um filme escolar – é feito por cento e vinte meninos e meninas que nunca tinham feito filmes e que aprenderam a fazer isso com esse documentário – e é um filme coletivo, um resultado de trabalho em equipe”.

²¹ Nuestro objetivo específico - cinematográfico y moral - habrá sido apenas alcanzado por primera vez cuando al encenderse la luz después de haber sido proyectado cualquiera de nuestros documentales del Instituto, habrá quien entre el público se levante conmovido o indignado por las cosas que ha visto: esto significa que - convicto o inconfeso habrá comprendido que las cosas no pueden seguir así. Y suscitado este problema de conciencia común en la colectividad, allá vayan sus miembros a ver personalmente qué pasa, a hablar, a escuchar, allá corran entonces legisladores, economistas, médicos, farmacéuticos, ingenieros, arquitectos, urbanistas, agrónomos, contadores, filósofos, asistentes sociales y maestros, a dar una mano a ese hombre, a esa mujer, a ese chiquilin santafesino, litoral, argentino (BIRRI, 1984, p. 5).

²² Me refiro ao livro de Gabriel García Márquez *Cem Anos de Solidão*, edição brasileira de 2008.

A câmera usada em *Tire Dié* foi uma Bolex de 16 milímetros emprestada, e a película havia sido doada por amigos de Birri do Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, “como generosa contribuição a esta causa mais que nobre” (BIRRI, 2007, p. 22). O gravador de som, segundo Birri, parecia mais um brinquedo, e a qualidade sonora das entrevistas ficou ininteligível, e a saída foi a dublagem das vozes originais por vozes de Maria Rosa Gallo e Francisco Petrone, atriz e ator de cinema profissionais da Argentina. A vocação para ser um filme-pesquisa revelou-se também na montagem do filme, em que eram exibidas as sequências filmadas em diversos lugares de Santa Fé, para coletar as impressões das pessoas. Assim, foram sendo mantidas na montagem final aquelas que eram consenso entre a maior parte das pessoas entrevistadas.

O diretor ainda revelou em uma de suas aulas em Stanford, na Califórnia (EUA), que houve uma grande discussão das pessoas envolvidas na produção de *Tire Dié* (alunas e alunos da *Escuela Documental de Santa Fe*), sobre o lugar em que deveria ser posicionada a câmera (BIRRI, 2007, p. 24). Segundo Birri, em *Tire Dié* há basicamente três pontos de vista: “uma, com os meninos olhando o trem, de baixo para cima; dois, o ponto de vista dos passageiros, de cima para baixo; e três, a visão supostamente “objetiva” do espectador”²³ (BIRRI, 2007, p. 22). (Tradução própria).

Escena	Diálogo	Ruidos	Locutor	Música
6	Mientras el tren se va acercando los pibes abandonan sus juegos en el arenal y basural vecinos.	Los circunstanciales	Tran-tran del tren a paso de hombre	
7	Otros pibes que ambularon todo el día se encaminan hasta el terraplén.	Encuesta sobre la vagencia:		
	1. Mario Oscar Vera (Cachilo)			
	2. Ramos			
8	Otros apresuran sus changas.	Encuesta sobre las changas infantiles:		
	1. M. Luis Castillo			
	2. Rosa María Aguirre			
	3. (equipo Palleró)			
9	Otros, sus rebusques.	Encuesta sobre rebusques		
	1. Padre de Chiche* (equipo 8)			
	2. Juan Esquivel (equipo Oliva)			
	3. N. N. (equipo Lafranconi)			
	4. E. Fabricio Orellana (equipo 9)			

* Alejandro Sosa, encuestado en la secuencia transcrita más adelante, para ejemplificar nuestro método de trabajo.

Secuencia encuesta de Alejandro Sosa, padastro del Chiche. Guión técnico

Toma Nº	Escena	Diálogo	Ruidos
135	Detalle: Manos de Alejandro volcando sobre su mesita de trabajo una caja de cartón con cepillos de dientes usados.		Los ambientales. Silbo del viento en el bajo.
136	Detalle: Los cepillos de dientes usados.		
137	Detalle a Media Figura (Panorámica, sincrónica): De las manos de Alejandro serruchando un cepillo con una sierrita a Alejandro que mira en cámara y habla sin interrumpir su trabajo.	Alejandro: Y aquí vamos, tironeando... vamos peleando por la vida, haciendo algunos anillos...	
138	Primer Plano: Alejandro, habla mirando en cámara, con un pucho semiapagado en la boca (sincr.).	Este trabajo lo hago para sostén de mis hijos y para el sostén mio...	
139	Detalle: Manos de Alejandro, terminan de cortar un cepillo y separan el mango.	Y este es un material blando, un material plástico, cepillo de dientes... Usted los ve allí, yo los corto, los preparo, los hago de cómo me los pidan, con nombre, con foto...	

FIGURA 24. Trechos do roteiro de *Tire Dié*.

²³ uno, con los chicos que miran al tren, de abajo hacia arriba; dos, el punto de vista de los pasajeros, de arriba hacia abajo; y tres, la mirada que se supone “objetiva” del espectador (BIRRI, 2007, p. 22).

Os trechos do roteiro postos acima ventilam a discussão entre os limites da ficção e do documentário, mas também exemplificam uma concepção *birriana* acerca de uma cosmovisão cinematográfica latino-americana. Na aula em Stanford, Birri disse (2007, p. 17: “[O NCL] tem, entre suas características, a de ter ignorado os gêneros tradicionais; nunca estabeleceu um *divortio aquarium*, uma separação de águas entre ficção e documentário, como costuma ser feito tradicional ou academicamente”²⁴ (...). A pesquisadora norte-americana Julianne Burton, ao referir-se criticamente a “Brevíssima teoria do documentário social na América Latina” *birriana*, diz que:

Esta formulação atesta uma fé ingênua na comunicabilidade direta e incorruptível de uma verdade pura e passiva que apenas aguarda captura pela agência certa. Há um essencialismo duplo em ação aqui: uma suposição de que a essência da nação pode ser apreendida com câmera e gravador, e uma crença relacionada de que o que é visto (e ouvido) é a essência do que é, e do que é cognoscível sobre o que é (BURTON, 1990, p. 77).

Sem a intenção de ser um buldogue do *NCL*, pois, como todos os fenômenos da realidade concreta, este também é repleto de contradições, me sinto impelido a defender o realizador-autor, discordando, portanto, de Burton. Não há essencialismo, mas a apresentação de uma realidade, assumindo as encenações como tática formal de apresentá-la. Não se trata de apresentar a essência da argentinidade, da latinidade, de verdadeiros exemplares da identidade nacional ou subcontinental (BURTON, 1990, p. 77). Nestas asserções, Burton esquece de levar em consideração, especificamente neste trecho de seu texto, a relação do contexto social com o contexto cinematográfico da América Latina, com suas telas dominadas por conteúdo estrangeiro alienador, desvinculado das realidades nacionais. Fernando Birri não se dedica a expor a realidade nacional, mas *uma* realidade argentina impossível de se ignorar. Aquelas crianças de *Tire Dié* existiram no mundo histórico sem jamais terem sido mostradas no cinema precedente.

Mas levando em conta a atitude ativista e de vocação revolucionária de Fernando Birri, perguntamos: quem teria assistido *Tire Dié*? Qual a porcentagem da população argentina ou latino-americana poderia ter assistido? Qual porcentagem dessa audiência estava organizada em coletivos militantes, revolucionários, ou em movimentos de massa? Essas questões levantadas são importantes no sentido da reflexão que estimulam sobre a relação entre os documentários de orientação militante e a sua espectralidade. Se,

²⁴ “[El NCL] tiene, entre sus características, la de haber desconocido los géneros tradicionales; nunca estableció un *divortio aquarium*, una separación de aguas entre ficción y documental, como suele hacerse tradicional o academicamente” (BIRRI, 2007, p. 17) (Tradução nossa).

como afirma Silveira (2015, p. 54), o *Nuevo Cine Latinoamericano* viria a ser um cinema sem espectadores, mas com atores sociais do mundo vivenciado, Fernando Birri e *Tire Dié* estão entre as construções artísticas fundamentais que dão início a um época histórica em que coincidiram as conjunturas políticas com programas estéticos.

2.3 *Araya* (1959) e Margot Benacerraf: a propósito de uma “(não) pioneira do *Nuevo Cine Latinoamericano*”

Sem contato prévio com falas da diretora Margot Benacerraf, discutir *Araya* (1959) sob a perspectiva de ser um filme documental ou ficcional poderia adquirir uma complexidade que vai além dos nossos objetivos. Segundo a realizadora, *Araya* trata de uma “história concebida e filmada não como um documentário, e sim como uma película com atores reais das vidas destas três famílias (...)” (TEDESCO, 2022, p. 44). Ao assistir o filme pela primeira vez, no dia 14 de dezembro de 2023 na Cinemateca de Curitiba, sem nunca ter ouvido falar de Benacerraf, me impressionou a sua abordagem estética. A cinematografia e seus movimentos de câmera, a trilha sonora original e a montagem narrativa fizeram daquela sessão uma experiência espectral singular. Lembro-me de duas perguntas me virem à mente durante a projeção, desconcentrando-me, em alguns momentos, do filme: (1) como eu nunca havia ouvido falar de Margot Benacerraf e de *Araya*? E (2), como ela colocou uma grua em cima de uma montanha de sal para gravar um “documentário” na década de 1950, em uma erma salineira do Caribe Venezuelano? As respostas a estas perguntas situavam-se no tempo-espaço extra fílmico.

Embora *Araya* nos apresente, na proa de um ainda prototípico movimento cinematográfico, atributos autorais tais como “um meio de reconstruir eventos históricos e desafiar interpretações hegemônicas e muitas vezes elitistas do passado” (BURTON, 1990, p. 6); ou ainda “um instrumento para capturar a diferença cultural (...)” (BURTON, 1990, p. 6); e “um meio de consolidar identidades culturais (...)” (BURTON, 1990, p. 6), este filme é raramente projetado, mencionado ou estudado nos meios acadêmicos como uma obra do *NCL*. Similarmente, Margot é dificilmente mencionada como pertencente ao panteão de realizadores do *NCL* (ver TEDESCO, 2022).



FIGURA 25. Fotogramas de *Araya* (1959), longa-metragem dirigido por Margot Benacerraf.

É sabido que o *Nuevo Cine Latinoamericano* fora assim denominado somente a partir do *Primer Festival de Cine Joven Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos*, em Viña del Mar, Chile, em março de 1967, e que *Araya* fora lançado com a antecedência de oito anos (1959). Porém, Fernando Birri, com sua obra *Tire Dié*, de 1960, é amplamente reconhecido como precursor do *NCL*. Segundo Tedesco (2022, p. 54) é difícil pensar em alguma causa da invisibilidade de Margot Benacerraf no meio cinematográfico do *NCL* que não esteja relacionada ao machismo estrutural. Concordo. Tanto *Araya*, quanto seu curta metragem anterior *Reverón* (1952), esse sim, uma obra documental (mas sem orientação militante), são potências cinematográficas que apresentam diversas características utilizadas, ainda que sem critérios definidos, para indexar outras obras no conjunto do *NCL*.



FIGURA 26. *Araya* e a interposição de tomadas ficcionais e documentais.

Ainda que *Araya* não seja uma obra documental, a sua base documental e a sua impressionante abordagem sonora e visual nos estimula a dedicar algumas linhas a este filme, uma vez que os nossos parâmetros de caracterização de orientação militante podem ser relacionados ao filme, ainda que indiretamente, mas de maneira orgânica. A orientação ética do filme é claramente de crítica social, a qual ganha potência por sua voz sobreposta em tom poético. As encenações em *Araya* são fabulações cinematográficas inseridas em uma realidade social. O longa *Araya* oferece, a partir da experiência espectral, elementos para uma tomada de consciência, ou, como diz Birri a propósito de *Tire Dié*: “para que que vão lá legisladores, economistas, médicos, farmacêuticos, engenheiros, arquitetos, urbanistas, agrônomos, contadores, filósofos, assistentes sociais e professores, dar uma mão a estes homens, estas mulheres (...)” (BIRRI, 1984, p. 5). Ademais, ainda que a produção do filme parta de uma iniciativa autoral, quiçá individual, uma vez lançado ao mundo torna-se uma obra que registra atividades de uma massa de trabalhadoras(es) e que, por meio desta voz poética, denuncia. Há engajamento político em *Araya*. Se *Tire Dié* está incluído neste estudo como precursor do *NCL*, porque não estaria *Araya*?

Não acreditamos, concordando com Tedesco (2022, p. 48), que a chave explicativa para o despercebimento de *Araya* enquanto obra do *NCL* esteja no seu tom poético, em contraponto com a objetividade da narração sobre imagem do início de *Tire Dié*. Afinal, citando o presidente da Venezuela Nicolás Maduro em seu programa televisivo *Con*

Maduro +: “entre belleza y revolución, no hay contradicción” (MADURO, 2025). Em relação à sua orientação militante, *Araya* tangencia alguns dos parâmetros, mas não avança, pois não apresenta intencionalidade em se tornar um filme-ação a partir de sua exibição, pois não se propõe a um exercício pedagógico de organização das massas para a transformação da realidade apresentada. Porém, sua exibição poderá muito bem ser parte de um evento formativo de movimentos sociais que alimentam suas bases com as realidades latino-americanas.

2.4 Patricio Guzmán: memória, militância e utopia em *A Batalha de Chile* (1975-79)

Memória, militância e utopia formam um triângulo no qual a obra do documentarista chileno Patricio Guzmán se inscreve. Memória, passado; militância, presente; e utopia, futuro. Existem algumas vantagens de se dedicar ao estudo dos filmes de Guzmán. Primeiro, Guzmán é um documentarista inventivo, com uma longa trajetória autoral. Depois, é uma boa oportunidade para conhecer, mediado por seu olhar criativo, fatos históricos fundamentais do Chile, e, portanto, da América Latina. Por fim, Guzmán publicou um livro intitulado *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários* (2017), onde o autor entrega algumas chaves úteis para pensar documentário e analisar a sua obra. Nesta seção, queremos também pensar as maneiras pelas quais utopia, militância e memória se encontram no documentário *A Batalha de Chile* (1975-1979)²⁵.

Se, como dissemos anteriormente, existem alguns parâmetros que nos auxiliam a pensar os documentários de orientação militante, a linha argumentativa deste texto será construída a partir de uma pergunta complicada: como a memória traumática chilena do último quarto do século 20 se relaciona, nesta trilogia fílmica de Patricio Guzmán, com as contradições que emergem do debate entre realidade objetiva e subjetividade? E, quais as implicações dessas contradições para o documentário de orientação militante? A essa pergunta não daremos uma resposta. A ideia é que ela nos aponte uma direção argumentativa.

Militância, utopia e trauma, parecem formar a substância estrutural do eixo em torno qual espiralam os temas abordados por Patricio Guzmán ao longo de cinco décadas

²⁵ *A Batalha de Chile* é uma trilogia, estruturada da seguinte maneira: Primeira Parte – *A Insurreição da Burguesia*; Segunda Parte – *O Golpe de Estado*; e Terceira Parte – *O Poder Popular*.

de realização de documentários. Mas militância, utopia e trauma não existem, senão enquanto reflexos de alguma realidade objetiva. Ou seja, tal como a afirmação marxista de que não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência, as sensações e os pensamentos partem das coisas, e não as coisas surgem do pensamento. Em outras palavras, adotaremos uma abordagem materialista, o que não relega ao segundo plano a importância da subjetividade. Contrariamente, nosso esforço será tentar mostrar justamente as formas pelas quais a realidade objetiva cria reflexos subjetivos apreendidos no material sensível operado na tecnologia câmera. Enquanto Guzmán (2017, p. 25) afirma que “o único fragmento de documentário “objetivo” que existe no mundo é a imagem que oferecem as câmeras de vigilância (...)”, Jacques Rancière (2017, p. 253) dedica palavras que vão além, ao sugerir, quase poeticamente, relações da realidade objetiva (natureza cientificamente conhecida) com subjetividade (sentimento experimentado):

(...) O que é então esse modo do mistério ou esse modo místico do sensível? É simplesmente o modo que abole a oposição entre um mundo interior e um mundo exterior, um mundo do espírito e um mundo dos corpos, que abole as oposições do sujeito e do objeto, da natureza cientificamente conhecida e do sentimento experimentado (...) (RANCIÈRE, 2017, p. 253).

Entre diversos aspectos valorosos presentes na obra de Patricio Guzmán, é na interpenetração entre objetividade e subjetividade que acredito que a sua filmografia nos oferece aqui uma boa oportunidade pedagógica. Em seu livro, Guzmán afirma (2017, p. 24):

(...) A Batalha de Chile, por sua vez, entra simplesmente no torvelinho de uma revolução. É protagonizado por uma maré humana contraditória; mostra um período no qual se produziu uma aceleração da história, em que ocorreram milhares de fatos que culminaram num golpe de estado. Transmitia – e continua transmitindo – uma carga de energia que supera qualquer programa informativo clássico, e minha posição sempre foi estar ao lado de Salvador Allende. Segundo minha perspectiva, o mais importante de um documentário desse tipo não é a sua “objetividade”, mas sua autenticidade, sua credibilidade, sua disposição para comunicar ao mundo um fenômeno de forma ampla, deixando ao espectador um espaço para que ele mesmo tire suas próprias conclusões (...) (GUZMÁN, 2017, p. 24).

Retomemos três palavras utilizadas por Guzmán neste pequeno recorte de seu livro: autenticidade, credibilidade e fenômeno. A meu ver, a primeira, autenticidade, define o vínculo da sua expressão subjetiva, da sua arte, com a tomada de lado na história do sujeito da câmera: o lado de Salvador Allende, da Unidade Popular e do socialismo chileno. Neste sentido, *A Batalha de Chile* nos apresenta sua orientação militante, pois

compartilha e reitera uma utopia que contagiava as massas trabalhadoras chilenas, organizadas em cordões industriais, sindicatos e partidos como a Unidade Popular, no início da década de 1970. As outras duas palavras interrelacionam-se entre si de modo direto. Credibilidade em relação ao que? Ao fenômeno. Qual fenômeno? A tentativa de construção do socialismo chileno, o golpe de estado, a polarização, a violência, a traição. O que tem aí de irrepresentável?

A produção da trilogia *A Batalha de Chile* (1975-1979), divididos em (1) *A Insurreição da Burguesia*, (2) *O Golpe de Estado* (1976) e (3) *O Poder Popular* (1979), é marcada pela interrupção do processo de criação em virtude do exílio do cineasta (FAGIOLI, 2020, p. 108). Após o golpe militar arquitetado pelos Estados Unidos da América²⁶ que derrubou, em 11 de setembro de 1973, Salvador Allende, o presidente chileno eleito em pleito democrático, Guzmán foi um dos milhares de presos políticos concentrados no Estádio Nacional de Santiago. Na ocasião, os rolos de *A Batalha de Chile* corriam riscos reais de serem apreendidos pelo regime ditatorial recém instaurado (GUZMÁN, 1996)²⁷. Intercalando imagens de arquivo e cinema direto, *A Batalha de Chile* foi montado no exílio na França e finalizado no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (FAGIOLI, 2020, p. 108), ao lado do cineasta naturalizado chileno Pedro Chaskel (GUZMÁN, 2017, p. 128).

O sujeito da câmera de *A Batalha de Chile* está no centro de um redemoinho contraditório e alucinante, onde forças sociais polarizadas se chocam frontalmente. E nesse choque, Guzmán nos apresenta o contraditório. Diferentemente de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, a câmara e o microfone de *A Batalha de Chile* transitam pelo antagônico, entrevistam sujeitos históricos em ambos os lados da história. O tremor das imagens antecipa a observação espirituosa de Chris Marker²⁸ em *O fundo do Ar é Vermelho* (1977), quando, ao retomar imagens de diversos cinegrafistas militantes (incluindo um chileno) pergunta em cartelas textuais “Por que as vezes as imagens se

²⁶O então presidente estadunidense Richard Nixon, logo após a ruptura com os acordos de Bretton-Woods que implicou na flexibilização internacional do dólar e na flutuação das taxas de câmbio, congelou os créditos e amparou a greve dos caminhoneiros do setor do cobre e dos transportes chilenos (GUZMÁN, p.167, 2020). Essa foi uma das manobras golpistas dos EUA para derrubar Salvador Allende, que havia recentemente estatizado multinacionais estadunidenses do ramo da mineração do cobre sem indenizá-las.

²⁷ GUZMÁN, Patricio. Chile: memória obstinada. 56 minutos. 1996

²⁸O cineasta francês Chris Marker recebe crédito como colaborador em *A batalha do Chile* (1975). Em seu último documentário *Meu país imaginário* (2022), Guzmán, narrando em primeira pessoa, inicia o filme relembrando a importância de Chris Marker em sua carreira como cineasta. Marker levou seu primeiro filme, *Primer año* (1971), para ser estreado na França.

põem a tremer? ”. A respeito desta célebre sequência, a professora Anita Leandro (2010, p. 102) escreveu:

Colocar em evidência o tremor das imagens é a forma encontrada por Marker de tornar sensível o apelo distante da imagem de arquivo, abordada em seu filme como uma testemunha ainda viva do passado. Ao atribuir àquelas imagens o estatuto de um vestígio material da luta política, capaz de mediar uma atualização do passado, sem o recurso do discurso informativo, Marker homenageia o historiador do imediato que é o cineasta militante (LEANDRO, 2010, p. 102).

No caso de Chris Marker, há um distanciamento temporal de quase uma década, em relação às imagens que retoma em seu filme. Mas o interessante aqui, é que a subjetividade do cineasta se revela no tremor das imagens, que por outro lado são “vestígios materiais”.



FIGURA 27. Em *A Batalha de Chile* (1975-1979), o diretor Patricio Guzmán articula o antagonismo político-social na montagem.

A Batalha de Chile lança mão de uma narração em voz off de estilo factual. Isso difere da “voz do saber”, descrita por Jean Claude Bernardet (2003) para caracterizar um tipo de filme que articula exemplos particulares dentro de um universo geral compreendido *a priori* através de um modelo sociológico que é articulado no filme pelo realizador. A voz off em *A Batalha do Chile* se coloca em pé de igualdade com o público e com as pessoas filmadas, onde os reflexos da realidade objetiva se fazem presentes também nos espaços e tempos em que o cineasta escolheu filmar: espaços de militância,

tempos de transformação, em que forças disputam o sentido em que a roda da história deve girar. E esse encontro do cineasta, no tempo e no espaço, é o que vai determinar a matéria estruturante do eixo em torno do qual a carreira de Guzmán orbita em espiral: militância e memória.

2.5 *A Classe Roceira* (1985) rompe as cercas do latifúndio

O documentário *A Classe Roceira* (1985), dirigido pela cineasta curitibana Berenice Mendes (FIGURA 28), nos apresenta rupturas importantes: o campesinato organizado rompe as cercas do latifúndio em frente à lente objetiva de cinema, e Berenice, rompe e resiste aos estorvos de um ambiente de trabalho pouco acolhedor para mulheres na década de 1980, com um filme impactante. Há duas desproporcionalidades históricas em questão que ainda persistem: terra concentrada nas mãos de poucos, e postos de trabalho e poder concentrados nas mãos de homens brancos. É no contexto destas desproporcionalidades que *Bom Dia Presidente* se insere: a queda da cerca de um latifúndio sob o comando de mulheres²⁹.

A sinopse escrita na claquete da cópia digitalizada do filme que tivemos acesso é a seguinte: “documentário sobre o surgimento do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra no Estado do Paraná”. Segundo Carvalho, um relato de Berenice menciona que

a verba era escassa e a urgência do movimento demandava um cinema de guerrilha, o que a fez trocar um lote de filme 35 mm virgem que havia ganhado como prêmio de seu filme anterior, *Foguete Zé Carneiro* (1983), por 16 mm, o que permitiu duplicar a metragem disponível para gravar, além de contar com a vantagem do uso de uma câmera menor, mais adequada para as condições de gravação (CARVALHO, 2020, p. 518).

Este modo de produção liderado por Berenice, se apresenta como uma primeira semelhança com *Bom Dia*, ou seja, o modo de produção popularmente chamado “cinema de guerrilha”. Assim como “documentário militante”, o termo “cinema de guerrilha” é comumente empregado de uma maneira conceitualmente difusa no meio do fazer cinematográfico. Mas há um debate sobre essa questão. A professora e pesquisadora Liliane Leroux, ao relatar experiências de trabalhadores em profissões diversas, como por exemplo um açougueiro e um dono de bar da Baixada Fluminense (2017, p.3), reflete sobre o fazimento do cinema nos setores médios e baixos da sociedade brasileira:

Como o assunto é guerra, é quase impossível não citar o estrategista prussiano Carl Von Clausewitz, que apesar de ter escrito seu livro *Vom Kriege* (Da

²⁹ A coordenação do Acampamento Maila Sabrina é protagonizada por mulheres.

Guerra) em 1832, é referência constante não só em teorias bélicas, mas também em análises sobre táticas midiáticas urbanas contemporâneas. Ao refletir sobre guerrilha, Clausewitz a define como a tática do homem comum que se arma para defender seu território contra um inimigo infinitamente superior a ele em diversos aspectos. Inspirada por esta caracterização, organizei o relato que apresento aqui (LEROUX, 2017, p.3).

A autora reconhece nas novas tecnologias digitais uma ampliação dos setores sociais na prática da produção cinematográfica, possibilitando uma “autoformação do olhar e de aprendizado técnico” (*ibidem*, p. 5). A criatividade, portanto, é uma constante *sine qua non* nas práticas do cinema de guerrilha, fundamental para contornar as limitações orçamentárias da classe trabalhadora brasileira que se desafia a realizar filmes. Em *A Classe Roceira*, por exemplo, o já mencionado gesto de trocar um lote de filme 35 mm, ganhado como premiação em festival, por uma metragem maior de 16 mm de modo a possibilitar a filmagem de um média metragem de orientação militante, configura um gesto capaz de caracterizar *A Classe Roceira* como cinema de guerrilha.

Revela-se também uma orientação militante de *A Classe Roceira*, pois o documentário é um registro das lutas de um movimento social que se tornaria o maior da América Latina – o MST. A urgência dos fatos a serem cinematografados pede uma atitude de cinema de guerrilha, o que somente uma cumplicidade com a causa apresentada em tela é capaz de movimentar. Assim, enquanto realizador de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, considero Berenice Mendes não somente uma pioneira, mas também uma inspiração.

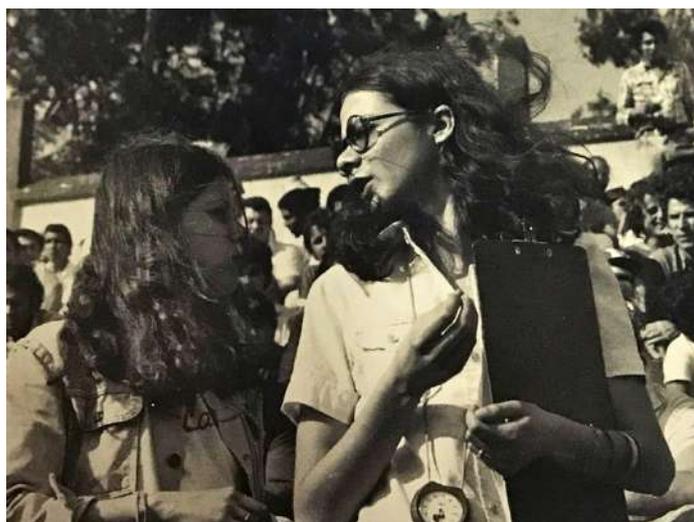


FIGURA 28. Lu Rufalco (à esquerda), produtora de *A Classe Roceira*, e Berenice Mendes (à direita), diretora do filme.³⁰

³⁰ Fonte da fotografia - https://issuu.com/fotocronografias/docs/vol.06_num11_imagens_feministas_flipage/s/10511100.

Para a conclusão das tomadas de *Bom Dia*, está prevista uma viagem para novas e últimas gravações, onde serão gravadas novas cenas. Entre estas, uma cena está descrita na escaleta como: “Ato 3, cena 26: projeção da *Classe*”. Ou seja, estamos embarcando com projetor e com uma cópia digital do filme *A Classe Roceira* gentilmente cedido por Berenice, para projetá-lo para adolescentes e crianças do acampamento (agora Assentamento Maila Sabrina, ver Capítulo 2). Essa ideia tem dois propósitos interligados: (1) apresentar a perenidade luta que atravessa gerações; e (2) citar *A Classe Roceira*, posicionando *Bom Dia* em um eixo de continuidade iniciado em *A Classe*. Tal cena tem a intenção de referenciar também o icônico *Cabra Marcado para Morrer* (1984), dirigido por Eduardo Coutinho.

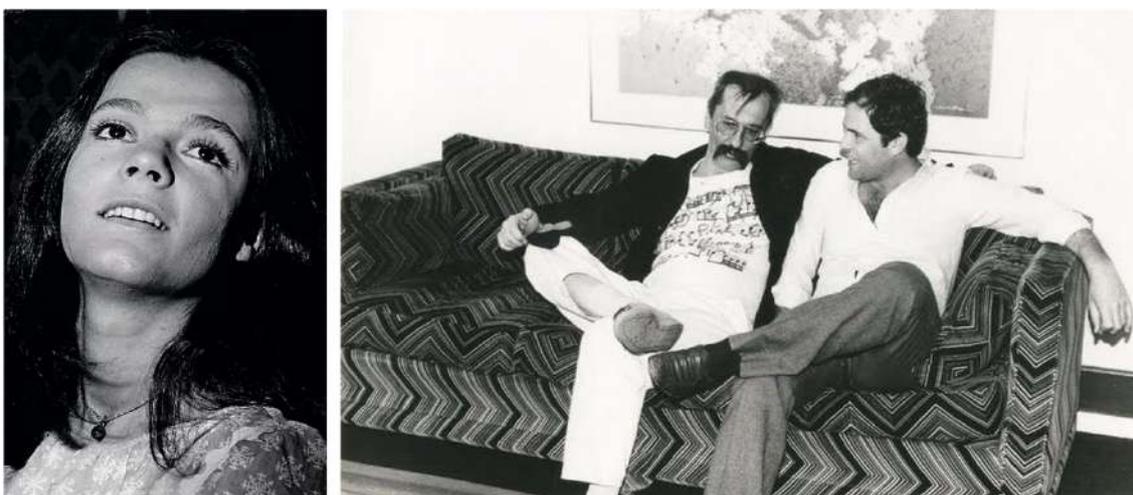


FIGURA 29. À esquerda, a atriz, militante política e ex-deputada Bete Mendes, locutora de *A Classe Roceira*. À direita, Jaques Brand, autor do texto narrado em *A Classe Roceira*, ao lado do poeta curitibano Paulo Leminski (de óculos e bigode)³¹.

O documentário *A Classe Roceira* é narrado pela atriz e política brasileira Bete Mendes e o texto do filme é assinado pelo curitibano Jaques Brand (FIGURA 29). Nos primeiros minutos do filme, enquanto vemos imagens dos sertões paranaenses, Bete narra um breve contexto histórico da então recente colonização do sudoeste paranaense, uma movimentação possivelmente associada à política varguista que ficou conhecida como “Marcha para o Oeste” (FIGURA 30) (CATTELAN & CASTANHA, 2016, p. 186):

Estamos no Paraná, e no sudoeste. De um estado muito fértil, estas são hoje as terras mais férteis, as de ocupação mais recente. Levas e levadas da gente gaúcha e da brasileira gente nos anos 60, nos anos 50, subiram ladeando a fronteira à procura de um pedaço de chão para fazer aqui a nova vida. Nos anos 70, muitos do sudoeste, muitos do oeste e do norte do estado foram obrigados a levar esta

³¹ Fontes das fotografias: Bete Mendes - <https://epoca.globo.com/tempo/noticia/2015/01/bbete-mendes-b-musa-do-retorno-democracia.html>.
Jaques Brand - <https://br.pinterest.com/pin/paulo-leminski-e-jaques-brand--298504281528248333/>.

procura para outras fronteiras agrícolas: Mato Grosso, Rondônia, Acre, Roraima, Pará. E muitos decidiram ficar (trecho de *A Classe Roceira*).



FIGURA 30. Fotogramas do início de *A Classe Roceira* (1985), mostrando terras agrícolas do sudoeste do Paraná.

A “gente gaúcha”, mencionada no texto do filme, eram massas humanas do campesinato brasileiro, principalmente vindas do Rio Grande do Sul, que haviam recebido a posse de pequenos lotes de terra para a colonização da fronteira sul do Brasil, pelo sudoeste paranaense. A Colônia Nacional Agrícola General Osório (Cango), iniciada no governo de Getúlio Vargas no ano de 1943 (CATTELAN & CASTANHA, 2016, p. 286), incentivou a ocupação das terras sudoestinas por trabalhadores rurais que, em 1957, muitos dos quais estiveram nas trincheiras do que ficou conhecida como Revolta dos Possesiros. A grilagem de terra levada a cabo por grandes interesses econômicos, tais como os das companhias Citla e Comercial, aliadas à classe política do Paraná, entrou em choque frontal e violento com os interesses dos posseiros³². Naquela região, as disputas por terras continuariam pelas décadas seguintes, e em 1985, mesmo ano do 1º Congresso Nacional do MST, que aconteceu no Teatro Guaíra, em Curitiba, Berenice Mendes e equipe se posicionaram com câmera e gravador de som de um lado do entrevero – o lado

³² O escritor Roberto Gomes conta, em *Os Dias do Demônio*, a história da conflito por meio de uma linguagem romanceada.

da classe trabalhadora, da classe roceira. A câmera circunscrita em um contexto conflituoso.

Conforme a montagem vai apresentando as imagens das terras rurais do interior paranaense, após a afirmação narrada por Bete (“e muitos decidiram ficar”), vemos um plano sequência, um *travelling* tomado de dentro do automóvel da equipe de documentário (FIGURA 31). Este plano sequência é descrito da seguinte maneira pelo pesquisador e cineasta Rafael Urban:

O longo plano sequência (01:01 – 02:24) é filmado da janela de um carro, que passará pela marcha à beira da BR, com o verde da vegetação ao fundo. A sirene soa e antecipa que as ações do movimento são seguidas pelo poder estatal. Assim, o som da viatura chega antes mesmo do plano começar e da entrada de presença humana no quadro. Logo após o início do plano sequência, aparece a viatura da Polícia Militar Rodoviária, alcançada pelo carro em que está a câmera. Os policiais escoltam o grupo de sem-terra de dentro da Belina de vidros quase-fechados e encaram a câmera que passa por eles. Acompanhamos a marcha, portanto, da parte de trás para a frente (URBAN, 2021, p. 97).

Na duração da tomada, o movimento das pessoas que caminham debaixo de chuva parece reconhecer a câmera como aliada, enquanto um camponês olha para a lente, empunhando uma bandeira do Brasil e grita: “Reforma Agrária!”, ação notada também em Urban (2021, p. 98). Este reconhecimento pode ser correlacionado com o apoio que o projeto de Berenice recebeu da Comissão Pastoral da Terra (CPT), entidade religiosa e parceira histórica do MST (CARVALHO, 2022, p. 106).



FIGURA 31. Fotogramas de um travelling realizado de dentro do carro, onde estava a câmara de *A Classe Roceira*. Os trabalhadores rurais parecem reconhecer a presença da equipe de cinema como uma aliada.

A orientação militante de *A Classe Roceira*, segundo os parâmetros operativos que propomos apresentar pode ser percebida em diversos movimentos do filme. Um destes momentos é de especial interesse para nós. Um menino aparece cantando a canção “*No colo da fome*”, a qual Urban (2021, p. 114) transcreve (FIGURA 32):

*Estou cansado de tanto esperar a Reforma agrária
 Sai à procura de terra no mundo sem fim
 Tão depressa eu me deparei com o latifundiário
 Vi que a terra existe para poucos, menos para mim.
 Os patrões que eu tive na vida só me maltrataram
 Promessas, bonitas promessas, fizeram em vão
 Só miséria, dor e tristeza comigo ficaram
 E da safra que eu já fiz, agora, é só recordação.
 Caminho em rumo direto pra favela eu sigo
 Não tenho conforto de nada pra levar comigo
 A miséria é minha companheira, escurece os caminho [refrão 2x]
 No colo da fome, adormeço, morrendo aos pouquinho.*

A canção continua na voz do menino depois que a montagem traz novos planos, principalmente de crianças em suas atividades lúdicas na rotina do acampamento (FIGURA 32). Em seguida, a canção é cantada novamente na diegese da cena, dessa vez por um grupo de camponeses e camponesas, que descem uma ribanceira com violões. Rafael Urban notou que:

Essa mise-en-scène da canção parece liberar, assim, a energia da luta, uma vibração de resistência. Embora seja vista pela própria realizadora como sinal da precariedade da condição de vida e educação dos trabalhadores rurais (“O discurso deles passava muito pela música. Você via muito da formulação deles, porque eram pessoas com precária instrução”), a canção no filme é uma elaboração e uma estratégia discursiva, responsável por prolongar o sentido do movimento e contagiar novas energias, burlando poeticamente, finalmente, as próprias condições de opressão, precariedade e pobreza que a luta busca superar (URBAN, 2021, p. 115).



FIGURA 32. Sequência de *A Classe Roceira* (1985), em que um menino aparece cantando a canção *No Colo da Fome*.

Para muito além de “burlar poeticamente as condições de opressão”, a sequência das canções traz elementos de potência que viriam a ser amplamente usados para as místicas do MST. A mística, “palavra que tem origem na religião” (MST, 2005, p. 110), é de fato um canal para a liberação da energia da luta, conforme percebeu Urban. Assim, a montagem da *mise-en-scène* de *A Classe Roceira*, faz dois movimentos nesta sequência: na primeira, ela mostra um diagnóstico cinematográfico que estabelece um pacto de

cumplicidade com a luta: a apresentação de um discurso de complexa compreensão na voz infantil (“*estou cansado de tanto esperar a Reforma Agrária...*”). Em um segundo momento, a *mise-en-scène* engaja-se na luta, caminhando junto com a classe roceira, na mesma direção. A voz militante ganha adesão cinematográfica. A câmera e o gravador de sim são elementos da mística, canais de liberação da energia de luta.

2.6 Militância e genocídio indígena em *Martírio* (2017), dirigido por Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli

Em um país da periferia capitalista como o Brasil, a necessidade que as classes dominantes têm de assegurar o controle sobre a manutenção das relações de produção cria contradições irreconciliáveis. De um lado, é necessário perpetrar uma repressão permanente e violenta sobre um imenso contingente de gentes (aparelhos de repressão do Estado). Do outro lado, existe a necessidade de justificar e obter consentimento social para assegurar a permanência de um *status quo* “pactuado” (aparelhos ideológicos de Estado) (ALTHUSSER, 1985, p. 73).

A intenção desta seção do texto não é, entretanto, discutir as diversas formas utilizadas na produção do consentimento social, como por exemplo a amplificação do discurso da meritocracia ou do mito da democracia racial. As assumo aqui como partes de um processo histórico em andamento. Isso nos coloca em um certo lado da história que concebe o capitalismo sob a chave da barbárie, onde o genocídio de povos originários e de pessoas negras persiste no Brasil enquanto projeto alinhado à lógica da alienação territorial e da acumulação de capital (CARDOSO, 2018, p. 950). Pois povos indígenas e afrodescendentes do Brasil estão posicionados historicamente, assim como as mulheres (ENGELS 2012, p. 83), *pari passu* com permanentes e longevas formas opressivas da ordem capitalista, fazendo com que as lutas identitárias e de classes vinculem-se irremediavelmente (ver MONTAÑO, 2022).

A aparição de pessoas indígenas nos documentários é quase tão antiga quanto o próprio documentário. O cineasta Robert Flaherty (1884-1951), um dos pioneiros nestes tipos de filmes, apresentou ao mundo pela tela do cinema uma família de esquimós inuítes em sua luta pela sobrevivência em uma ilha do ártico, no filme *Nanook of the North*, de 1922 (LABAKI, 2015, p.11). Porém, entre o olhar para o “exótico” de Flaherty em *Nanook*, e as alianças que cineastas latino-americanos e povos originários pactuaram para

fazer do cinema uma arma de luta, um longo caminho foi percorrido, implicando em uma larga diferença de natureza qualitativa.

Nosso interesse, ao articular reflexões teóricas sobre documentários que apresentam como tema a militância de povos originários brasileiros contra a barbárie, não está somente no que aparece em tela, mas também na qualidade das relações que são estabelecidas entre cineastas e os sujeitos filmados. Assim, nesta seção, primeiramente discutimos a noção de genocídio (e sua sensibilidade conceitual ao ideológico), para então apresentar uma reflexão sobre as formas pelas quais a militância Kaiowá-Guarani se movimenta em tela. Assim, estaremos interessados em discutir, de maneira suscinta, como parâmetros de orientação militante (conforme desenvolvidos nesta pesquisa) podem aparecer no documentário *Martírio* (2017).

A maneira de um preâmbulo, destacamos dois movimentos cinematográficos latino-americanos que se juntam aos povos originários para pactuar uma luta em aliança: (1) o Grupo Ukamau³³, cujo “primeiro filme sério veio à luz em 1963”, segundo seu principal idealizador Jorge Sanjinés Aramayo (SANJÍNES, 2018, p. 15) e o (2) Vídeo nas Aldeias, que teve início em 1986, a partir da iniciativa de Vincent Carelli³⁴ e colaboradores(as). O grupo boliviano Ukamau, é um dos mais notáveis movimentos cinematográficos militantes latino-americanos em que cineastas e povos originários pactuaram a produção de filmes de construção de um imaginário de resistência. Não somente pelo seu pioneirismo na América Latina enquanto movimento cinematográfico, mas pelas reflexões ético-estéticas apresentadas em uma espécie de manifesto-dossiê intitulado *Teoria e Prática de um Cinema Junto ao Povo* (Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau). Diferentemente do “modelo sociológico”, descrito por Jean-Claude Bernardet (2003) em seus ensaios sobre documentários do Cinema Novo brasileiro, onde pessoas da classe trabalhadora aparecem em tela como formas “particulares” de uma teoria sociológica pré-concebida que apresenta um panorama “geral” da sociedade, os filmes de Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau são resultados artísticos de um compromisso pactuado com o povo.

O projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), funciona ao mesmo tempo como um centro de produção de vídeos e uma escola de formação de cineastas indígenas. O VNA já produziu algumas dezenas de documentários. As imagens e sons que integram o longa

³³ Ver <https://ukamau.org.bo>

³⁴ Ver <http://www.videonasaldeias.org.br>

metragem *Martírio* (2017), o qual será discutido nesta seção, foram gravados neste contexto.

2.6.1 Formas novas de uma covardia antiga: um breve desvio para falar de genocídio

Em um outro eixo dialético, o conceito de genocídio está em disputa. Entre as distintas apreciações disponíveis, corre-se o risco de alguém se filiar a uma conceituação conveniente, desviando a lógica do procedimento científico no sentido de buscar embasar um pensamento já definido *a priori* a partir do que convier a uma determinada agenda político-ideológica.

Para ajudar neste aspecto, trazemos o ponto de vista de algumas conclusões operacionais apresentadas no livro de Lior Zylberman:

(...) Genocídio deve ser entendido como uma tecnologia de poder utilizada por um Estado, realizada ao longo do tempo com o objetivo de resolver um conflito com um determinado grupo, definido como inimigo pelo próprio autor; Nesse sentido, o genocídio não envolve apenas matança física, mas também pode ocorrer em termos culturais ou simbólicos. Em última análise, o genocídio é uma ferramenta política para impor um projeto político-identitário³⁵ (ZYLBERMAN, 2022, p. 198).

O próprio autor reafirma a sua não intenção de estabelecer formas definitivas de conceituação de genocídio. Suas formulações são bastante uteis, no entanto, para o estabelecimento do nexo de algumas perguntas: conceitualmente, pode o genocídio ser considerado uma estratégia política? Não seria justamente a incapacidade ou a desafeição de se resolver um conflito politicamente, o que faz descambar para o genocídio? Se o Estado é o perpetrador, e, portanto, quem define o grupo inimigo, em nome de quais interesses o faz? Ao se considerar a imposição de “um projeto político-identitário”, não estaria ficando de fora um elemento mais profundo, subterrâneo, a partir do qual se desenha a noção de classe social, a saber, da classe detentora do poder do capital?

Durante o Fórum de Investimentos Brasil 2019, realizado em São Paulo, no dia 10 de outubro daquele ano, o então presidente Jair Bolsonaro disse a um grupo de empresários que:

(...) É um estado riquíssimo, mas que está engessado por certas legislações que nós queremos mudar. Não é apenas para o bem do governador de Roraima

³⁵ “el genocidio debe ser comprendido como una tecnología de poder que emplea un Estado, que se realiza en el tiempo con el objetivo de resolver un conflicto con un determinado grupo, definido este como enemigo por el propio perpetrador; en ese sentido, el genocidio no implica únicamente una matanza física, sino que este puede darse en términos culturales o simbólicos. En última instancia el genocidio es una herramienta política para imponer un proyecto político-identitario” (ZYLBERMAN, 2022, p. 198).

[Antonio Denarium, do PSL], mas para o bem do seu povo. E seu povo tem brancos, negros e índios, em especial. Índios que querem se integrar cada vez mais na sociedade. Índios que também falam a verdade, que são, por vezes, latifundiários pobres em terras ricas (...).³⁶

Oficialmente, o excelentíssimo que cumpriu mandato entre 2019 e 2022 requebra o discurso da aculturação, promovido, entre outras instâncias, desde a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), e depois, do Decreto de Emancipação. Essa integração, de quem o ex-presidente nos fala, implicaria na inexistência de povos originários vivendo em largos territórios ricos em minérios, desimpedindo o caminho para a exploração capitalista predatória. É incontornável, porém, levar em consideração que um genocídio continuado na esteira dos séculos vai muito além dos desmandos de um chefe de Estado ultra neoliberal com fetiches ditatoriais. Desde a época da colonização, no século XVI, o Estado brasileiro tem perpetuado uma política genocida contra os povos originários (SOUZA et al. 2022, p. 202). Neste contexto, um conceito que Lior Zylberman (2022, p. 44-45) traz para o debate, ao citar Scott Straus, que incorpora a questão do espaço e do tempo na noção de genocídio, parece nos trazer um elemento pertinente. Assim, o genocídio pode se apresentar em duas modalidades temporais: (1) transversal no tempo; e (2) longitudinal no tempo, além de uma combinação entre elas. Como veremos adiante, esta diferenciação é um artifício operacional de abordagem para o problema aqui colocado, uma vez que é mais quantitativa do que qualitativa.

Consideramos genocídio transversal no tempo, como sendo um processo historicamente demarcado, com certo grau de clareza, por um início e por um término. Ocorrem mais comumente associados a contextos bélicos ou de conflitos civis intensos, e são nestes casos que surgem com maior probabilidade as imagens de cadáveres empilhados em valas comuns, por exemplo. O caso mais icônico é o Holocausto perpetrado ao povo judeu durante a Segunda Guerra Mundial, onde estima-se que cerca de 6 milhões de pessoas tenham sido exterminadas em campos de concentração. Mas podemos incluir nesta noção de transversalidade temporal, a “tríade” formada pelo Holocausto, Genocídio Armênio e Ruanda (ZYLBERMAN, 2022, p. 40), assim como os períodos das ditaduras militares latino-americanas. O assassinato em massa do povo palestino na Faixa de Gaza perpetrado pelo estado de Israel, uma espécie de laboratório a céu aberto para a banalização do conceito e seu conseqüente deslocamento para uma

³⁶ <https://www.cartacapital.com.br/politica/jair-bolsonaro-indigenas-sao-latifundiarios-pobres-em-terras-ricas/>

outra categoria socialmente aceitável no Ocidente³⁷, é um exemplo de genocídio contemporâneo em seu pleno curso.

Tomando o exemplo da ditadura empresarial-militar brasileira (1964 a 1988), somos apresentados a um período de intensificação (transversal no tempo, uma vez que a ditadura teve um início e um fim) de um longo e contínuo processo (longitudinal no tempo, pois vem desde a colonização europeia até os dias atuais), onde surgem novos mecanismos institucionais de genocídio associados a aparelhos ideológicos de estado para o estabelecimento da narrativa oficial, que deve parecer humanitária e civilizatória. Portanto, o contexto conflituoso para a caracterização da orientação militante em *Martírio* é concebido sob a chave do genocídio longitudinal ao tempo no Brasil. Desta forma, analisaremos a seguir, em diálogo com o livro *Genocidio y Cine Documental* de Lior Zylberman (2022) e outras obras, algumas estratégias representativas utilizadas no filme *Martírio* (2017), documentário dirigido por Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli, para pensar como o cinema se apresenta como uma ferramenta militante de enfrentamento à barbárie. Tal análise nos interessa como uma base fundamental para o eixo analítico central desta dissertação, relativo ao processo de criação do filme *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*.

Em grossas tintas, pode-se dizer que o longa-metragem *Martírio* (2017), em sua linguagem documental, nos oferece um panorama de como Estado brasileiro vem promovendo o genocídio indígena ao longo da história e como a resistência e a militância se reorganizam como podem. O filme opera transversal e longitudinalmente no tempo, visitando e significando o passado ao incorporar imagens de arquivo e recursos gráficos que criam um sentido histórico e materialista do genocídio indígena: a disputa pelo território (FIGURA 33).

³⁷ <https://www.brasildefato.com.br/2024/11/12/o-genocidio-em-gaza-esta-em-curso-e-o-direito-humanitario-nao-consegue-frea-lo/>

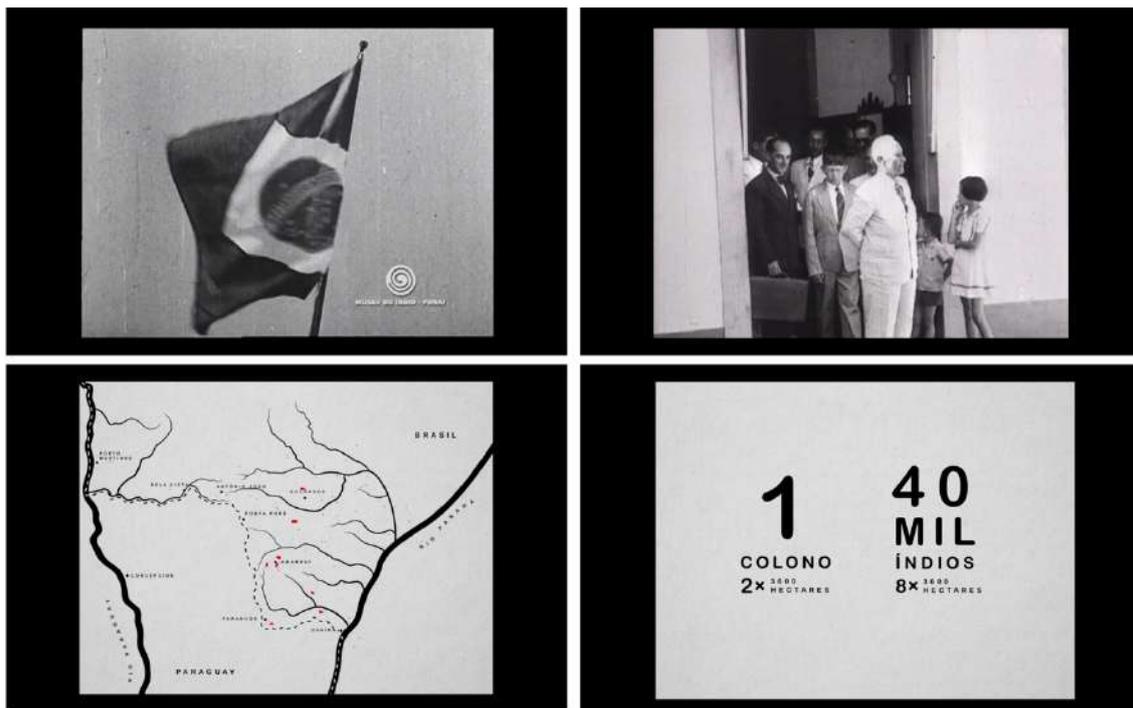


FIGURA 33. Fotogramas de *Martírio* (2016): imagens de arquivo e recursos gráficos são incorporados na enunciação fílmica, tomando partido em relação à causa que expõe.

É possível afirmar que as formas de representação de genocídio em *Martírio*, na sua dimensão funcional, operam entre narrar, focalizar e tomar partido (ZYLBERMAN, 2022, p. 171-187). O aspecto expressivo do filme vincula-se organicamente a essas outras três funções. A perspectiva histórica que nos é apresentada por meio dos recursos narrativos (imagens de arquivo, recursos gráficos, narração em off), traz uma visão que transcende o caso dos Guarani-Kaiowá, para criar uma perspectiva ampla da relação conflituosa entre os povos originários, o colonizador de matriz europeia, denominado na contemporaneidade de “homem branco”. Assim, o filme nos apresenta uma fatura em que ser Guarani-Kaiowá e ser um militante Guarani-Kaiowá não se diferenciam. O “estar em pé” e o “ser militante” se fundem na cosmovisão da etnia que *Martírio* apresenta.



FIGURA 34. Em *Martírio*, a montagem incorpora imagens gravadas pelo codiretor Vincent Carelli nos anos de 1980.

Mas o filme se desenrola também na micro-história. Ele é narrado em primeira pessoa, oscilando entre o singular e o plural: o eu e o nós, são personagens ativos: Vincent, Celso, Miriam, que não somente nos apresentam uma história, mas participam dela, intervêm nela: um filme-ato de orientação militante. Há um plano em que Carelli entrega uma câmera a um grupo de indígenas que estão em um acampamento de retomada, cercado por fazendeiros, constantemente ameaçados por pistoleiros. É uma “arma” de defesa, que convoca o espectador a tomar partido e se movimentar, e cujos efeitos vemos em tela. As pessoas indígenas apresentadas pelos dispositivos cinematográficos, não são mais anônimos na História. São Emília Romero, José Benites, Tonico Benites, Sidnei Ricarte de Souza, Damiana, Reginaldo Carlos de Souza, Vagner Freitas dos Santos, Ambrósio, e muitos outros, vivos e mortos.

Em *Martírio*, o elemento humano do vitimário e os espaços em que o genocídio é perpetrado nos são apresentados em simultâneo. Os Tekohá, termo que designa os territórios ancestrais e sagrados dos Guarani-Kaiowá, os quais foram tomados à força pelos fazendeiros, são os espaços onde ocorrem as barbáries. Rajadas de balas, incêndios provocados, tratores e atropelamentos. Em uma cena de *Martírio*, filmada em um acampamento para retomada do Tekohá, uma pessoa indígena nos mostra os diversos lugares por onde entraram as balas, as suas marcas em paredes, árvores e corpos. Um parente da Cacique Damiana atravessa a cerca de uma fazenda de cana-de-açúcar,

mostrando aos cineastas o cemitério indígena, onde seus irmãos estão enterrados. As vítimas não são apresentadas passivamente no filme. Emerge organicamente, dos sons e das imagens, a mensagem de que a necessidade da sobrevivência ética dos Guarani-Kaiowá prevalece sobre a necessidade da sobrevivência física. Estão dispostos a morrer em cima da terra, lutando por ela. Na cosmovisão eurocêntrica, sobre a qual conflui o interesse das distintas classes dominantes para o controle burguês do Estado brasileiro (SAES, 1985, p. 194-195), isso não ocorre: na lógica do latifúndio do agronegócio o valor da terra é medido em termos financeiros.

O elemento humano do perpetrador é apresentado de diferentes formas, dentro de uma cadeia hierárquica que abarca desde a gênese do interesse pelo elemento central do conflito, ou seja, o território, e na ponta, as pessoas que apertam o gatilho *in locus*. O último plano do filme é um enfrentamento entre os Guarani-Kaiowá e um grupo de pistoleiros com armas. O espaço onde o enfrentamento ocorre é um acampamento para a retomada do Tekohá. A câmera, portanto, radicaliza o conceito de orientação militante, interpelando ao cinema uma nova função, que se incorpora em sua própria linguagem (CESAR, 2017, p. 110).

Seriam os pistoleiros os perpetradores? Ou os deputados e deputadas federais que, por retóricas violentas e performáticas, aparecem no filme defendendo os interesses do agronegócio? Ou os lobbies bilionários que elegem bancadas ruralistas, fazendo com que os perpetradores sejam fantasmas? Ou a pessoa que, vestindo uma toga, assina a ordem de despejo? Quais interesses defende o Estado brasileiro?

Por fim, em resumo, podemos elencar três fatores pelos quais o documentário *Martírio*, se articula com a nossa conceituação de documentário de orientação militante: (1) a luta pela sobrevivência da identidade Guarani-Kaiowá baseia-se na interpenetração das subjetividades do sentir-se Guarani-Kaiowá com a objetividade do ser Guarani-Kaiowá. *Martírio* apresenta um conjunto de costumes, vivências e atividades cotidianas circunscritas no Tekohá, convocando à ação, embora não apresente uma forma organizativa de enfrentamento. Não se trata, portanto, de uma organização coletiva baseada na luta de classes, embora seja também uma luta essencialmente anticapitalista; (2) a terra, elemento de disputa na movimentação materialista da história é o vínculo orgânico comum aos Guarani-Kaiowá, implicando em uma indistinção entre ser Guarani-Kaiowá e ser militante Guarani-Kaiowá. A câmera e o gravador de som de *Martírio* comprometem-se neste interstício; (3) a reivindicação organizada e coletiva dos Guarani-

Kaiowá pela demarcação do Tekohá é inconciliável com o expansionismo horizontal inerente ao Modo de Produção Capitalista (MPC) do agronegócio.

2.7 Mapeamento epistemológico das obras do *corpus* em relação à obra em construção *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*.

Podemos então perguntar não somente como essas obras se relacionam entre si, mas também que relações podem ser estabelecidas preliminarmente entre este conjunto de filmes e o documentário em construção *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*? Diante destas questões, em um primeiro momento queremos pontuar os diferentes tempos históricos nos quais este conjunto de filmes estão circunscritos. O curta *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* (1945) data do pós- 2ª Guerra Mundial, momento em que o mundo ainda não conhecia os efeitos da bipolarização mundial que viria a culminar durante as décadas seguintes na Guerra Fria. *Araya* (1959) e *Tire Dié* (1958-1960) estrearam no final da década de 1960, época em que se iniciam importantes movimentos culturais e políticos na América Latina, que recebia as notícias do triunfo da revolução socialista em Cuba (SILVEIRA, 2015, p. 41). Dentro do contexto dos golpes e ditaduras militares na América do Sul, Patricio Guzmán lançou *A Batalha de Chile* em meados da década de 1970. Refletindo um processo ainda tímido de redemocratização no Brasil, Berenice Mendes realizou *A Classe Roceira* (1985). Em 2017, *Martirio* estreou já em contexto de digitalização das mídias, a ponto de ter uma grande repercussão na plataforma Facebook, quando milhares de pessoas adicionaram o nome *Guarani-Kaiowá* em seus perfis privados.

Em relação ao primeiro eixo (relações com a realidade, FIGURA 35), não pretendemos discutir as complexas relações de similaridade entre os espaços profílmicos e afílmicos da experiência fática (BAGGIO, 2022, P. 111), uma vez que este problema está para além de nosso escopo. Pretendemos simplesmente destacar brevemente as formas pelas quais realizadoras(es) mediaram as enunciações fílmicas a partir de suas subjetividades, e avaliar como os sujeitos da câmera se posicionam em relação aos temas filmados: se representam uma história ou se intervêm nela.

Em *Comício*, há um elemento de agitação e de propaganda na enunciação fílmica que representa uma realidade, embora sem uma intervenção direta sobre ela. Por conta de ser um filme explicitamente carregado de uma visão militante, produzido pelo Partido Comunista do Brasil (na época, o PCB), sua linguagem assume aparentemente uma tonalidade objetiva, porém a partir de uma subjetividade na primeira pessoa do plural.

Esse “nós”, seria, portanto, a enunciação militante e consensuada de uma linha partidária na disputa do poder político.

Já em *Tire Dié*, a narração é iniciada revelando dados estatísticos sobre Santa Fé, na Argentina, atraindo a sua linguagem para uma objetividade. Operando pela contradição, o filme vai, à medida que nos afastamos do centro da cidade em direção às suas periferias, mudando dados numéricos (“há muitas favelas, onde vivem centenas de famílias santafesinas”). *Araya*, um filme ficcional filmado em um estilo com similaridades ao documental, é uma obra que se propõe a representar o mundo fático emulando uma suposta objetividade por meio de um texto ensaístico. Em *A Batalha de Chile*, o narrador do documentário dirigido por Patricio Guzmán assume um tom próximo ao jornalístico na apresentação das informações que descreve, ou seja, buscando objetividade, mas o faz a partir de uma tomada de lado explícita naquela história polarizada.

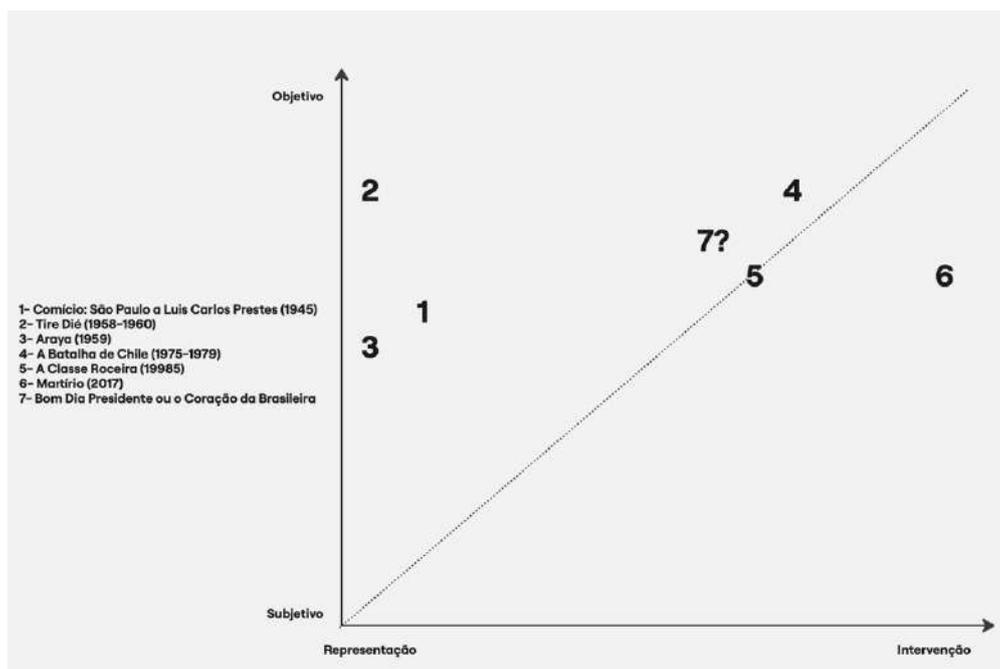


FIGURA 35. Gráfico representando a relação que os documentários constroem com a realidade do mundo fático (objetivo *versus* subjetivo (eixo x) e representação *versus* intervenção (eixo y)).

Na obra *A Classe Roceira*, a diretora Berenice Mendes, com sua câmera consistentemente posicionada ao lado dos trabalhadores rurais sem terra, inclui um tempo em tela para uma fala de um representante dos latifúndios, dando contornos de objetividade na enunciação fílmica. Há uma intervenção do sujeito da câmera em algumas tomadas, que traz ao filme um posicionamento no lado da história (a equipe de cinema pega o panfleto pela janela do carro). *Martírio* é uma obra que se propõe a uma

intervenção direta na história. Não somente ao entregar uma câmera a um dos personagens para que possa se defender de pistoleiros, mas ao convocar por meio do espaço profílmico, uma ação concreta no espaço fático afílmico. Nosso documentário *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, no atual momento de sua montagem, situa-se próximo de *A Classe Roceira*, embora prescindindo de uma narração sobre imagem que imprime uma camada a mais de subjetividade na voz do filme.

Em relação ao segundo eixo, notamos uma concentração da maioria dos filmes no canto inferior esquerdo do mapa (FIGURA 36), onde há o encontro das formas narrativas realistas. Isso pode nos sugerir uma tendência comum aos documentários de orientação militante, no mínimo no que diz respeito à triagem das obras para a composição do *corpus* desta pesquisa. *Araya*, um filme assumidamente ficcional, destoa no sentido de uma afinidade ao experimentalismo e ao tom ensaístico da narração.

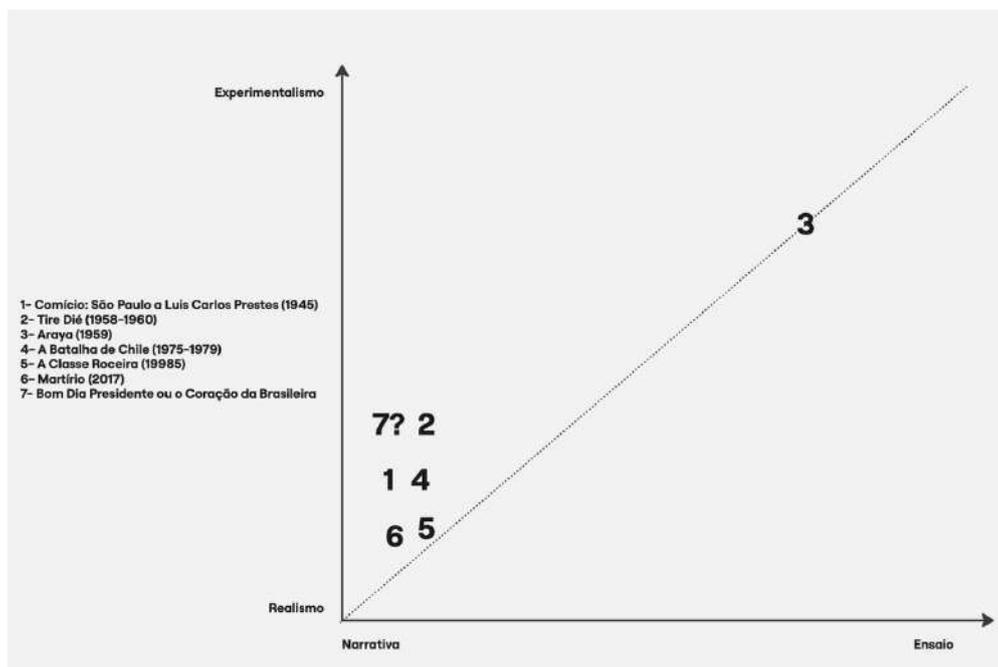


FIGURA 36. Gráfico representando a forma fílmica (realismo *versus* experimentalismo (eixo x) e narrativa *versus* ensaio (eixo y)).

3 BOM DIA PRESIDENTE OU O CORAÇÃO DA BRASILEIRA: UM OLHAR CRÍTICO SOBRE OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

3.1 Crítica Ecológica das Tomadas em Cinema Documentário: o Caso da Cinematografia em *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*

Nos processos de criação em cinema documentário, especialmente na etapa de realização das tomadas de imagens e sons, o fator imprevisibilidade é uma variável recorrentemente relevante. Mas há também documentários baseados em material de arquivo, para os quais, portanto, não são realizadas tomadas *in loco*. Filmes como *Imagens do Estado Novo 1937-45* (2016), dirigido por Eduardo Scorel, e *No Intenso Agora* (2017), realizado por João Moreira Salles, apresentam diferentes possibilidades artísticas e narrativas a partir de materiais oriundos de arquivos. Também existem documentários que mesclam imagens e sons captados pela equipe de realização com outros materiais oriundos de arquivos. No curta-metragem *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (2020), dirigido por Rodrigo Ribeiro-Andrade, o choque provocado pela articulação do arquivo com as imagens produzidas para o filme é um elemento de construção de sentido. Contudo, neste artigo, não abordaremos materiais de arquivo, pois nos interessa refletir sobre os momentos em que são feitas as tomadas audiovisuais produzidas durante o processo de criação de filmes³⁸ documentários.

Em documentários baseados em filmagens *in loco*, há diversos tipos de situações de captação de imagens e sons ao longo dos quais o fator imprevisibilidade se faz presente em algum grau. Os tipos de eventos em que as situações de filmagem acontecem foram classificadas por Sérgio Puccini (2011) em duas grandes categorias: “eventos integrados” e “eventos autônomos”. Os “eventos integrados” são aqueles que ocorrem somente em função do projeto do filme. Já os “eventos autônomos” são aqueles que acontecem no mundo independentemente do projeto do filme.

Chamamos de eventos integrados todos aqueles que ocorrem por força da produção do filme, só existem para o filme, são escalonados e organizados para atender as necessidades de produção de um documentário como entrevistas em estúdio, depoimentos, encenações, etc. Já os eventos autônomos são aqueles

³⁸ Tratamos aqui de filmes porque nossas referências de base, nossos exemplos e, principalmente, as experiências que consideramos são cinematográficas. Entretanto, a lógica da crítica ecológica das tomadas, abordada neste artigo, se aplica também para a captação de imagens e sons para documentários televisivos, videográficos, etc., ou seja, se aplica para documentários audiovisuais como um todo.

que fogem do controle da produção do filme, são os eventos do mundo que não se moldam aos critérios de uma filmagem como as grandes manifestações populares, acontecimentos da natureza, cerimônias oficiais, etc. (PUCCINI, 2011, p.2).

Nesta seção, tomamos em conta a existência destas duas categorias e propomos uma reflexão crítico-analítica das maneiras como são realizadas as tomadas no documentário contemporâneo e como elas se configuram em suas materialidades. Já de início, rejeitamos uma ideia automática de que as filmagens de “eventos integrados” são necessariamente previsíveis e as filmagens de “eventos autônomos” são obrigatoriamente imprevisíveis. Vale lembrar que em diversas circunstâncias de tomadas em “eventos autônomos” a imprevisibilidade poderá ser atenuada, ou mesmo eliminada, no que diz respeito ao trabalho de captação de imagens e de som direto (PUCCINI, 2012, p. 69-92), por meio de um “planejamento intenso e bem feito” (BAGGIO, 2020, p. 96).

Um exemplo, bastante pedagógico, vem do processo de criação de *A Batalha de Chile* (1972-1979), obra icônica do documentário latino-americano baseada em tomadas de “eventos autônomos”, dirigida por Patricio Guzmán. Em uma entrevista concedida a José Carlos Avellar, Guzmán revelou:

Percebi que precisava ter um plano dramático prévio, inventar um dispositivo narrativo, ou vários, e não sair para filmar imediatamente. Não tanto por razões de qualidade e sim por razões práticas. Saindo para filmar espontaneamente, em uma semana, duas, no máximo um mês, teríamos esgotado toda a película virgem, porque você quer filmar tudo. Fizemos um plano com o que era importante, secundário, anedótico, substantivo. Esse roteiro-esquema salvou nossa vida. (...) Tínhamos uma média de uma bobina por dia. O que não é nada, são dez minutos [de filme]. Assim, íamos aos lugares, ficávamos três dias sem filmar e depois tínhamos cinco [bobinas] para algo bom. (apud PUCCINI, 2012, p. 83).

Portanto, a equipe de produção do filme precisou estudar o contexto da realidade política e social do Chile, governado por Salvador Allende, visitando “fábricas, universidades, parlamento, palácio do governo, jornais e rádios, indústrias, comícios e manifestações populares, sindicatos e outros tantos locais (...)” (GUZMÁN apud PUCCINI, 2012, p. 83). Embora o material obtido nas diárias não pudesse ser visualizado em tempo hábil por conta das limitações tecnológicas daquele tempo histórico (revelação de negativo de 16 mm), o esforço da equipe dirigida por Guzmán ofereceu elementos da realidade objetiva para subsidiar a elaboração de um plano de filmagem baseado em eventos prioritários.

Além das pesquisas prévias para conhecer o tema, os grupos humanos, as histórias oficiais e extraoficiais, entre outras informações relevantes para desenvolver um

roteiro ou um projeto fílmico, há vários tipos de averiguações que podem ser feitas para o bom desenvolvimento de uma obra documental. Uma pesquisa de campo na etapa de pré-produção, elaborada criteriosamente, pode proporcionar maior controle sobre os percursos criativos de construção da obra. Por exemplo, a partir de visitas de locação, a direção de fotografia poderá avaliar as possibilidades de uso da luz natural, ou preconceber as posições, intensidades e tipos de fontes luminosas artificiais, de modo a atender ao desejo de um conceito fotográfico pré-definido. Isso vale também para o som direto, que poderá prever o posicionamento dos microfones e antecipar problemas com reverberações, interferências e ruídos externos nas tomadas de entrevistas. Da mesma maneira, a planificação poderá ser construída em função de uma preparação que permita abordar imagética e sonoramente o que se pretende, com variações e quantidade de planos suficientes para as articulações da montagem visando a criação de cenas ou a constituição de *mise-en-scène* (BAGGIO, 2020, p. 91). Isso vale para as tomadas de “eventos integrados”, mas também, em muitos casos, para as tomadas de “eventos autônomos”.

Entretanto, projetos de documentários baseados em “eventos integrados” apresentam modos de produção mais passíveis de serem controlados e menos rebeldes aos desejos da direção, da direção de fotografia, do som direto, etc. O acaso influi menos e o rigor estético torna-se um opção mais viável. Um exemplo de rigor estético é o curta-metragem *Ovos de Dinossauro na Sala de Estar* (2012), dirigido pelo cineasta Rafael Urban e com direção de fotografia de Eduardo Baggio. É um documentário totalmente baseado em “eventos integrados”, onde há uma única personagem, Ragnhild Borgomanero, e uma única locação, a casa dela. Neste caso, as possibilidades de pesquisas prévias e o dimensionamento de necessidades e possibilidades imagéticas e sonoras, apesar das grandes limitações orçamentárias do filme, converteram-se em possibilidades de organizar a forma fílmica e a sua produção desde o planejamento. Entre os documentários baseados em “eventos integrados”, também há obras que apresentam a encenação e a teatralidade como elemento expressivo, como no caso de *Que Bom te Ver Viva* (1989), dirigido por Lucia Murat. São casos nos quais a preparação e o planejamento fazem parte também da construção estética dos filmes.

Por outro lado, existem documentários que abordam “eventos autônomos”, cujas tomadas são obtidas em interação com acontecimentos do mundo vivenciado que não podem ser previstos ou controlados pelo projeto de filme, apresentando com frequência diversos desafios ao planejamento prévio. Nestes casos, por mais que se estude e se planeje o assunto a ser filmado, o que irá acontecer diante da câmera e dos microfones e

a forma como os fatos irão transcorrer são variáveis incógnitas. Nas tomadas de imagens e sons de “eventos autônomos” há uma adesão “a um transcorrer do mundo em embate franco com a indeterminação do acontecimento, em que o cineasta se vê obrigado a ajustar seu trabalho de câmera às circunstâncias da tomada” (PUCCINI, 2011, p. 2). O inesperado se impõe e o real atravessa, colocando desafios para o “sujeito-da-câmera” (RAMOS, 2012). Mesmo nestas circunstâncias, ou em boa parte delas, há margem para atenuar as agruras do acaso pela orientação do planejamento, que pode incluir, por exemplo, ambientações prévias com a espacialidade das locações, decupagens e conversas com os sujeitos históricos do universo a ser filmado (BAGGIO, 2020, p. 91).

O filme *Martírio* (2016), dirigido por Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli, é um caso de projeto atravessado pela imprevisibilidade do real, incluindo situações de risco aos participantes, sejam os sujeitos históricos filmados (personagens) ou a equipe de produção. Este filme foi construído majoritariamente por tomadas de “eventos autônomos”, as quais foram articuladas na montagem com material de arquivo para o desenvolvimento da narrativa fílmica. Em algumas das situações de filmagens *in loco* apresentadas no longa, é pouco provável que os diretores pudessem imaginar com alguma precisão, *a priori*, como realizariam os enquadramentos, ou como decupariam as cenas em planos que funcionassem na montagem. O filme, que nos apresenta a militância Guarani-Kaiowá para a retomada de seus territórios expropriados pela grilagem do agronegócio, mostra, por exemplo, cenas em que os participantes da produção do filme são expostos a tiros de pistoleiros contratados pelos fazendeiros.

O trabalho da pessoa empunhando a câmera, em algum grau de entrosamento com quem faz a captação de som, assume um protagonismo estético e narrativo neste tipo de filme pela dimensão da tomada. O cinegrafista “escreve com a câmera” (PUCCINI, 2012, p. 85). A câmera, circunscrita em um espaço soberano que é o mundo ao redor, busca o enquadramento pelo campo da ação (BOMFIM, 2023, p. 215), fazendo apostas e concessões, desacatando ou atualizando, com certa frequência, algum esquema previamente concebido. Assim, a intuição e a experiência prévia, além das condicionantes técnicas que o equipamento disponível impõe a quem opera a câmera, negociam dialeticamente quais vão ser as imagens que serão registradas.

O objetivo deste estudo é oferecer elementos para uma reflexão teórica-analítica sobre fatores de influência envolvidos na hora de acionar o botão *rec* e produzir as tomadas de imagens ao longo do processo de criação em cinema documentário, seja ele baseado em “eventos integrados”, em “eventos autônomos”, ou em uma combinação de

ambos. Ou seja, nos interessam as materialidades imagéticas geradas *in loco* durante a produção de filmes documentários.

Situamos esta investigação a partir de uma perspectiva contemporânea, ainda que em diálogo com obras produzidas no passado sob outras condições tecnológicas, levando em conta os modos de produção de documentários na atualidade. A partir de exemplos de produções documentárias, analisaremos uma conjugação de realidades e suas implicações, para realizadoras(es), diretoras(es) de fotografia e operadoras(es) de câmera, na construção das tomadas de imagens. Devido a área de atuação dos autores deste artigo, bem como a limitação de espaço e o escopo deste dossiê, nossa abordagem, a partir daqui, será restrita ao campo da cinematografia, ou seja, da direção de fotografia e equipe na feitura de imagens *in loco*. Portanto, não consideraremos em nossas análises as tomadas sonoras, a captação de som *in loco*, ainda que estas possam ser analisadas pelas mesmas bases e perspectivas que fundamentam este estudo. Dito isso, salientamos que nosso objeto de análise principal é um projeto de longa-metragem intitulado, provisoriamente, *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Tal projeto combina o uso de tomadas de “eventos integrados” e de “eventos autônomos”.

Para além da natureza dos eventos a serem filmados em um projeto de documentário, a estética cinematográfica e os modos de produção são diretamente impactados pelas mudanças decorrentes de avanços tecnológicos. Independentemente das escolhas por meio das quais documentaristas preferem trabalhar em suas obras, a passagem da película para o vídeo analógico e, posteriormente, para o vídeo digital, representa importante mudança qualitativa que certamente impactou muito os processos de criação e os modos de produção de filmes em geral, notadamente no caso dos documentários. Tendo isso em conta, como um disparador conceitual para o desenvolvimento desta reflexão teórico-analítica, propomos a ideia da Crítica Ecológica das Tomadas, valendo-nos de uma analogia feita a partir de um conceito vindo de uma disciplina das Ciências Biológicas: a Ecologia Evolutiva. Em suma, perguntamos: em uma situação de filmagem documental *in loco*, seja de um “evento autônomo” ou de um “evento integrado”, a escolha por gravar imagens em grande quantidade implica obrigatoriamente em uma renúncia na qualidade das imagens? Existe, nos dias atuais, uma confiança na quantidade de imagens gravadas que podem substituir a necessidade de planejar as filmagens para obter uma boa qualidade fílmica em documentários?

3.1.1 Quantidade *versus* qualidade: uma analogia a partir das estratégias *r* e *K*

Na *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV), em San Antonio de los Baños, Cuba, há um exercício acadêmico oportuno para a reflexão que aqui queremos propor. Segundo relato do cineasta Luiz Lepchak, discente egresso e docente colaborador na EICTV, o primeiro exercício prático realizado no segundo ano do curso é produzir um documentário de até 10 minutos em formato digital. Este exercício tem regras rígidas: deve ser filmado em somente quatro diárias, sendo permitido gravar apenas 10 minutos por dia, e não se pode deletar nenhum arquivo já gravado. Ou seja, são aproximadamente quatro minutos de material bruto disponíveis para cada minuto de filme finalizado (proporção de 4 para 1).

É um exercício acadêmico focado em um tipo de documentário que privilegia a pesquisa e o planejamento para a construção da *mise-en-scène*, seja ela baseada “eventos integrados” ou em “eventos autônomos”. Assim, há uma maior probabilidade de construção consciente da *mise-en-scène*, considerando “a espacialidade, os objetos, os corpos e seus movimentos na composição do quadro e da temporalidade do plano” (BAGGIO, 2020, p. 85). Há também um outro elemento pedagógico nessa restrição imposta pelas regras curriculares da EICTV: um incentivo ao respeito pela dimensão da tomada, um respeito ao botão *rec*. Tal respeito estimula a criação de uma cultura de fazer documentários que prioriza a produção de imagens vinculadas a uma ideia bem concebida e planejada do filme que se quer fazer. Invariavelmente, nestes casos, existe a necessidade de se dedicar um tempo maior na pesquisa, no planejamento e na concepção para que as gravações sejam produtivas e bem curadas. Por esta via, um investimento temporal, energético e econômico na obtenção de uma qualidade desejada nas imagens é necessário.

O contato com a informação sobre as regras do exercício acadêmico da EICTV foi o gatilho para a construção desta ideia inusitada: a produção de imagens digitais na contemporaneidade pode apresentar circunstâncias análogas as estratégias reprodutivas de espécies da fauna na natureza. Examinaremos a validade desta analogia tomando como mecanismo formal de comparação a chamada Teoria de Seleção *r/K* (PIANKA, 1970). Essa teoria oferece um modelo para inferir como a seleção natural pode moldar as estratégias reprodutivas de populações, onde *r* é a taxa máxima de crescimento natural intrínseco de uma população ecológica (MACARTHUR & WILSON, 1967, p. 83), e *K* é a capacidade de suporte do meio ambiente (MACARTHUR & WILSON, 1967, p. 69; PIANKA, 1970, p. 592).

A Teoria de Seleção r/K descreve estratégias de colonização de ambientes ecológicos de espécies com base em dois extremos (MACARTHUR & WILSON, 1967, p. 68). Em um extremo existe a estratégia r , onde uma população apresenta uma reprodução massiva, com nenhuma atenção dispensada a cada indivíduo que nasce na prole (estratégia que enfatiza a quantidade) (PIANKA, 1970, p. 593). Em outro extremo existe a estratégia K , em que ocorre a reprodução de poucos indivíduos, possibilitando um grande investimento energético no cuidado parental dispensado para cada descendente que nasce (estratégia que enfatiza a qualidade) (PIANKA, 1970, p. 593). Espécies que apresentam a estratégia r tendem a habitar ambientes mais instáveis, pouco saturados e com recursos alimentares abundantes (PIANKA, 2008, p. 2908). Já espécies que apresentam a estratégia K tendem a habitar ambientes mais estáveis e saturados, que favorecem a especialização ecológica em função de escassez de recursos e alta competitividade (PIANKA, 2008, p. 2908).

Essa teoria só faz sentido em uma perspectiva comparativa, pois cada espécie está comprometida ecologicamente em algum lugar entre estes extremos (PIANKA, 2008, p. 2908). Em um determinado tempo e espaço, uma espécie não é capaz de se mover ao longo do eixo r/K , ou seja, a história natural de uma espécie determina e fixa uma certa posição neste eixo que obrigatoriamente prescinde de todas as demais posições. Em outras palavras, há uma “troca imperativa”: é impossível dispensar um grande tempo de cuidado para cada indivíduo que nasce (qualidade) em uma prole de centenas, ou mesmo milhares, de indivíduos (quantidade).

A expressão “troca imperativa” é uma tradução livre do termo inglês *trade-off*. A partir do ponto de vista da Ecologia Evolutiva, define-se “troca imperativa” da seguinte maneira:

Uma “troca imperativa” biológica é geralmente considerada como uma condição na qual um aumento na performance de alguma característica causa uma diminuição na performance de outra, assumindo que a quantidade de recursos disponíveis é limitada³⁹ (OU *et al.* 2020, p.1).

A título de exemplos, tomaremos duas espécies pertencentes à fauna brasileira: a tartaruga-de-pente, *Eretmochelys imbricata*, (Linnaeus, 1766) e a arara-azul, *Anodorhynchus hyacinthinus*, (Latham, 1790). A tartaruga-de-pente apresenta um comportamento sexual promíscuo, onde fêmeas e machos formam vários pares durante a

³⁹ “A biological trade-off is generally considered as a condition in which an increase in the performance of one trait causes a decrease in the performance of another, given the limited amount of available resource” (OU *et al.* 2020, p. 1) (Tradução nossa).

estação reprodutiva. Existe competitividade e agressividade dos machos na formação dos pares e a paternidade é sempre desconhecida (ALMEIDA, 2001, p. 62). Em uma praia distante do local das cópulas, a fêmea realiza uma postura que pode variar entre 50 e 130 ovos por ninhada (ALMEIDA, 2001, p. 62). Antes da postura dos ovos, a fêmea faz uma espécie de terraplenagem na praia. Depois, com as patas posteriores, ela faz uma câmara em formato de pera, onde coloca os ovos. Postos os ovos na praia, ela os cobre com areia, retorna ao mar e não volta a ter contato específico com os ovos/filhotes.

A praia é um ambiente instável, altamente sensível às intempéries. Em comparação com a arara-azul, a tartaruga-de-pente é uma estrategista *r*, pois investe na quantidade de ovos para aumentar as chances de deixar descendentes que irão sobreviver até a maturidade reprodutiva. Ao investir energia na produção de uma grande quantidade de ovos, há uma “troca imperativa”: essa mesma energia não pode ser direcionada para o cuidado parental individualizado. Os filhotes terão que sobreviver por conta própria. Isso pressupõe que os recursos alimentares a serem explorados estão abundantes no ambiente, o que permite prescindir de um cuidado parental após a eclosão dos ovos. Infelizmente, nosso exemplo de estrategista *r*, a tartaruga-de-pente, é uma espécie considerada Em Perigo (EN) de extinção no Brasil (SANTOS et al., 2023, p. 11). Sendo uma espécie que depende das regiões costeiras para procriar, a tartaruga-de-pente é altamente sensível aos impactos antropogênicos. Estima-se que em cada mil ovos postos na praia, um único indivíduo alcança idade adulta (SANTOS et al., 2023, p. 11).

Já as araras-azuis são monogâmicas e formam casais que permanecem juntos mesmo em épocas não reprodutivas. Portanto, a paternidade é conhecida, e tanto fêmeas como machos participam do cuidado da prole. Não há dimorfismo sexual, ou seja, machos e fêmeas não são diferenciáveis por características externas visíveis. As araras-azuis nidificam em cavidades de árvores maduras, dentro das quais colocam um ou dois ovos (SILVA, 2015, p. 36), e são consideradas altamente especializadas quanto aos seus requerimentos ecológicos. No Pantanal, alimentam-se basicamente de duas espécies de nozes, o acuri e a bocaiuva, e para nidificação utilizam somente cavidades naturais em manduvis (GUEDES, 2009, p. 12). Os filhotes que se desenvolvem nestes ninhos são altamente dependentes dos pais até que possam realizar voos independentes. Os recursos alimentares que elas podem explorar são bastante específicos e dependem, portanto, da experiência para serem localizados. Desta forma, em relação a estratégia reprodutiva, há um forte investimento energético na qualidade, o que inviabiliza a produção de uma grande quantidade de ovos.

Portanto, as araras-azuis são consideradas estrategistas *K*. Essas espécies exploram recursos ecológicos mais disputados, implicando em maior competição intraespecífica e interespecífica e, portanto, em uma maior necessidade de especialização ecológica (PIANKA, 2008, p. 2098). As espécies estrategistas *K*, como as araras-azuis, tendem a ter tamanhos populacionais mais constantes ao longo do tempo, enquanto as estrategistas *r*, como as tartarugas-de-pente, tendem a apresentar flutuações significativas em seus tamanhos populacionais.

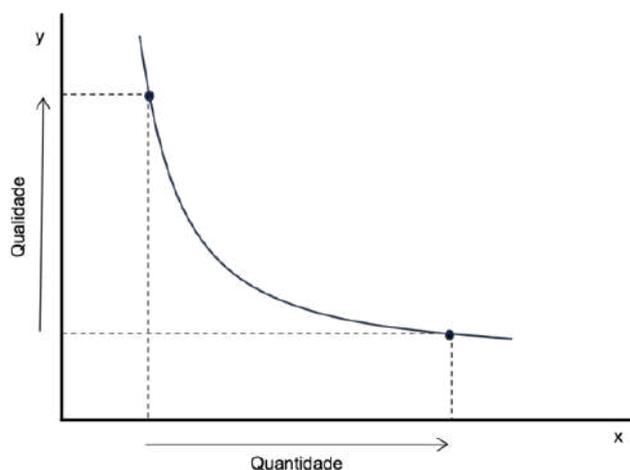


FIGURA 37. Entre os *estrategistas r* (tartaruga-de-pente) e os *estrategistas K* (arara-azul) há uma *troca imperativa* entre *quantidade* (x) de ovos colocados e *qualidade* (y) do cuidado com os ovos colocados. Gráfico adaptado de <https://www.dicionariofinanceiro.com/trade-off/>

Na contemporaneidade, em que a cultura digital permeia as massas de populações humanas, a proliferação de imagens digitais pode ser análoga a estratégia *r*. O amplo acesso a dispositivos como *smartphones*, permite uma produção massiva e instantânea de imagens e sons. Assim como as espécies *r* produzem uma quantidade imensa de descendentes para maximizar a chance de sobrevivência em ambientes instáveis e imprevisíveis, na sociedade contemporânea dominada pela cultura digital há uma tendência geral de produzir e disseminar imagens em grande quantidade, com pouca ou nenhuma curadoria. Por exemplo, selfies e vídeos curtos, veiculados em redes sociais e plataformas como *Instagram*, *TikTok* e *Snapchat* promovem um fluxo constante de imagens efêmeras, muitas vezes descartadas tão rapidamente quanto são criadas. Essas imagens serão potencialmente assistidas pelas redes de seguidoras(es) de cada usuária(o), compostas por centenas, centenas de milhares, ou até milhões de pessoas. Assim, a audiência tende a estar garantida, mesmo quando em pequeno número, a despeito da potencial (baixa) qualidade – do ponto de vista de um projeto cultural-discursivo – dessas

imagens efêmeras. Sendo essa uma condição cosmopolita, perguntamos: essa cultura digital pode estar influenciando de alguma maneira os modos de produção em documentários contemporâneos, notadamente as imagens feitas para esses documentários?

Por outro lado, a produção de imagens cuidadosamente planejadas e executadas pode ser análoga à estratégia *K*. Assim como espécies *K* investem energia em poucos descendentes para aumentar a longevidade individual, existem imagens criadas para ter impacto duradouro. Imagens criadas com a estratégia *K* são produzidas para perdurar, vencer o tempo, provocar reflexão, resguardar signos a serem descobertos na posteridade. Sujeitos da câmera no momento das tomadas de imagens *K* investem na qualidade, o que muitas vezes envolve uma dedicação maior de tempo, energia e recursos econômicos na pesquisa, no planejamento, na curadoria da ideia de um filme etc.

Em termos relativos, considerando a realidade socioeconômica brasileira, algumas câmeras digitais de qualidade cinematográfica (ciência de cor, resolução, compressão e latitude), como DSLR (Digital Single-Lens Reflex), Mirrorless, ou mesmo modelos como a Black Magic Pocket 6k, estão mais acessíveis comercialmente. O que antes era exclusivo de estúdios especializados ou produtoras consolidadas, agora está ao alcance de um maior número de pessoas, ou de pequenas produtoras independentes que operam, principalmente, por meio de mecanismos públicos de financiamento. Documentários de “guerrilha” ou de baixo orçamento estão sendo feitos em maior frequência e quantidade. Não há mais o custo de compra e revelação das películas. Cartões de memória com grandes capacidades de processamento e armazenamento estão disponíveis comercialmente, os quais, apesar de relativamente caros, poderão ser usados em vários projetos diferentes. Na era do cinema digital, o tempo de imagens que podem ser gravados em um projeto de filme deixou de ser um dado tão crucial da planilha orçamentária, ainda que implique em horas pagas aos *loggers*⁴⁰ e montadoras(es), além de custos de armazenamento.

Tabela 1. Algumas relações hipotéticas entre seleções *r* e *K* em dois exemplos de espécies da fauna (parte superior da tabela) e nas maneiras de produzir imagens na contemporaneidade (parte inferior da tabela)⁴¹.

Seleção <i>r</i> (tartaruga)	Seleção <i>K</i> (arara)
------------------------------	--------------------------

⁴⁰ Logger ou Gerenciador(a) de Mídia Audiovisual (GMA) é o(a) profissional que faz o elo entre a produção e a pós-produção, ao receber o material digital gravado (imagens e sons), organizar esse material em discos rígidos e emitir relatórios, organizando e garantindo o fluxo de trabalho com as imagens e sons digitais.

⁴¹ Adaptada de Pianka (1970, p. 593).

Taxa de reprodução	Alta. Cada fêmea pode botar dezenas ou até centenas de ovos por ninho; vários ninhos por temporada.	Baixa. Geralmente 1 a 2 ovos por ninhada ou ciclo reprodutivo.
Cuidado parental	Nenhum; após depositarem os ovos na areia, as fêmeas abandonam o ninho, deixando os filhotes por conta própria.	Pais cuidam dos filhotes por longos períodos, protegendo-os e alimentando-os até que estejam independentes.
Taxa de sobrevivência	Um em cada mil ovos produz indivíduo que chegará à idade adulta.	Um em cada três ovos produz indivíduo que chegará à idade adulta.
Estabilidade/flutuabilidade populacional	Tamanho populacional altamente flutuante; tendem a aproveitar condições favoráveis no ambiente para aumentar rapidamente sua população.	Vivem próximos da capacidade suporte do ambiente e investem em sobrevivência individual e sucesso reprodutivo a longo prazo.
Seleção favorece	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolvimento rápido - Alta taxa máxima de crescimento - Prole numerosa e de indivíduos pequenos 	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolvimento mais lento - Maior habilidade competitiva - Reprodução tardia - Tamanho corporal maior - Repetidas reproduções - Prole menos numerosa, indivíduos maiores
Conduz à	Produtividade	Eficiência
Imagens r		Imagens K
Taxa de reprodução	Alta.	Ajustada de acordo com a demanda.
Curadoria	Baixa	Satisfatória
Taxa de sobrevivência	Produz imagens efêmeras; raramente “sobrevivem” ao tempo.	Produz imagens duradouras; imagens são lembradas, redescobertas, reexaminadas.
Volume de produção	Variável, a depender do tipo de “evento autônomo” filmado; tendem a um alto número de tomadas com durações mais curtas.	Relativamente constante; tendem a um número relativamente menor, de tomadas que tendem a ser mais longas (dimensão da duração).
Seleção favorece	Pouco planejamento; desenvolvimento rápido; ausência de pesquisa ou argumento; produção precoce e numerosa; montagem custosa e limitante.	Planejamento na medida da necessidade; desenvolvimento lento; presença de pesquisa ou argumento; produção coerente com demanda; montagem de acordo com as necessidades previstas.
Conduz à	Quantidade de imagens; dúvidas sobre a forma filmica.	Qualidade de imagens de acordo com uma ideia filmica preconcebida.

Essa situação de baixo custo (financeiro) para se filmar grandes quantidades de imagens e, em contrapartida, de alto custo (financeiro, de horas de trabalho e de qualidade nos resultados finais) para *loggar* e montar esses materiais chegou a tal ponto que o diretor Fernando Meirelles, tratando do campo das filmagens para publicidade, escreveu, em 2016, um texto curto no qual dizia que a sua produtora, a O2, tinha completado naquele mês “um petabyte de capacidade de memória, isso é 4 vezes mais do que a memória da UOL ou 1/4 do que tem o Google mundial.” (MEIRELLES, 2016). O diretor também apontava uma comparação: “vimos que quando rodávamos em película os filmes obedeciam a uma proporção média de aproveitamento de 35 para um.” (MEIRELLES, 2016) e “Ao passar para o mundo digital nossos filmes saltaram para uma média de 550 para um (neste mês houveram 2 projetos onde foi rodado 1.000 para 1)” (MEIRELLES, 2016). É claro que o universo de produção de publicidade é muito diferente do de filmes documentários, mas nos interessa mencionar esse caso pela repercussão que teve na área naquele período e porque também permite ter dimensão da mudança que houve com a

digitalização. Neste sentido, cabe pensar nas materialidades envolvidas nesses processos para, em seguida, podermos analisar o caso específico do processo de criação do documentário *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*.

3.1.2 *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*: entre as estratégias *r* e *K* na dimensão das tomadas

Como objeto de análise, apresentamos alguns aspectos do processo de criação de um projeto de documentário de longa metragem codirigido por três pessoas⁴² e que está em fase de pós-produção. Em consonância com os conceitos e perspectivas debatidos até aqui, nessa análise dedicaremos especial atenção para a captação de imagens *in loco* desse longa, intitulado, provisoriamente *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Os anexos 1 e 2 desta dissertação trazem *prints* de fotogramas das tomadas feitas ao longo 8 anos da existência deste projeto.

Em alguma medida, o modo de produção em *Bom Dia* apresenta algumas semelhanças com *A Batalha de Chile*, pois são filmagens majoritariamente de “eventos autônomos”, em contexto de turbulência política e polarização social, com diversas manifestações populares e um dinamismo de acontecimentos que dificulta a previsão e o planejamento dos caminhos da produção do documentário. Assim como Patricio Guzmán, em *A Batalha de Chile*, a câmera de *Bom Dia* tem um posicionamento político claro nesta história, participando ativamente como um elemento de militância (LEANDRO, 2010, p. 108).

A origem deste projeto vincula-se a uma comunicação militante, por meio de filmagens de uma série de eventos ocorridos entre os anos de 2017 e 2019, com o objetivo da veiculação de vídeos curtos em plataformas como Youtube⁴³ e redes sociais. Ou seja, inicialmente não havia a intenção consciente de produzir um documentário, fazendo com que, naquela época, a relação entre a “materialidade tecnológica” e a “materialidade da prática cultural” fosse outra. A maior parte desse material foi filmado na cidade de Curitiba, abrangendo eventos relacionados às acusações jurídicas contra Luiz Inácio Lula da Silva (maio de 2017), à sua prisão (abril de 2018), à vigília Lula Livre (2018-2019) e

⁴² José Eduardo Pereira (direção, argumento, produção e co-direção de fotografia), Guilherme Daldin (co-direção e produção) e Camille Bolson (co-direção e produção). A empresa produtora foi a Canteiro, uma produtora audiovisual composta por três sócios, os co-diretores de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*.

⁴³ Um exemplo pode ser visto no Youtube da Central Única dos Trabalhadores – CUT Paraná: https://www.youtube.com/watch?v=f_vldK0mFmo.

à libertação do então ex-presidente (novembro de 2019). Somente em 2021, após as anulações das condenações contra Lula no Superior Tribunal Federal (STF) e a abertura da possibilidade de uma nova candidatura à presidência em 2022, surgiu a ideia de realizar um documentário de longa metragem. Assim, esse material gravado anteriormente à ideia de realizar o documentário será chamado aqui, para simplificar, de “primeiro material” (2017-2019), pois fora gravado antes de existir um projeto de documentário (FIGURAS A1 à A25, do Anexo 1).

Tabela 2. Quantidade (em minutos) de imagens e sons gravados em uma amostra de 12 diárias⁴⁴.

Data	Descrição	Imagem	Som	Observações	Fotogramas nos Anexos
16/03/2022	Acampamento M. Sabrina	243	251	Entrevistas; paisagens; cinema direto; reunião da coord. MST	A26 à A35
18/03/2022	Acampamento M. Sabrina	99	111	Mutirão de colheita; cinema direto; organização alimentos colhidos	A36, A37, A38
19/03/2022	Assentamento Eli Vive – Lula	205*	284**	Espera por Lula; Chegada de Lula; Ato c/ Lula; Palco; cinema direto	A39, A40
27/03/2018	Caravana – segundo dia	315*	450	Cinema direto; Lula na UFFS; Lula em Quedas do Iguaçu	A6, A7
29/12/2022	M. Sabrina véspera posse	100	228	Entrevista; paisagens; reunião org. viagem a Brasília	A41, A42
09/05/2017	Jornada lutas – segundo dia	163	-	Registros curtos; acampamento; MST marcha com tochas na noite de Curitiba	A1, A2, A3
23/09/2017	Jornada Agroecologia	221	230	Registros curtos; cinema direto; lideranças falam no púlpito	A5
07/04/2018	Prisão de Lula	234***	183	Cinema direto; registros curtos e planos sequência	A8 à A12
08/04/2018	Primeiro dia Vigília	70	117	Registros curtos; cinema direto; lideranças falam; Janja; Ana Cañas	A13, A14
14/04/2018	1 semana de Vigília	41	29	Registros curtos; retratos de rostos; música na rua	A16
01/09/2019	Jornada Agroecologia - Vigília	42	24	Música; registros curtos; sementes; 512 dias de vigília	A19
08/11/2019	Soltura de Lula	114	134	Entrevistas; cinema direto; espera por Lula; Lula sai da prisão e fala	A23, A24, A25
Total		1847	2041		

* Duas câmeras; ** Dois gravadores; *** Três câmeras

O protagonismo neste “primeiro material”, enquanto sujeito histórico coletivo que capitaneava a maior parte das ações em tela, foi da militância do Movimento dos

⁴⁴ Foram amostradas somente 12 diárias para que se tenha uma ideia panorâmica dos modos de gravação em *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. Desta forma, estas diárias foram sorteadas para que se evite o viés da escolha arbitrária.

Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Assim, quando surgiu a ideia do documentário de longa metragem, a ideia geral do projeto de filme era apresentar a organização do movimento no território, por meio de novas filmagens, novas tomadas, e como tal organização se concretizou na luta histórica contra a prisão de Lula, retomando também o “primeiro material”. A interação dessas do “primeiro material” com novas tomadas produziria o sentido desejado para o filme. Essas novas tomadas foram realizadas no Acampamento Maila Sabrina, localizado entre os municípios de Faxinal e Ortigueira, no interior do Paraná. Essa localidade foi definida com base na indicação da direção do MST, que havia relatado a importância da participação deste acampamento naquela luta contra a prisão política de Lula, enquanto referência de comunidade camponesa organizada.

Portanto, quando o projeto de realização do documentário finalmente ganhou concretude, já havia um grande volume de material audiovisual gravado, e foi justamente esse “primeiro material” que motivou a feitura do filme. Assim, o projeto do filme foi apresentado a algumas entidades que potencialmente pudessem contribuir financeiramente e foram arrecadados R\$60.000,00 (sessenta mil reais) por meio de doações do Instituto Democracia Popular (IDP), Rede Lado, e Academia Hype.

A equipe de filmagem foi ao Acampamento Maila Sabrina para iniciar a produção em março de 2022, após um intervalo de tempo marcado pela pandemia de Covid-19, que dividiu cronologicamente as tomadas do “primeiro material” (2017-2019) e a produção do documentário propriamente dita (de 2022 em diante). Com os recursos arrecadados, foi montada uma equipe completa de documentário⁴⁵. As gravações foram realizadas entre os dias 16 e 19 de março de 2022. A ideia inicial era concluir a produção do filme neste período, embora não houvesse um planejamento concreto que a acompanhasse, ou um argumento fílmico que a justificasse.

Os recursos financeiros arrecadados foram todos gastos nesta etapa com cachês da equipe, transporte, custos de produção e locação de equipamentos. Mesmo assim, com recursos próprios e ajuda logística do MST (alimentação e alojamento), em dezembro de 2022, uma equipe de apenas duas pessoas (uma delas fazendo direção do filme e câmera, e a outra fazendo som direto), retornou ao Acampamento Maila Sabrina e, acompanhada de uma brigada de lá, embarcou em um ônibus saindo daquele território rumo à Brasília, para filmar a posse de Luiz Inácio Lula da Silva como Presidente do Brasil.

⁴⁵ Equipe completa: três diretores; assistente de câmera; diretor de fotografia operador de câmera; técnico de som; fotógrafo *still*; *logger*; produtora executiva.

Finalmente, depois de dois anos sem recursos financeiros, além daqueles obtidos junto aos institutos de Direito Popular, o projeto foi aprovado na Lei Paulo Gustavo do Paraná, arrecadando R\$149.600,00 (cento e quarenta e nove mil e seiscentos reais). Depois de um exame mais cuidadoso do material bruto empreendido entre 2023 e 2024, foram feitas duas novas viagens ao Acampamento Maila Sabrina para a realização de novas tomadas, em outubro e dezembro de 2024 (ver Anexo 3). A primeira expedição foi feita a partir da decisão de apresentar e desenvolver melhor os personagens na construção fílmica. A segunda expedição foi feita a partir de uma ordem de despejo assinada pela juíza da comarca do município de Faxinal/PR, para remover a comunidade do território ocupado e a mobilização da comunidade Maila Sabrina para reverter essa ordem.

A análise aqui apresentada leva em consideração o projeto fílmico em sua totalidade, considerando também as “primeiras tomadas”, porém, priorizando as tomadas realizadas a partir de 2022, pois é daí em diante que a intenção de realizar o documentário de longa metragem ganhou concretude. Tal análise pretende apontar alguns aspectos problemáticos do processo de criação no que diz respeito ao descompasso da “materialidade tecnológica” em relação com a construção da “materialidade da prática cultural”, ou seja, no que diz respeito ao emprego de uma estratégia *r* de produção de tomadas de imagens para o filme. Levantar esses pontos nesta análise nos interessa enquanto debate público de um processo de criação fílmico em curso e que, diante disso, pode interessar também a interlocutores que estudem e/ou vivenciem processos semelhantes. Além disso, essa análise também propiciou rever e reorganizar o próprio processo criativo do documentário *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*.

1. Falta de uma concepção fílmica preestabelecida: sem ter um argumento minimamente desenvolvido, ou uma ideia de produção do filme organizada e pactuada entre os três diretores, foram feitas tomadas de “eventos autônomos” (a visita de Lula ao Assentamento Eli Vive, em Londrina/PR, e o trabalho de organização da Comunidade Maila Sabrina para participar deste evento) e mesmo de “eventos integrados” (entrevistas para o filme), sem que existisse uma definição de como tais tomadas seriam articuladas na montagem do filme. As premissas não estavam claras e pactuadas entre os diretores do documentário, criando ansiedades e dúvidas: fatores que podem ser desencadeadores da estratégia *r* em tomadas para a realização de filmes. Em algumas situações, a câmera seguia uma pessoa do acampamento, ou acompanhava algum evento no estilo Cinema Direto, com distanciamento e procurando uma lógica de observação. Em outras, eram filmadas entrevistas com pessoas da comunidade. De fato, isso não seria problemático

desde que houvesse uma ideia clara de como esse grande volume de tomadas poderia ser articulado na montagem, articulado para que fosse possível um filme satisfatório ao final do processo. Segundo Rosenthal e Eckhardt (2016), o método de filmagem no Cinema Direto, de modo geral, necessita

uma estória se desenvolvendo cheia de incidentes; nenhuma estruturação prévia; seguir a história conforme ela ocorre; uma taxa de filmagem tremendamente grande, em proporção de até 40 ou 50 para 1; nenhuma incitação, direção ou entrevista entre diretor ou operador de câmera e o assunto; nenhum, ou quase nenhum comentário; descobrir e construir o filme durante a montagem (ROSENTHAL & ECKHARDT, 2016, p. 279)⁴⁶ (Tradução nossa).

Inadvertidamente, se levarmos em consideração essas pontuações de Rosenthal e Eckhardt, podemos dizer que foram aplicadas diversas premissas do Cinema Direto nas gravações de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. O problema é que, como a hipótese inicial do projeto era mostrar a partir de um acampamento do MST, que é referência de comunidade organizada, como a organicidade do movimento atuou na construção da vigília Lula Livre, a abordagem do Cinema Direto, de observação e tomadas em grande quantidade (estratégia *r*), era inviável enquanto método *per se*. Como seria possível encontrar esse vínculo entre a vigília Lula Livre e o território ocupado do Acampamento Maila Sabrina filmando os cotidianos da vigília e daquela comunidade rural espontaneamente? Eram necessários a pesquisa, o encontro prévio com personagens, a incitação, o planejamento, etc. Esse foi um fator decisivo para o uso da estratégia *r*: o planejamento foi negligenciado por conta de uma enganosa noção de que haveria “eventos autônomos” suficientemente extraordinários para entregar ao montador materialidade satisfatória para encontrar um bom filme.

2. Espontaneísmo: na introdução do livro *Dialética do Espectador* (1984), o cineasta cubano Tomas Gutiérrez Alea refere-se ao surgimento do cinema cubano naquele contexto revolucionário, em circunstâncias obviamente extraordinárias, afinal, a Revolução Cubana havia triunfado, impondo um novo cotidiano:

Os fatos por si mesmos mostravam as mudanças profundas que se sucediam em ritmo nunca previsto. De modo que, ao cinema, quase que bastava simplesmente registrar os fatos, captar alguns fragmentos da realidade,

⁴⁶ An evolving story with plenty of incident; no prestructuring; following the story as and when it occurs; a tremendously high ratio of shooting, up to forty or fifty to one; no prompting, directing, or interviewing between the director or cameraperson and the subject; minimal or no commentary; finding and building the film during editing.” (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 279).

testemunhar o que acontecia nas ruas, para que essa imagem projetada na tela fosse interessante, reveladora, espetacular (ALEA, 1984, p. 19).

No caso de *Bom Dia*, seguiu-se, irrefletidamente, “um fazer que não pode ser muito preparado no momento das filmagens, caso contrário romperia seu pressuposto de encontro puro com a realidade, com aquilo que é imprevisível” (BAGGIO, 2020, p. 82). Ainda, à semelhança do que Alea expõe em seu texto, o MST, forjando e construindo o transcorrer da História, colocava diante de nossas câmeras muitas situações extraordinárias que, transformadas em tomadas cinematográficas, pareciam bastar como eventos garantidores de espetáculo fílmico.

3. Falta de pesquisa e/ou planejamento: basicamente, no esforço de pré-produção, no que diz respeito ao aprofundamento do conhecimento sobre o assunto que seria filmado, foi feito o seguinte: (a) a participação em uma reunião da direção nacional do MST, no Assentamento Eli Vive, em Londrina, onde foi debatido como seria organizado o evento em que Lula visitaria o local em março de 2022. Esta participação serviu para compreender a dinâmica e o tamanho do evento; (b) uma visita de locação de dois dias, feita três meses antes das filmagens iniciarem, para conhecer o território e algumas de suas lideranças. Esta visita, porém, teve mais uma função de conhecer as pessoas e o território do que organizativa no que diz respeito à produção; (c) 10 dias antes das filmagens começarem, uma nova visita, de uma pessoa da equipe, realizada para encontrar personagens. Durante esta visita, alguns laços de amizade começaram a ser construídos, assim como a dinâmica do dia a dia da comunidade pode ser vivenciado; (d) o exame, ainda que superficial e insuficiente, do material bruto que tinha sido filmado até então, para compreender as possibilidades de articulações narrativas com as novas gravações que ainda seriam feitas.

Nessa nova visita (item c), foram mostrados trechos do material bruto (2017-2019), e pedimos para que algumas pessoas do acampamento tentassem reconhecer companheiros(as) de comunidade nas imagens. Dois personagens do filme foram definidos a partir dessa abordagem. No entanto, não foi definido qual seria o papel desses personagens ao longo do filme. Isso impactou também na forma das entrevistas e nas perguntas feitas para cada personagem.

A estratégia *r* (quantidade), possibilitada pela “materialidade tecnológica” operada neste projeto de documentário abdicou da construção consciente e planejada da obra cinematográfica enquanto “materialidade da prática cultural”. Pois, quando sugerimos que a opção pela estratégia *r* é a renúncia imperativa da qualidade das imagens,

estamos assumindo a categoria “qualidade” enquanto reserva dos signos (SANTAELLA & NÖTH, 2010, p. 37) representativos do mundo vivenciado que o filme pretende apresentar e seu potencial de articulação operado pela montagem. Dessa forma, qualidade diz mais respeito ao potencial das tomadas de imagens de serem articuladas em uma montagem que atenda aos preceitos ético-estéticos e narrativos do filme, do que somente aos atributos técnicos e/ou plásticos presentes nessas imagens.

Em outras palavras, a qualidade é um dado categórico, qualitativo no sentido de um nexos ético-estético coerente com alguma ideia cinematográfica: um tratamento audiovisual para além do espontaneísmo, para além daquilo que venha somente do acaso de um “evento autônomo” ou de um planejamento precário de um “evento integrado”. Tal qualidade, poderíamos dizer, vem de um projeto fílmico claro e coerente, que surge de concepções ético-estéticas bem desenvolvidas, que tenham relação e coerência com a abordagem cinematográfica do fenômeno filmado.

Somando as “primeiras tomadas” feitas entre 2017 e 2019 e as tomadas feitas entre 2022 e 2024, o material bruto imagético de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, tem 6.018 minutos de imagens. Pensando em um filme finalizado em 100 minutos de duração, a proporção fica em aproximadamente 60 minutos de imagens gravadas para cada minuto de filme (60:1). Se esse material fosse gravado em película de 16 mm, o custo aproximado em película seria de R\$1.191.429,00 (um milhão, cento e nove e um mil e quatrocentos e vinte nove reais)⁴⁷, sem levar em conta os gastos com revelação e processamento dos negativos. Sem dúvidas, não haveria a menor possibilidade de filmar tanto material, sendo que a cada 60 minutos gravados, 59 ficariam de fora do filme.

No projeto *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, a estratégia *r* de filmagem que foi sendo adotada teve quatro razões principais: (1) o caráter extraordinário do tempo histórico que estávamos filmando; (2) o motivo funcional daquelas imagens dentro de um contexto de comunicação digital instantânea e militante por meio de redes sociais, principalmente na produção das “primeiras tomadas” (2017-2019); (3) o afrouxamento do rigor estético e a banalização da dimensão da tomada, como consequência da “materialidade tecnológica”; e (4) a falta de vínculo entre a dimensão das tomadas e a construção consciente da “materialidade da prática cultural”. Arriscamos

⁴⁷ Cotação feita em janeiro de 2025. Ver em <https://www.mundoemfoco.org/categoria-produto/16mm/>. Considerando que as gravações foram feitas a 24 quadros por segundo, teriam sido utilizado 89.326 metros de película sensível de 16 mm, para ter os 6.018 minutos de imagens gravadas.

dizer que o terceiro e quarto fatores, que interagem invariavelmente entre si, pesaram mais. É difícil pensar em algo que afete mais a concepção ético-estética de uma imagem do que não saber para que ela será usada.

O documentário observacional envolve um modo de produção, ou método de filmagem, que pode apresentar algumas exceções aos conceitos aqui expostos, no que diz respeito a hipótese de uma “troca imperativa” entre a qualidade e quantidade nas tomadas de imagens, principalmente quando se toma como exemplo filmes do Cinema Direto realizados por cineastas com bastante experiência e com recursos financeiros suficientes.

Por exemplo, no documentário *Entreatos* (2004), dirigido por João Moreira Salles e cinematografado por Walter Carvalho, que opera entre os modos observacional e expositivo, a câmera acompanha de perto os bastidores da campanha eleitoral de Lula na disputa à presidência de 2002. Ainda no início do filme, o diretor narra:

Mais tarde, durante o processo de montagem, percebi que o material que mais me interessava dizia respeito às cenas não públicas de Lula. Lula nos carros, nos hotéis, nos aviões, nos camarins. Dos inúmeros filmes que poderiam surgir do material bruto, decidi afinal montar aquele que privilegiasse essas cenas mais reservadas (SALLES, 2004).

A voz sobre a imagem, que apresenta um texto narrado em primeira pessoa por Salles, é um índice não só da imensa quantidade de material bruto filmado, mas também da descoberta do filme *a posteriori*, durante o processo de montagem. Diferentemente de Patricio Guzmán, que precisou priorizar os eventos a serem filmados desenvolvendo critérios de importância por meio de pesquisas, por conta de limitações impostas pela quantidade de película virgem disponível, Salles e sua equipe gravaram 180 horas de material bruto com uma câmera MiniDV (CARVALHO apud PUCCINI, 2012, p. 132). Considerando o documentário de 117 minutos, a proporção é de aproximadamente 92 minutos de material filmado para cada minuto de material montado. Ou seja, Salles assumiu o risco da estratégia *r*, pois filmava praticamente tudo o que acontecia naqueles meses de campanha, apostando na quantidade de material bruto para a construção da “materialidade da prática cultural”.

Em documentários de abordagem observacional mais estrita, diferentemente de *Entreatos*, não há a intervenção explícita da(o) cineasta. Embora haja neste tipo de documentário a necessidade de filmar um volume grande de tomadas, nestes casos é mais uma consequência de uma abordagem específica do que uma estratégia de filmagem. Em um documentário dirigido por Maria Augusta Ramos, atravessado pela institucionalidade jurídica, *O Processo* (2018), foi “realizado a partir de recortes discursivos das muitas

horas em meses de filmagens dos interiores que culminaram com no impedimento de Dilma Rousseff” (SILVA, 2021, p. 224). Neste filme, Ramos, a partir de imagens feitas em “eventos autônomos”, aposta na duração das tomadas para encontrar os elementos discursivos de seu filme. Ramos e sua equipe, portanto, não se valem da quantidade de tomadas enquanto estratégia de filmagem, não usam a estratégia *r*, pois investem na duração das tomadas como consequência de seus temas filmicos e de suas formas de abordagem.

Tendo a análise do processo de criação de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira* e também os outros exemplos mencionados neste texto, podemos dizer que em filmagens de “eventos autônomos”, mais do que em filmagens de “eventos integrados”, a opção pela estratégia *r* implica em uma “troca imperativa” que renuncia à qualidade quando: (1) há um desconhecimento ou falta de planejamento em como abordar os territórios a serem filmados, ou ainda, quando há um desconhecimento ou falta de planejamento em como abordar os papéis das pessoas nos eventos a serem filmados e sobre o significado político e social dos fatos que se desenrolam a partir de uma leitura mais aprofundada do contexto. Retornando à seção inicial deste texto, podemos lembrar que Patrício Guzmán, filmando *A Batalha de Chile*, precisou contornar este primeiro fator com pesquisa e organização, para que não exaurisse todo o negativo disponível, obrigando-o a pensar qual filme queria entregar ao público e planejar bem as tomadas; (2) quando não há um pensamento cinematográfico que vincula um projeto filmico à dimensão das tomadas, criando no sujeito da câmera uma ansiedade para capturar tudo o que está ao seu redor; (3) e quando não há recursos financeiros para gravar um amplo conjunto de “eventos autônomos” que, em sua totalidade, apresentam uma curva dramática própria. No caso de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, havia o desejo de que a equipe de filmagem pudesse retornar ao Acampamento Maila Sabrina em outubro de 2022, para acompanhar a expectativa da comunidade em torno das eleições presidenciais e o duelo eleitoral entre Lula e Jair Bolsonaro. Isso não foi possível não somente por conta de limitações orçamentárias, mas também porque a própria equipe de filmagens acreditou, ainda que sem elementos concretos para isso, que no material bruto, feito até então, havia um filme.



FIGURA 38. Fotografia de bastidores durante as gravações de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. O personagem é João Barba, morador da Comunidade Maila Sabrina. Foto: Melito

Aprofundar uma compreensão acerca da realidade histórica-social dos eventos filmados, principalmente em documentários com conteúdo fortemente político, é uma maneira de potencializar a abordagem e, conseqüentemente, potencializar as tomadas em “eventos autônomos”. Segundo Alea,

O cineasta, imerso numa realidade complexa cujo profundo significado não é evidente, se quiser expressá-la coerentemente e ao mesmo tempo responder às exigências que a própria realidade cria, deve ir armado não somente de câmera e sensibilidade, mas também de sólidos conhecimentos no plano teórico para poder interpretá-la e transmitir a sua imagem com riqueza e autenticidade (...) (ALEA, 1984, p. 21).

Os exemplos que mencionamos e, notadamente, a análise das filmagens de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, nos fazem pensar que é vantajoso realizar filmes documentais a partir de uma estratégia *K*. Isso implica em planejamento, estudo e trabalho desde a primeira concepção da ideia a ser desenvolvida para o filme. Entretanto, isso não significa, necessariamente, que cineastas devam filmar pouco material, renunciando obrigatoriamente às possibilidades oferecidas pela “materialidade tecnológica” do cinema digital. Mas significa que, diante da perspectiva da “materialidade da prática cultural” da realização fílmica documental, mesmo diante de

“eventos autônomos”, é possível e recomendável que se busque um conhecimento prévio aprofundado sobre o que vai ser filmado e que esse conhecimento sirva de base para a definição clara de que filme se pretende fazer e, então, se busque o planejamento das tomadas a serem feitas, tanto no sentido de uma concepção ética do que será abordado, como também de que maneira será conduzida tal abordagem em suas concepções estéticas.

Em outras palavras e retomando a analogia ecológica que serve como uma das bases para este artigo, consideramos que a estratégia *K* (qualitativa) na produção de tomadas para filmes documentários é bastante recomendável, não só quando os projetos fílmicos implicam na abordagem de “eventos integrados”, mas também para os projetos fílmicos que implicam a abordagem de “eventos autônomos”. Entretanto, reconhecemos que para certos tipos de projetos fílmicos documentais, principalmente os que se voltam majoritariamente para “eventos autônomos” em abordagens observacionais, a estratégia *r* (quantitativa) pode ser inevitável e é facilitada pelo atual momento da “materialidade tecnológica” digital de relativo baixo custo. Porém, se essa última condição for confundida com a falta de necessidade de pesquisa aprofundada; com a carência de conhecimento de ambientes, pessoas e manifestações humanas a serem filmadas; ou ainda com a inexistência de concepções ético-estéticas bem definidas para o filme, o projeto torna-se vulnerável e suscetível aos efeitos deletérios de uma estratégia *r* irrefletida.

3.2 Alguma ordem no caos: sistematizando o processo de criação de *Bom Dia Presidente* ou o *Coração da Brasileira*

O processo de criação do documentário *Bom Dia Presidente* ou o *Coração da Brasileira* tem sido, também, um processo de formação política e acadêmica. Diante disso, perguntamos: as primeiras tomadas feitas, ou seja, aquelas mais antigas disponíveis na totalidade do material bruto, poderiam ser consideradas o nascedouro deste projeto? Responder com um sim, ou com um não, caso fossem recordadas tomadas anteriores àquelas de 8 de maio de 2017, gravadas em Almirante Tamandaré, nos traria um problema de ordem paradigmática que desgasta a própria pergunta.

A busca por uma origem pontual no tempo e no espaço significa uma forma de pensar o processo de criação do documentário que implica na análise isolada das suas partes. Estas partes, sob esta perspectiva, teriam que ser divididas em categorias fixas, do tipo início, meio e fim, organizadas em uma linearidade teleológica. Neste sentido,

optamos por arriscar um caminho dialético, acreditando que abordar o processo de criação de *Bom Dia*, assim como de qualquer outra obra situada no campo do cinema ou das artes do vídeo, investigando suas partes fixa e isoladamente, incorreria em uma asfixia irremediável para a compreensão da realidade processual.

Neste contexto, um primeiro desafio se apresenta de imediato: ainda não há uma obra entregue ao público. Como assinala Salles na introdução de seu livro *Gesto Inacabado* (1998), “só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe”, ou, se o que desejamos compreender é o movimento criador, “este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público” (1998, p. 13). Há, porém, uma peculiaridade da presente pesquisa que nos leva para um campo de certa maneira marginal da crítica de processo: a criação da obra e a crítica de seu processo interagem e interpenetram-se uma na outra, sendo o crítico também o realizador da obra fílmica em questão. Assim, a crítica de processo assume também um papel de modulação no gesto criador.

O conceito de inacabamento que sustenta a reflexão de Salles (1998, p. 78; 2006, p. 21), também nos ajuda a sustentar uma coerência conveniente, no sentido de que filme e dissertação, mesmo depois de entregues (ao público e à banca examinadora, respectivamente), são essencialmente regidos por esta “incompletude inerente” à arte e à ciência. Assim, neste texto dissertativo, aspectos relevantes do processo de montagem do filme, de colorização e construção sonora, de exibição e distribuição, poderão ficar de fora, pois a entrega da obra ao público sucederá a entrega do texto à banca examinadora. Embora, com razão, Tom Jobim cante que “longa é a arte, tão breve a vida”⁴⁸, é na continuidade da vida que o realizador/crítico dá segmento a sua obra, entregando lá e cá fragmentos materializados que antecedem seu derradeiro gesto artístico. Portanto, a materialidade fílmica da qual partiremos serão cortes de processo. Isso condiciona o potencial didático desta pesquisa ao pressuposto de que o filme, uma vez “finalizado” e entregue ao público, poderá ter o seu processo de criação investigado, dissecado e compreendido em algumas de suas etapas mais cruciais por meio do cruzamento do visionamento fílmico com a leitura da dissertação, e dos documentos que dela se desdobrarem.

Partindo dos cortes de processo e de outras materialidades processuais, objetivamos desenvolver abstrações úteis para uma aproximação pedagógica do processo

⁴⁸ Refiro-me à canção “Querida”, de Antônio Carlos Jobim.

criativo, fabulando hipóteses para as lacunas inerentes à esta espécie de arqueologia da criação. Neste sentido, frisamos que, no momento desta escrita, ainda será produzida uma última expedição ao território da Comunidade Maila Sabrina para as últimas gravações para *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*. São dois motivos principais para que seja realizada esta última expedição: o primeiro motivo é para gravar tomadas de apresentação de três personagens: Jocelda (FIGURA 39), Valdete e Edna (FIGURA 40); o segundo motivo, é pelo fato da festa da conquista da terra, a ser realizada no dia 29 de maio de 2025, com a presença do Presidente Lula (FIGURA 41).



FIGURA 39. Fotografia de cena, durante a entrevista feita com Jocelda, em março de 2022, no Acampamento Maila Sabrina. Foto: Melito



FIGURA 40. À esquerda, Valdete, e á direita, Edna. Fotografia tirada na entrada do refeitório da Escola Itinerante Caminhos do Saber, no Acampamento Maila Sabrina. Março de 2022. Foto: Melito.

Convite

É com imensa alegria que as famílias da Comunidade Maila Sabrina e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), convidam para a cerimônia de criação do **Assentamento Maila Sabrina**, situada nos municípios de Ortigueira e Faxinal – PR. O ato político com a presença do **Presidente Luiz Inácio Lula da Silva**, Ministro de Estado e outras autoridades realizar-se-á no dia 29 de maio (quinta-feira) de 2025.

PROGRAMAÇÃO

9:00h - Mistica de abertura;
 10:00h - Abertura do Ato Solene com a presença do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, anunciando a criação do Assentamento Maila Sabrina;
 13:00h - Almoço Comunitário

Venha participar conosco.
 Contamos com sua presença
Lutar, construir Reforma Agrária Popular!
 Atenciosamente,

Jocelinda Ivone de Oliveira
 Comunidade Maila Sabrina

Bruna Zimpel
 Direção Nacional do MST

José Damasceno de Oliveira
 Direção Nacional do MST

Roberto Baggio
 Direção Nacional do MST

Solicitamos a confirmação da presença através dos telefones:
 (41) 99917-0515 (Adriana) ou escnacionalmst.bsb@gmail.com ou
 secretariamstparana@gmail.com

Próximo ao município de Faxinal – PR
 Seguir até o Assentamento Maila Sabrina

FIGURA 41. Convite para a Cerimônia de Criação do Assentamento Maila Sabrina com a presença do Presidente Lula.

O desafio maior deste capítulo é transformar um caos fluido em um sistema sólido, elaborado a partir da motivação de oferecer algum referencial para documentaristas, principalmente iniciantes, ou pesquisadoras(es) de processos de criação de documentários militantes. Assim, buscaremos ao máximo aplicar abordagens metodológicas observando a necessidade de assimilar as complexidades próprias ao processo criativo, mas, ao mesmo tempo, tentando posicionar a pesquisa no limiar de uma redução incontornável que qualquer transcrição didática da realidade concreta terá que encarar.

Há uma linearidade que, para fins instrutivos, não devemos negligenciar: a linha de tempo – que será o pano de fundo das transformações evolutivas do processo de criação da obra. Ou seja, considerando o tempo uma constante, as idas e as vindas de ideias e materialidades da criação fílmica, as decisões e impasses, o irromper do passado no presente, ao romperem com o modelo linear de representação cronológica, configuram, nesta ruptura, uma nova forma de representação. Por exemplo, houve sim um certo dia, de um determinado ano, que o botão *rec* da câmera ou do gravador de som foi acionado pela primeira vez, no que diz respeito às tomadas de sons e imagens que compõem o material bruto do projeto. Afirmar que esse foi o início de tudo pode incorrer em um equívoco inadvertido de tomar uma linearidade cronológica (uma abstração útil), por uma linearidade processual (uma simplificação que tende ao equívoco), pois apertar o *rec* foi uma decisão política circunscrita em um contexto de vida que é mais amplo. Se durante esta investigação percebermos que alguns aspectos ético-estéticos da obra documental que será entregue ao público retiverem traços de sua ancestralidade processual, enquanto outros aspectos poderão ser considerados novidades no seu curso evolutivo, a coerência de uma afirmação como essas será estreitamente dependente do visionamento de uma linha cronológica.

Um pensamento insistentemente angustiante, tem sido o insucesso de minhas tentativas de propor formas gráficas capazes de organizar algo caótico que, segundo me parece, tem sido o processo de criação de *Bom Dia*. Tais formas gráficas me auxiliariam a construir, além de subsídios para a conclusão do filme em si, também um mapeamento da sua criação, com suas legendas, notas de rodapé, becos sem saída e encruzilhadas, desenhadas sobre o branco do corretivo. Pensei inicialmente em propor “filogenias da criação artística”, onde elaboraríamos árvores semelhantes às que biólogos evolutivos constroem para inferir⁴⁹ as relações históricas entre espécies da natureza. Seguiria assim,

⁴⁹Segundo Cecília Salles, “é importante pensarmos no ato criador como um processo **inferencial**, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras de igual relevância, ao se pensar o

alguns preceitos da Sistemática Filogenética, disciplina contemporânea central para o procedimento organizacional e operacional do paradigma evolutivo darwiniano. Veremos, adiante, alguns problemas e limitações de trazer esta abordagem para o campo de estudos dos processos de criação filmica.

A princípio, buscaremos desenvolver o nosso arcabouço metodológico partindo de uma base conceitual organizada por Cecilia de Almeida Salles, especialmente em seu livro *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte* (2006), que sistematiza a noção de “criação como rede” (p. 19). Por nos oferecer uma metáfora instigante, partiremos do pensamento da criação como rede, e avançaremos em diálogo com as elaborações de Fayga Ostrower, em seu livro *Criatividade e Processos de Criação* (2005), além de outras obras e outros autores e autoras.

A propósito do conceito de rede, para Pierre Musso (2004, p.31), a sua definição congrega três níveis de significação. Segundo o autor, em primeiro lugar, “a rede é uma estrutura composta de elementos em interação. Esses elementos são picos ou nós da rede ligados entre si por caminhos ou ligações, sendo o caminho instável e definido em um espaço de três dimensões”. Em segundo lugar, “a rede é uma estrutura de interconexão instável no tempo; a gênese de uma rede e sua transição de uma rede simples a uma outra mais complexa são consubstanciais a sua definição. A estrutura de rede inclui sua dinâmica”. Por último, “a modificação de sua estrutura obedece a alguma regra de funcionamento. Supõe-se que a variabilidade da estrutura em rede respeita uma norma – eventualmente modelizável – que explica o funcionamento do sistema estruturado em rede” (*ibidem*).

Conforme avançamos neste conceito e na subsequente aproximação teórica ao nosso objeto de estudo, será importante pontuar que a instabilidade dos nós e dos caminhos internodais das redes, conforme descrita por Musso, estará sob o risco de uma subestimação constante, por conta da dificuldade de se apreender o elemento tempo. Sua dinâmica poderá ser somente imaginada no espaço entre o “antes” e o “depois”. À semelhança de galhos de uma árvore que nascem, crescem, secam e caem, estes não o fazem no tempo hábil de captura de uma fotografia estática, sendo necessária uma série

processo como um todo” (2006, p. 26). Salles, portanto, utiliza o termo ‘inferência’ no sentido lógico-abstrato vinculado ao pensamento semiótico de Charles Peirce. No entanto, neste trecho do texto estamos utilizando a forma verbal ‘inferir’ no sentido do processo hipotético-dedutivo enquanto procedimento formal das Ciências Biológicas, em que após testada um hipótese, uma inferência é feita a partir da rejeição ou aceitação de sua formulação. Utilizaremos ambos os sentidos ao longo do texto, acreditando que a própria textualidade será suficiente para posicionar o sentido desejado ao termo.

fotográfica. Assim, a instabilidade será somente indicada nas posições relativas das materialidades enredadas, visto que a rede é também uma cristalização momentânea.

Em segundo lugar, a “norma eventualmente modelizável” (*ibidem*), segundo a qual a dinâmica da rede funcionará, terá que enfrentar o desafio de acomodar o elemento acaso como um agente criador – incluindo assim mais uma camada de complexidade às nossas abstrações por meio de redes. Retomaremos esse segundo elemento adiante, convidando as ideias de Salles para um debate sobre o papel do acaso. Ainda, segundo Musso, “rede é mais que máquina, porém menos que o vivente; mais que o linear, porém menos que o hipercomplexo; mais que árvore, porém menos que a fumaça” (2004, p.30). O autor evoca, de maneira coincidente, a imagem da árvore como modelo organizativo insuficiente, ao sugerir que uma rede se situa em algum lugar entre uma árvore (com raízes, tronco e galhos ramificados), e a fumaça (puro fluxo).

Existem dois aspectos principais, a meu ver, pelos quais uma árvore [filogenética] (FIGURA 42) não se adequa plenamente, enquanto modelo de analogia para os objetivos aqui propostos. Em primeiro lugar, uma árvore filogenética pressupõe, essencialmente, um processo hierárquico em que uma população ancestral evolui em apenas duas populações ascendentes, por meio de uma dicotomia oriunda de algum evento que interrompe o fluxo genético entre grupos de indivíduos da população ancestral (HENNIG, 1984, p. 604). Em Artes, isso seria o equivalente de afirmar que todo evento criativo ancestral, ou seja, um gesto criador que, por algum motivo, já entrou em transformação no seio do processo de criação, “evolui” em necessariamente somente duas ideias novas por meio de uma dicotomia.

Um exemplo de evento (geológico) com potencial de interromper o fluxo genético, em Biogeografia, é o soerguimento de uma cordilheira que, potencialmente, divide duas populações, isolando-as. Ou ainda, uma espécie biológica pode colonizar novas áreas e se diversificar por meio de dispersão. Estes modelos, portanto, dificilmente acomoda uma politomia, ou seja, um evento em que uma condição ancestral se divide em mais do que duas condições ascendentes, o que chega a ser comum nos processos de criação artística (FIGURA 43).

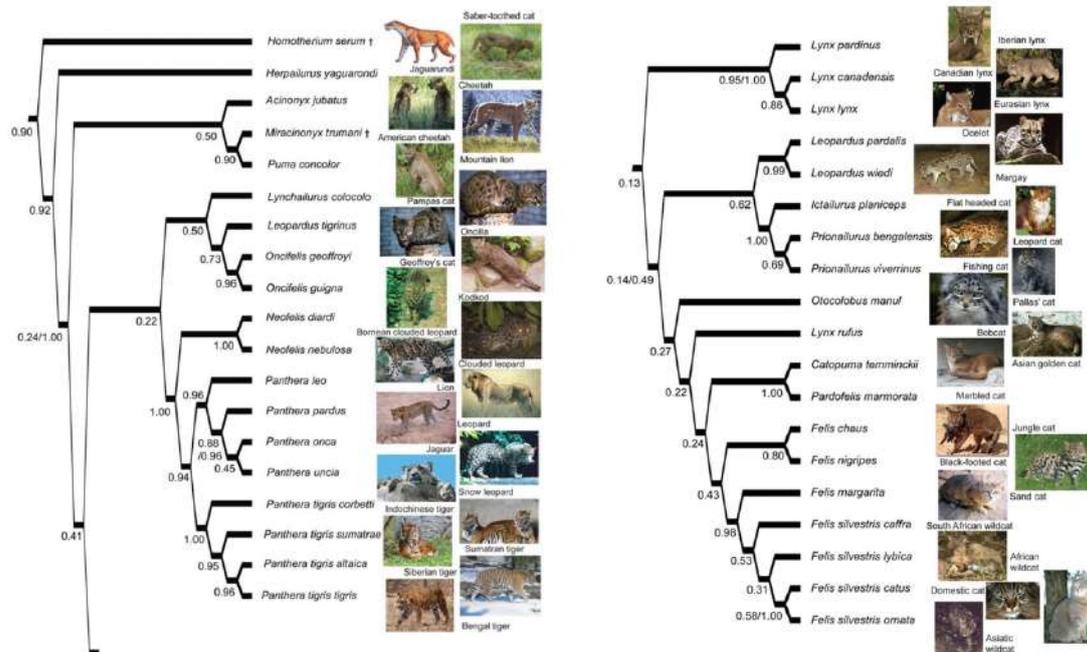


FIGURA 42. Exemplo de árvore filogenética representando o processo evolutivo dos felinos (Família Felidae). Essa ilustração foi obtida de Agnarsson *et al.* (2010, p.736) para exemplificar a característica dicotômica da representação do processo de criação evolutivo da vida por meio de árvores filogenéticas.

Os números nos nós representam valores probabilísticos estimados com base em dados moleculares e modelos de análises bayesianos. As espécies viventes com ramos mais longos, tal como o gato-mourisco *Herpailurus yagouarondi* podem ser consideradas formas mais próximas ao estado primitivo, que pode ser ocasionado por fatores tais como artefatos metodológicos ou estase evolutiva.

Um segundo aspecto refere-se ao comprimento dos ramos destas árvores filogenéticas, que representam distâncias inferidas a partir de dados moleculares ou morfológicos organizados em matrizes binárias, algo que dificilmente poderia codificar o processo de criação artística. É estranho pensar em algum aspecto do processo de criação de *Bom Dia* que acomode a mesma objetividade de sequências finitas de bases nitrogenadas combinadas entre guanina, timina, citosina e adenina (G, T, C, A), por exemplo. Ou ainda, como presença/ausência de determinadas características morfológicas. Em suma, processos de criação artística e de diversificação biológica combinam no seio de suas contradições diferentes configurações dialéticas. Por isso, se, como é o caso desta pesquisa, houver o interesse em construir representações gráficas dos processos de criação a partir de abordagens vindas de outros campos do conhecimento, será necessário ajustar tais modelos de acordo com as particularidades de cada processo levado em consideração.

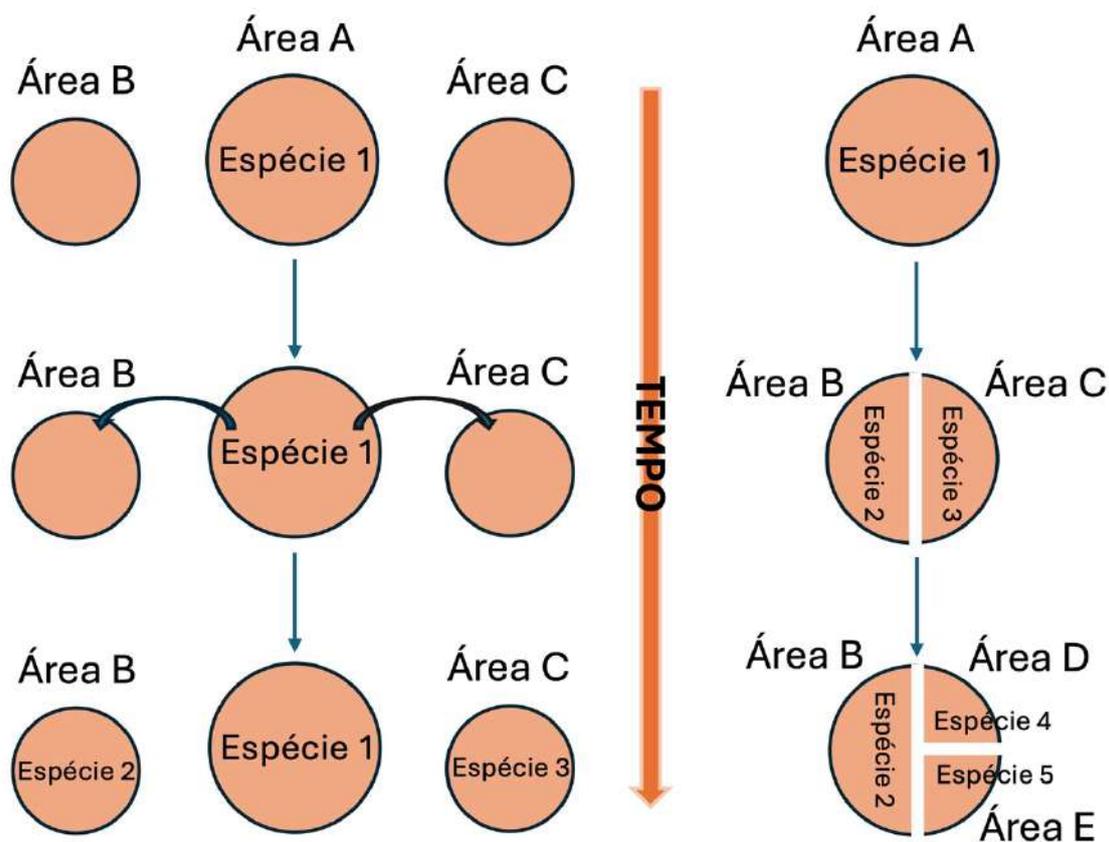


FIGURA 43. Dois modelos de diversificação de espécies a partir de modelos biogeográficos (ver CARVALHO & ALMEIDA, 2012). No lado esquerdo, um exemplo de diversificação por meio de dispersão e colonização de novas áreas. No lado direito, um modelo de diversificação por meio de eventos geológicos e/ou climáticos que interrompem o fluxo genético de uma população.

Mas há um encontro importante entre esses modelos de árvores da evolução da vida e as redes de criação: a noção de nó. Apresentamos abaixo uma imagem semelhante a que Salles (2006, p. 25) traz em seu livro ilustrando proteínas interagindo no fermento. As interações entre elementos cujos encontros se materializam em nós (FIGURA 44), acabam por representar o aspecto contínuo da criação artística, “sem demarcações de origens e fins absolutos (SALLES, 2006, p. 59). Se, como disse Musso (2004, p. 30), ao sintetizar a visão de Henri Atlan, uma rede é “mais que árvore, porém menos que fumaça”, a representação gráfica abaixo nos ajuda a visualizar uma possível aplicação do conceito de rede para dar conta da complexidade dos processos artísticos.

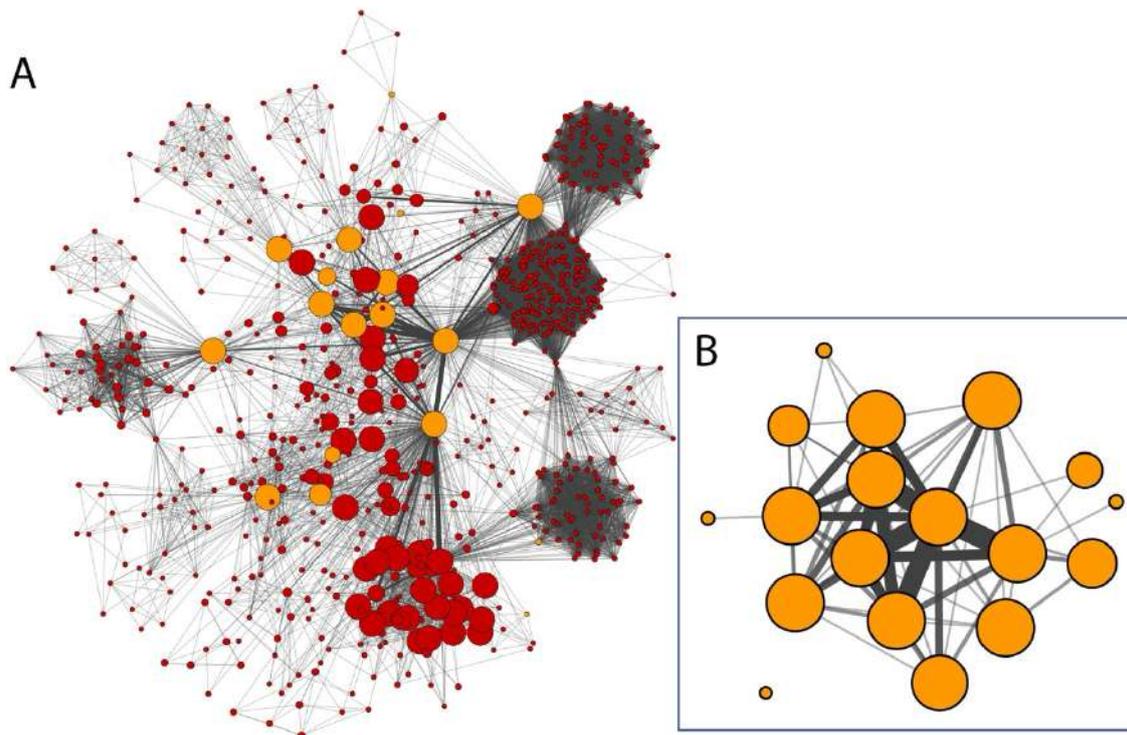


FIGURA 44. Rede de interação proteína-proteína, semelhante a que Salles (2006, p.25) utilizou em seu livro para ilustrar a condição interativa entre os elementos de uma rede. Essa imagem foi baixada de <https://apps.cytoscape.org/apps/socialnetworkapp>.

A maior parte dos exemplos sobre os quais Salles (2006) desenvolve as suas reflexões teóricas focaliza artistas de centros urbanos, onde existem galerias, museus, cinemas e eventos artísticos, frequentemente triangulados entre Brasil, Estados Unidos e Europa. A “efervescência cultural incita o artista”, afirma a autora (SALLES, 2006, p. 40). Gostaríamos de adaptar esta visão de Salles, fértil do ponto de vista conceitual, para o contexto de nosso projeto. Apresentamos o processo de criação de um documentário de orientação militante, que, portanto, se interessa mais pelas manifestações da arte popular, coletiva, anônima, rural e nascida do povo, do que pelas artes associadas a artistas reconhecidas(os), frequentemente com formação acadêmica, mas que expressam em maior frequência visões individuais. Neste sentido, Ostrower (2005, p. 101) refletindo sobre valores e contextos culturais vinculados aos processos artísticos de criação, sugere que:

Não é, no entanto, à questão da unicidade da experiência que aqui voltamos, nem à da motivação pessoal. Queremos considerar o fato de que, por sensível que seja o indivíduo, inteligente, com pleno acesso às informações possíveis em um dado momento, com grande poder de imaginação e com igual poder de articulação na linguagem por ele escolhida – existem aspectos valorativos que estão fora de seu âmbito pessoal (2005, 1976, p. 101).

São nestes aspectos valorativos da coletividade que o nosso documentário se faz de orientação militante. Assim, entra em cena uma discussão sobre o “propósito” da arte para além das concepções individualizadas, para além da arte pela arte como expressão de um indivíduo que se comunica socialmente pelo seu sensível. Neste sentido, o cineasta boliviano Jorge Sanjines utiliza uma forma verbal da palavra “eficácia”, no que diz respeito à criação de um cinema vinculado a um propósito revolucionário, no qual um DOM (documentário de orientação militante) se insere. Em seu livro *Teoria e Prática de um Cinema junto ao Povo*, Sanjines afirma que (2018, p. 51):

O cinema revolucionário deve buscar a beleza não como objetivo, mas como meio. Essa proposição implica a relação dialética entre beleza e propósitos, e para produzir a obra eficaz deve dar-se corretamente. Se essa inter-relação está ausente, tenderíamos, por exemplo, ao panfleto, que bem pode ser perfeito em sua proclamação, porém é esquemático e grosseiro em sua forma. A carência de uma forma criativa coerente reduz sua eficácia, aniquila a dinâmica ideológica do conteúdo e somente nos ensina os contornos e a superficialidade sem nos entregar nenhuma essência, nenhuma humanidade, nenhum amor, categorias que apenas podem surgir por vias de expressão sensível, capaz de penetrar na verdade (SANJINES, 2018, p. 51).

Neste subcapítulo, com o objetivo de organizar uma reconstrução processual de uma realização filmica em seu pleno curso, priorizaremos um amplo exercício de coleta de memórias materializadas em cadernos, pois estes têm sido os principais meios para elaboração e organização de ideias e referências para a construção do filme. A partir de outras materialidades, tais como mensagens eletrônicas, áudios de mensagens instantâneas, textos para editais diversos (laboratórios, fundos, etc.), esboços de roteiros, escaletas, argumentos, teasers e outros cortes exportados, suplementaremos os materiais disponíveis para a crítica de processo. Memórias resguardadas tão somente no pensamento, às quais frequentemente se confundem com desejos ou imaginações, também serão trazidas para o debate quando possível. Partindo inicialmente de uma abordagem descritiva, avançaremos para elaborar formas gráficas capazes de apresentar os caminhos e descaminhos, as decisões e contra decisões tomadas ao longo do percurso de criação.

Em determinados momentos, os vagos rumos sugeridos por anotações em cadernos de estudos e produção, são estágios que ora avançam ora retrocedem em direção a uma conceituação do fazer documentário. Mesmo que [ainda] não formulado teoricamente, acreditamos que um conceito deva ser assim chamado quando estiver claro o suficiente para guiar decisões formais que levam ao desenvolvimento de uma obra que será entregue ao público. A ausência de um conceito delega ao acaso uma fração

significativa do processo de criação, que, no fazer cinematográfico documental, pode ter um papel na elaboração conceitual também. Essa questão remete também, como coloca Amaranta Cesar (2017, p. 109), a uma rejeição fundamentada “na tenaz oposição entre militância e invenção formal, que parece sustentar as fronteiras do território cinematográfico”. Nesta perspectiva, a autora sugere que a invenção formal em *Martírio* (2016), dirigido por Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli, é essencialmente uma forma que ultrapassa o cinema: um filme-ato militante.

Criação artística, segundo Salles, se dá também por meio de um processo inferencial de descobertas relacionais (2006, p. 26). Isso nos leva a pensar no fazimento de arte como um ato qualquer do repertório cultural social que, mediado por gestos dedicados ao fazer artístico será apresentado ao público por meio da materialidade que se torna apreciável por meio das linguagens. Neste sentido, o pensamento sobre os modos de articular os incontáveis elementos do repertório social na linguagem do documentário de orientação militante por meio de um processo inferencial se apresenta como uma premissa incitadora deste capítulo.

Embora concordemos parcialmente com Salles, quando a autora define o movimento da criação falando de sua “continuidade sem demarcações de origens e fins absolutos” (2006, p. 59), acreditamos que tais demarcações, para a finalidade do estudo do processo criativo, contribuem ao serem delimitadas, desde que “escritas à lápis”. As demarcações de origens e fins funcionam, ao nosso ver, mais como uma abstração útil à compreensão de um processo, do que como fronteira rígida entre o antes e o depois. A materialidade pedagógica depende disso de uma forma semelhante a que um território indígena depende de demarcação da terra para lidar com contradições de nosso tempo histórico. A continuidade do processo de criação não é desconsiderada sob essa perspectiva, da mesma forma que a continuidade da Floresta Amazônica não é interrompida por uma delimitação legal, a demarcação. O que interrompe o fluxo da vida é lógica do latifúndio privado e a ação predatória do agronegócio, e não a fronteira legal, abstrata, cuja fauna e flora não reconhecem.

3.2.1 Os cadernos

Como se deu o processo de transformação das ideias, desde a formalização do desejo de entregar ao público um documentário de longa metragem, até os dias atuais, a saber, no primeiro semestre de 2025? Iniciaremos esta investigação revisitando as

primeiras páginas de um caderno de anotações referentes ao processo de criação de *Bom Dia* (FIGURA 45). Estas anotações, datadas de julho de 2022, foram feitas *pari passu* à leitura de *Introdução ao Documentário* (NICHOLS, 2007), buscando um referencial para o desenvolvimento da identidade de *Bom Dia* enquanto obra fílmica. Relendo estas páginas do “caderno para estudos da linguagem e da voz de *Bom Dia, Presidente*” (FIGURA 45), vê-se as marcas da dúvida sobre como conduzir o processo de criação do filme, em que a pergunta deveria ser: qual forma fílmica pede a sua orientação militante?

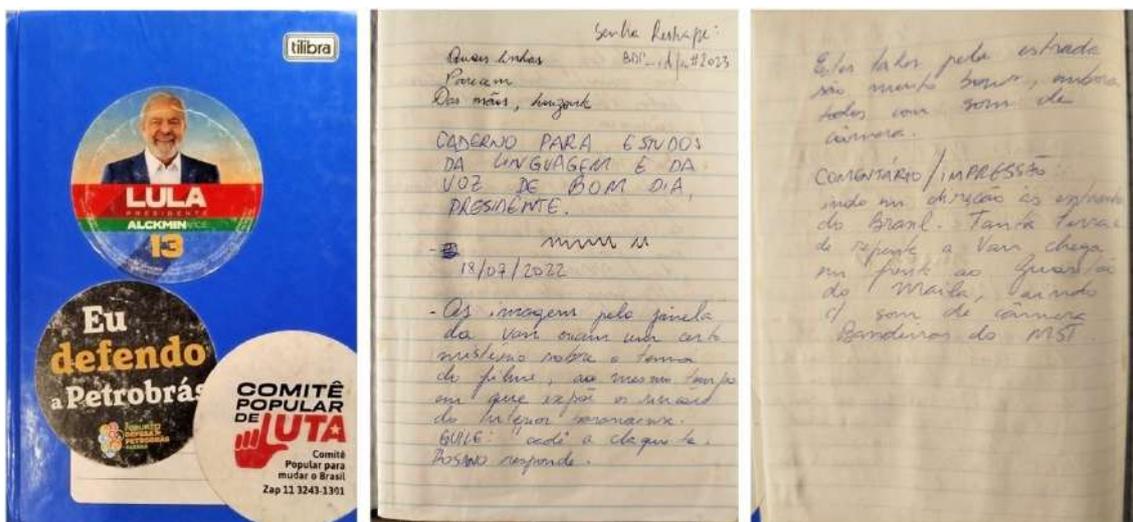


FIGURA 45. Capa e primeiras páginas do caderno reservado para as anotações referentes ao processo de criação de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*.

Nestas páginas, as primeiras impressões vindas de um exercício de visionamento do material filmado em março de 2022 podem ser vistas: “as imagens pela janela da van criam um certo mistério sobre o tema do filme, ao mesmo tempo em que expõe os rincões do interior paranaense”. Este mistério mencionado significava uma espécie de estranhamento, que cativaria um(a) hipotético(a) espectador(a) pelo cruzamento da potência visual das imagens com o desconhecimento de qual era aquele lugar e porque estávamos lá. Mas qual era a intenção maior por detrás desta intenção pontual, no entanto, permanecia sob um nevoeiro de dúvidas e hesitações. Essa forma de pensar a obra, por pequenas sequências desconexas, é provavelmente uma reminiscência da minha atuação enquanto comunicador popular, em que as obras entregues eram vídeos curtos de impacto propagandístico para circulação em canais de comunicação da internet.

Depois, lê-se: “estes takes pela estrada são muito bons, embora todos com som de câmera”, mencionando a ausência de um som direto gravado sincronamente à imagem. Isso fazia-me ponderar sobre usar ou não a tomada na montagem, pois o som gravado na câmera carecia de um microfone profissional dedicado, em uma espécie de cisma

tecnocrática. Em julho de 2022, esse fato de não haver um som gravado por meio de microfone e gravador dedicados ao som, soava como um fator limitante para o uso destas tomadas na montagem. Como veremos adiante, essa preocupação foi sendo afrouxada conforme o conceito fílmico foi ganhando (ou assumindo) a sua identidade, ao adotar uma “estética da imperfeição”, o que não deve ser confundido com uma precarização intencional das condições de produção do documentário. Ainda que, para a maioria das obras documentais em processo de produção, seja de extrema importância que câmera e som estejam sendo captados com boa qualidade técnica, alguns registros audiovisuais às vezes permanecem valiosos apesar das limitações das condições de produção. Outros marcadores de importância, tais como espontaneidade, valor histórico ou atipicidade, por exemplo, podem ser levados em consideração para que certas tomadas sejam incorporadas na construção estética do filme. Concessões podem ser abertas para o uso de imagens pobres sem incorrer no prejuízo estético, ou muitas vezes, com ganhos importantes para a totalidade fílmica. A questão central é: como usar tais imagens na montagem? Esta anotação revela, mais uma vez, uma característica de se pensar o filme por meio de cenas soltas, não necessariamente vinculadas a uma totalidade fílmica.

Quatro textos que foram bastante influentes em nosso processo de criação, no que diz respeito ao que chamamos de “estética da imperfeição⁵⁰”, são: *Hacia un tercer cine* (1969), escrito por Octavio Getino e Fernando Solanas, *Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado* (1972) e *Por un cine imperfecto* (1969), ambos escritos por Julio García Espinosa e *Em defesa da imagem pobre* (2009), escrito por Hito Steyerl.

Embora a vertente criativa de Hito Steyerl esteja mais ligada ao uso do audiovisual sob uma perspectiva vinculada às artes plásticas, há uma citação do texto da artista que nos estimula criticamente o pensamento, no sentido de perguntar sobre as razões da busca pela perfeição estética no cinema (2009, p. 2):

Na classe social das imagens, o cinema assume o papel de concept store. Numa concept store os produtos de alta gama são apresentados em ambientes visualmente sofisticados. Desdobramentos mais acessíveis das mesmas imagens circulam (à semelhança do formato DVD) em transmissões televisivas ou na própria internet, como imagens pobres. Notoriamente, uma imagem de alta resolução parece mais brilhante e emocionante, mais mimética e mágica, mais ameaçadora e sedutora do que uma imagem pobre. Atualmente, até os habituais formatos de consumo se adaptam ao gosto dos cineastas e dos estetas, que insistem no 35 mm como garantia de visualidade prístina. A prevalência dos filmes analógicos como único meio visual com valor, ecoou em distintos

⁵⁰ O termo “estética da imperfeição” que empregamos no texto tem o sentido de aludir, a partir da leitura do manifesto *Por un Cine Imperfecto* (1969), uma identidade ético-estética vinculada às condições precárias de produção que o cinema de orientação militante impõe.

discursos sobre cinema, independente da sua orientação ideológica. Nunca importou que estas economias alternativas de produção cinematográfica estivessem (e ainda estão) firmemente ancoradas em sistemas de cultura nacional ou produtores capitalistas, cultivando na sua maioria a genialidade masculina e a versão original e, nesse sentido, profundamente conservadores na sua própria estrutura (STEYERL, 2009, p. 2).

Afinal de contas, por que um filme militante de esquerda, contra hegemônico, anticolonialista, anti-imperialista e desejoso de se comunicar com as massas camponesas e urbanas da classe trabalhadora necessita emular a forma burguesa da representação cinematográfica? Por que, ao mesmo tempo, queremos os aplausos da intelectualidade do norte global, ou mesmo de acadêmicas(os) da América Latina, que se fazem possíveis por meio de seleções nos mais prestigiados festivais de cinema no mundo? Neste sentido, o nosso desejo de entregar um filme militante não seria mais uma embalagem rasa de arte popular que, no final das contas traz um subterrâneo ímpeto pequeno burguês pelo reconhecimento nos círculos dos(as) entendidos(as)?

Essa questão é de grande importância tanto para o desenvolvimento ético-estético da montagem fílmica, quanto para nossa pesquisa. Como já questionava um dos ícones do *Nuevo Cine Latinoamericano*, Julio García Espinosa, o fazer artístico em uma sociedade capitalista, ou seja, dividida em classes, deve passar por um processo fundamentalmente dialético a partir da mediação revolucionária de sua linguagem. O autor reflete:

A arte popular nada tem a ver com a chamada arte de massas. A arte popular necessita do, e portanto, tende a desenvolver, o gosto pessoal individual, do povo. A arte de massas ou para as massas, ao contrário, necessita que o povo não tenha gosto. A arte de massas será efetivamente das massas quando as massas verdadeiramente a façam. Arte de massas, hoje em dia, é a arte que fazem uns poucos para as massas. Grotowski disse que o teatro de hoje deve ser de minorias porque é o cinema que pode fazer uma arte de massas. Não é certo. Possivelmente não exista uma arte mais minoritária hoje em dia que o cinema. O cinema hoje, em todas as partes, é feito por uma minoria para as massas. Arte de massas é, pois, a arte popular, a que fazem as massas. Arte para as massas é, como bem disse Hauser, a produção desenvolvida por uma minoria para satisfazer a demanda de uma massa reduzida ao papel de espectador e consumidor. (ESPINOSA, 1969, p. 4).

Nestas palavras de Julio García Espinosa, havia um otimismo ventilado pela Revolução Cubana e pelo clima anticolonialista dentro do qual surgiu também o *Nuevo Cine Latinoamericano*, de que se consolidaria um processo de avanço libertário na América Latina. Porém, ditaduras militares no subcontinente, e depois da queda do Muro de Berlim, o infamemente chamado “fim da História” e a esquisita chegada ao “ponto terminal da evolução ideológica da humanidade” (FUKUYAMA, 1992, p. 8), acabaram, entre outros fatores, desanimando os bons presságios de Espinosa para os rumos de países

latino-americanos. A ciência avançou sob a lógica da multiplicação do capital, com benefícios e malefícios às massas trabalhadoras. A potencialidade revolucionária das gentes latino-americanas foi sendo gradualmente substituída pela visão de uma “esquerda” inofensiva para o capital, identitária, reformista e voltada principalmente às micronarrativas. Tudo na mais completa ordem para a democracia liberal, com seus malabarismos retóricos a convencer que a direção à civilidade está dentro da ordem do capital.

Na essência, estamos discutindo um problema de difusão cinematográfica. Se a mensagem militante, tal qual a mística de um movimento social de massas, é o ponto central de toda a nossa realização fílmica, com qual invólucro formal a obra atinge a sua máxima eficiência? Com quais parâmetros medimos essa eficiência? O que é essa eficiência? Acerca da questão da circulação, a pesquisadora Nicole Brenez (apud CESAR, 2017, p. 106) levanta questões críticas, para uma certa percepção de que os círculos de difusão parecem considerar o cinema militante anacrônico por sua suposta pobreza estética: “Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como?”

Cesar (2017, p. 110) define a postura curatorial de Cléber Eduardo, no texto de abertura da Mostra de Cinema Brasileiro de Tiradentes, como um isolamento do cinema em um “ensimesmamento canônico”. Abaixo, transcrevemos um trecho deste texto (EDUARDO *apud* CESAR, 2017, p. 110):

Entendemos e defendemos todas as lutas políticas e reações dos grupos de vítimas dos diferentes níveis dos mecanismos sociais cerceadores de direitos e de individualidades, mas defendemos acima de tudo uma resistência à banalização no cinema de certos modos de abordagem ainda primários e precários, justamente com a proposição de filmes que procuram atravessar as pautas políticas imediatas com respostas formais de cinema.

Continuando no caderno de anotações do processo de criação de *Bom Dia*, vemos uma espécie de tópico em letras grandes: “COMENTÁRIOS/IMPRESSÃO – indo em direção às entranhas do Brasil. Tanta terra e de repente chega em frente à guarita do Maila⁵¹, ainda com som de câmera. Bandeiras do MST”. No momento em que fiz esta

⁵¹ A guarita do Maila refere-se ao local por onde se entra na Comunidade Maila Sabrina. Sendo uma ocupação de terra, a entrada no território é controlada por meio de uma guarita, na qual grupos de 9 militantes revezam turnos de 8 horas.

anotação, pensei no filme como uma metáfora imagética e poética que carregava uma mensagem de que o interior do Brasil profundo, resguardava em suas entranhas o germe da massificação de uma organização popular que criaria as condições históricas para levar a cabo uma revolução brasileira. Neste sentido, emoção, ritmo e história deveriam estar organizados no filme em função desta premissa. Mas como?

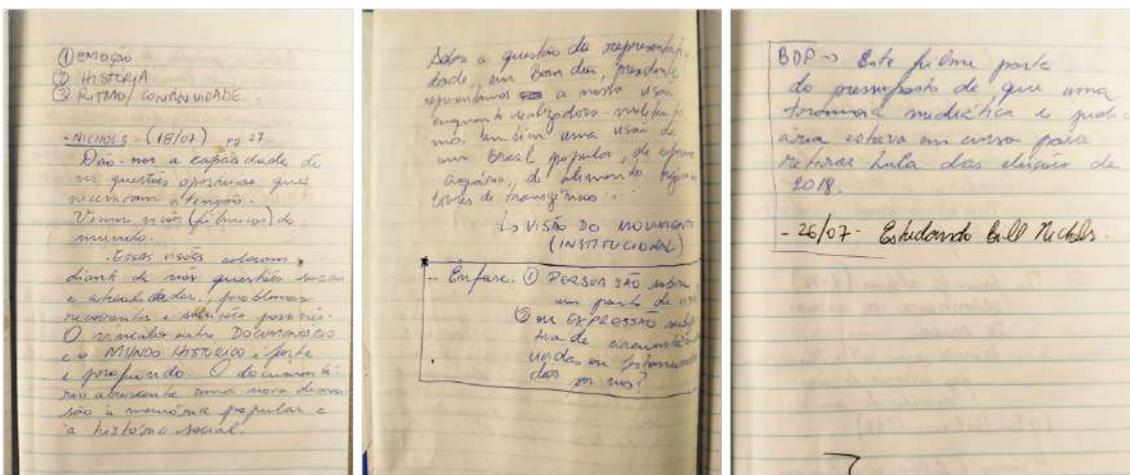


FIGURA 46. Fotos de primeiras páginas do caderno reservado para as anotações referentes ao processo de criação de *Bom Dia Presidente* ou *o Coração da Brasileira*.

Adiante, uma transcrição do livro de Nichols, em que o autor ajuda a pensar as questões éticas em *Bom Dia* (2007, p. 27):

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, 2007, p. 27).

O livro de Nichols ajudou a desencadear um processo de reflexão relevante sobre questões ético-estéticas em nosso projeto, que refletiu principalmente na pergunta mais fundamental deste processo de criação: para quem estamos fazendo este filme? Como vimos acima, esta pergunta está no âmago do que estamos entendendo como documentário militante.

Na página de caderno do meio da FIGURA 46, uma anotação feita também no dia 18 de julho de 2022 nos apresenta uma reflexão que de certo modo coincide com uma ideia apresentada no subcapítulo anterior de que em *Bom Dia*, mesmo após as gravações feitas em março de 2022, não tinha um direcionamento ético-estético definido. Isso pode ser resgatado na anotação: “sobre a questão da representatividade, em *Bom Dia*,

Presidente!, representamos a nossa visão enquanto realizadores-militantes mas também uma visão de um Brasil popular, de reforma agrária, de alimentos orgânicos livres de transgênicos”. Em caixa alta, na sequência lemos: “VISÃO DO MOVIMENTO (INSTITUCIONAL)”.

Avançando nas anotações apresentadas pela FIGURA 47, se registra uma longa dúvida, cujas reminiscências alcançam o dia em que escrevo este parágrafo (abril de 2025): como tratar da questão cronológica no filme? As gravações de *Bom Dia* abrangem um período de oito anos, compreendido entre maio de 2017 e maio de 2025, totalizando uma grande variedade de situações, localidades, equipes, equipamentos usados, propósitos, etc. Como organizar o tempo do mundo histórico no filme, entre tantas idas e vindas? Apesar de sempre estarem em pauta as dúvidas acerca da questão cronológica, tais impasses foram se transformando no que diz respeito às intenções de aproximação autoral no projeto filmico. Lembro que quando fiz as anotações da FIGURA 45, uma das principais referências que me guiava no processo de criação de *Bom Dia*, era o filme *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977), dirigido pelo cineasta francês Chris Marker. Além do filme ser uma referência em si, diversos textos que tratavam deste filme, principalmente de Leandro (2010), e depois, Brasil e Fagioli (2018), influenciavam meus gestos aproximativos de criação filmica.

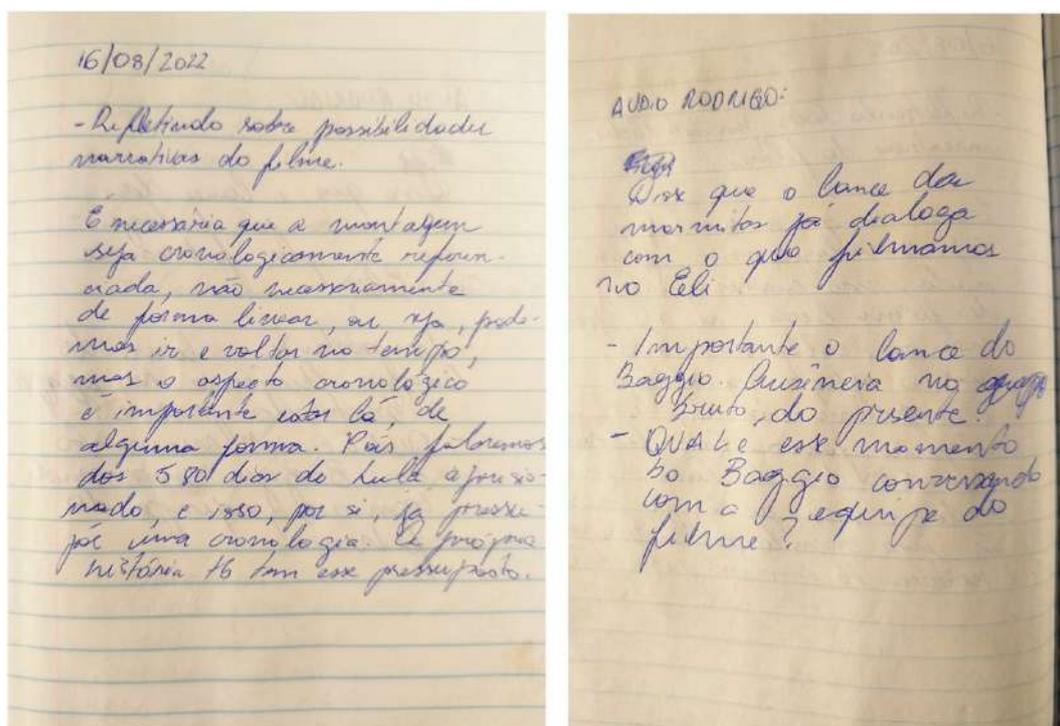


FIGURA 47. Anotações de 16 de agosto de 2022 sobre reflexões sobre a forma filmica. À direita, uma anotação sobre áudios recebidos do montador, Rodrigo Baptista.

O Fundo do Ar é Vermelho é um filme-ensaio que reúne um imenso acervo de imagens tomadas em diferentes contextos sócio-políticos ao longo do século 20, entre as quais, Brasil e Fagioli descrevem:

as greves do início de 1967; uma viagem do próprio Marker à Bolívia cujos registros jamais foram utilizados; numerosos registros de Maio de 68, entre eles, uma filmagem, em cores, das barricadas; o Maio de 68 visto por seus opositores; os Jogos Olímpicos no México e o massacre de Tlateloco; os documentos sobre o Chile da Unidade Popular; o Uruguai dos Tupamaros; a repressão no Brasil; uma antologia das inscrições nos muros de Paris; registros de diferentes momentos no Vietnã; a festa dos gatos em Ypres. E, finalmente, cartas em cassete, enviadas clandestinamente de vários países (BRASIL & FAGIOLI, 2018, p. 81).

O fato de termos acumulado um volume expressivo de material bruto entre os anos de 2017 e 2022, principalmente filmagens junto às lutas populares do MST, me levou a pensar que *Bom Dia* poderia, de alguma forma, se referenciar esteticamente neste filme dirigido por Marker. Para explicar essa questão, a qual julgo importante para ajudar na compreensão do processo de criação em *Bom Dia* como um todo, é necessário retroceder um pouco no tempo.

Entre setembro e novembro de 2021, participei de um curso online intitulado “Documentário e Imagem de Arquivo”, ministrado pelo Professor Msc. Eduardo Souza Oliveira. Foi o meu primeiro contato com escritos e pensamentos acadêmicos sobre documentário e, certamente, foi o principal incentivo para a decisão de participar do processo seletivo como candidato à vaga discente no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-Cineav). Houve duas aulas neste curso que me marcaram mais, com os seguintes temas: (1) o uso do arquivo em cena, cujos exemplos fílmicos foram, entre outros, *Peões* (2004), dirigido por Eduardo Coutinho, e *Every Face Has a Name* (2015), dirigido por Magnus Gertten; e (2) arquivo e cinema militante, cujo exemplo foi, entre outros, *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977), dirigido por Chris Marker.

Neste sentido, eu pensava que *Bom Dia Presidente* poderia, talvez, ser montado utilizando como referência algumas sequências que Brasil e Fagioli (2018, p. 81) descrevem como “séries paratáticas” (BRASIL & FAGIOLI, 2018, p. 81), observando a montagem que Chris Marker entrega em *O Fundo do Ar é Vermelho*:

Em nossa hipótese, trata-se, por um lado, de prosseguir – não sem transformá-la – com a tradição dialética que, no filme, produz choques, contradições entre imagens e testemunhos, levando-os sempre em direção a uma polifonia, que adia a síntese para complexificá-la. Em outro lado a montagem atravessa a dialética pela série paratática – inventário de rostos, gestos e “motivos” – que,

em sua dimensão marcadamente patética, modula o filme por meio dos afetos da luta e do luto (BRASIL & FAGIOLI, 2018, p. 81).

Carecendo ainda de uma identidade própria, ou seja, uma identidade mesmo de ordem ético-estética, assim como carecendo também de uma autoafirmação epistemológica de seu lugar no mundo, *Bom Dia* flertava com o filme-ensaio. No clarão das bombas de efeito moral jogadas no povo pela Polícia Federal, em 7 de abril de 2018, quando Lula foi trazido de helicóptero para cumprir a sua pena, eu lembrava que as imagens voltavam a tremer, conforme evidenciado em um trabalho que já mencionamos no capítulo anterior, de Leandro (2010). Rememorando, a autora se refere a uma cartela ao fim da primeira parte de *O Fundo do Ar é Vermelho* (As mãos frágeis), onde vemos em tela, entre telas pretas e tomadas diversas, a frase – *Por que as imagens se põem a tremer?*

Em um corte de processo, feito para participar do processo de seleção do IDFA Project Space 2023, em uma experimentação estética que misturava narrativa e ensaio⁵² (FIGURA 48), escrevi o seguinte texto para uma narração em *off*: “Hoje talvez ele perguntasse por que as imagens voltam a tremer? Se dura mais do que o clarão, uma democracia por aqui. Mais do que um fotograma. E se ela cai, quem é que vai estar lá para levantar?” Embora hoje eu pense que esse caminho formal não teria como funcionar, em função da natureza do próprio material bruto e dos processos de filmagem, mesmo assim, o projeto avançou para a segunda rodada da seleção do IDFA Project Space⁵³.

Deste caminho do filme-ensaio, *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira* foi se afastando à medida que novos fatos aconteciam, demandando uma abordagem narrativa, e à medida que uma percepção do momento histórico ia-se fazendo mais clara. Chris Marker, cineasta francês e FIGURA enigmática do cinema político, constrói uma colagem de arquivos, narração poética e análise crítica, mostrando como os ideais revolucionários foram traídos, cooptados ou esmagados pelo poder estabelecido.

⁵² Link para acesso ao corte de processo para processo seletivo do IDFA Project Space 2023: <https://vimeo.com/1077415888/c855abbc97?share=copy>.

⁵³ IDFA é a sigla de um dos maiores festivais de cinema documentário do mundo: *International Documentary Film Festival of Amsterdam*. O IDFA Project Space oferece aos diretores novatos ou renomados a oportunidade de trabalhar em seus projetos com cineastas e profissionais de cinema altamente conceituados, dispostos a compartilhar seu conhecimento e experiência.



FIGURA 48. Fotogramas sequenciais do momento em que uma bomba disparada pela Polícia Federal explode em frente à nossa câmera. Curitiba, 7 de abril de 2018.

A esperança e a desilusão revolucionária provocam choques em parataxe, como afirmam Brasil e Fagioli (2018, p. 81), entregando uma crescente complexificação em vez de uma síntese. Marker não romantiza a luta, ele expõe a fragilidade dos movimentos, suas contradições e como foram infiltrados ou derrotados. O cineasta usa recursos experimentais, tais como filtros coloridos sobre as imagens, comentários em voz-sobre-imagem, além de uma trilha sonora tanto original quanto criadora de sentido: “(...) uma espécie de comentário – em aliança com o texto verbal e os filtros coloridos – conferindo às imagens documentais uma camada dramática” (BRASIL & FAGIOLI, 2018, p. 85). Cria-se, a partir da montagem de Marker, uma força ora poética ora retórica, mas frequentemente contraditória. Isso é experimentado por meio de colagem de imagens de noticiários e outros filmes, uma narração reflexiva, irônica e poética. Hoje penso que nada disso diz respeito à *Bom Dia Presidente* ou o *Coração da Brasileira*.

São distintos os tempos históricos em que os filmes estão circunscritos. *O Fundo do Ar é Vermelho* nos apresenta o espírito de seu tempo em colagens fragmentárias, crises das metanarrativas, intertextualidade, subjetividade, perspectivismo, ironia e nostalgia.

Este não parece ser um caminho interessante para os rumos estéticos de *Bom Dia*, o qual se propõe a ser uma ferramenta militante a comunicar pelo sensível a pedagogia histórica de uma luta popular. Trata-se, portanto, de um distanciamento formal, de uma quebra ou descontinuidade, mas não exatamente decorrente de alguma intervenção do acaso, que rompe a “continuidade do percurso” (SALLES, 2006, p. 63).

Ainda nos idos de agosto de 2022, nas páginas seguintes do caderno azul, algumas elocubrações dão segmento às interações entre Nichols (2007, p. 58) e o estudo do material bruto de *Bom Dia*. Lê-se: “Nossa montagem não tem função comprobatória! Embora ela se revele por meio de opiniões da contranarrativa ao golpe e à prisão de Lula: ex: Samuel Pinheiro, Olívio Dutra, Gil Carvalho, Baggio” (FIGURA 49). Destes mencionados, somente Roberto Baggio permanece como personagem do filme no roteiro de montagem atual. No momento destas anotações, o enfoque maior ainda era na própria Vigília Lula Livre, o que, posteriormente, configurou uma nova e importante ruptura: o deslocamento do cerne da história para o território rural, conforme veremos adiante.

Lê-se: “misturar autoridades e anônimos no mesmo balaio, não creditando na entrevista diegética e mencionando no final em ordem alfabética todos os nomes das pessoas. Qual valor do poder de persuasão em BDP? A ponte estabelecida entre as ruas *versus* Maila + Eli = elemento poético-persuasivo”. O sentido desta anotação diz respeito a como vincular as tomadas feitas na Comunidade Maila Sabrina e no Assentamento Eli Vive com as tomadas feitas durante a Vigília Lula Livre. Neste trecho das anotações, fica evidente a busca por uma mensagem militante, mas com uma forma poética. Assim como aparece também uma intenção de colocar autoridades e pessoas anônimas na História em um mesmo nível de representação. Disso vem um dos eixos estruturantes da nossa premissa filmica: pessoas anônimas que fazem a história se movimentar. Mas que forma poética seria essa?

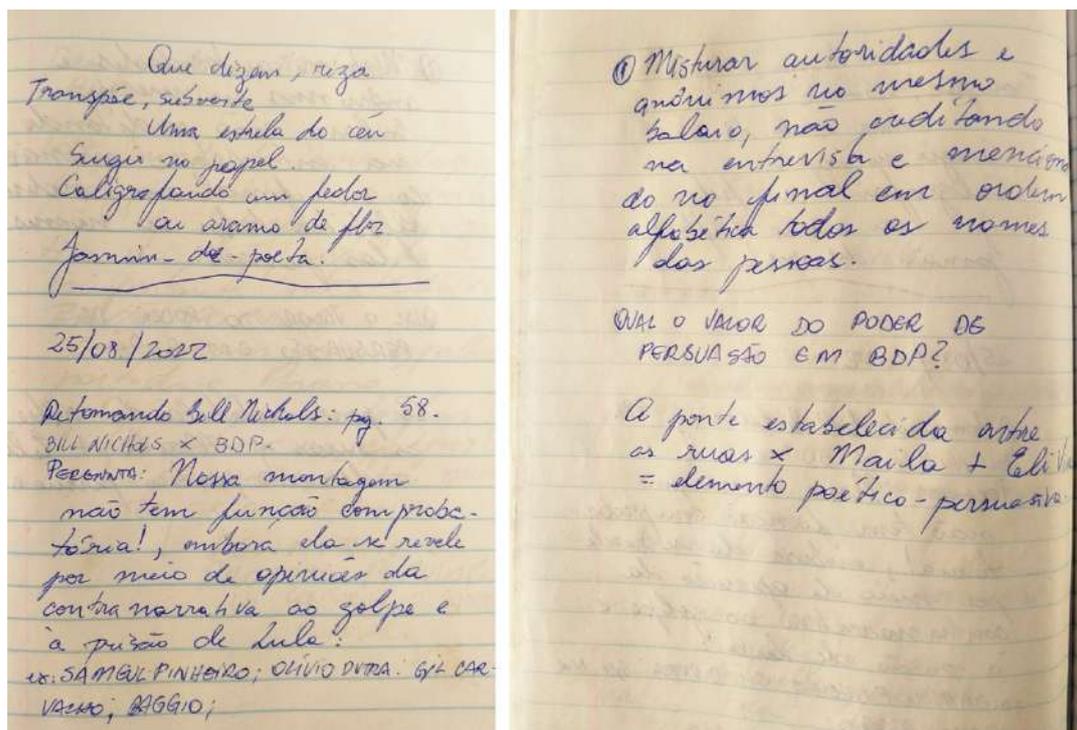


FIGURA 49. Anotações do dia 25 de agosto de 2022 que materializam reflexões e diálogos com o livro de Nichols (2007).

Essa questão da forma foi discutida também durante a nossa participação no DocLab, laboratório oferecido pelo DOCSPP para projetos em estágios iniciais de desenvolvimento. Participaram junto comigo, com o projeto *Bom Dia Presidente*, o montador Rodrigo Baptista, e a produtora executiva Isabele Orengo, que alguns meses depois deixaria o projeto. O DocLab iniciou, on-line, no dia 31 de outubro de 2022, no dia seguinte ao resultado eleitoral que definiria Lula como o próximo Presidente do Brasil. Nossa tutora foi a cineasta mineira Marília Rocha.

Após a exibição do teaser durante o laboratório, não consegui falar por conta da forte emoção daquele momento, pois Lula havia ganhado uma eleição presidencial bastante acirrada. A produtora Isabele Orengo assumiu a fala:

(...) E a gente foi acompanhando isso, foi gravando da maneira que as parcerias nos permitiam, primeiro entendendo o que daquelas imagens e daqueles eventos eram importantes historicamente, sem ter um fim especificamente para essas imagens e para essas captações. E o filme foi se desenhando à nossa frente e a gente não teve outra opção a não ser de fato transformar todo esse material em um filme (...).

Em seguida, Marília Rocha diz que:

E aí vocês vão neste lugar. No teaser a gente já sente muito isso. Que é uma coisa que depois eu quero saber mais, que é dessas pessoas do acampamento. Mas já é um sentimento de comunidade, de estamos juntos. Que aquela mulher fala: são 15 dias longe da minha lavoura para cuidar de uma lavoura maior,

assim. Estamos juntos por uma causa maior. É de arrepiar ver isso hoje. (ROCHA, 2022, com. pess.)

Logo depois, eu recobro a voz e peço a palavra, alegando que já consigo falar. Revisitando estes áudios, é possível perceber uma potência daqueles encontros do laboratório que não lembro de ter sentido no momento. É possível perceber também que as sugestões e perguntas de Marília não eram compreendidas por mim naquele momento, visto que minhas respostas reiteravam aspectos políticos da produção filmica, e não aspectos ético-estéticos, do que ouviremos e veremos em tela. No trecho abaixo do diálogo, esse dado é perceptível:

José: (...) É aquela coisa que eu acho que dialoga bastante com *Artérias*⁵⁴. O projeto ele propõe a questão da política dentro de uma sociedade democrática, ou supostamente democrática, ou com uma roupinha de democracia. Enfim, isso é um debate super amplo né. Mas é o encontro da política a partir da organização popular, com a política da caneta. Ali no *Artérias* esse encontro é explícito né. Naquela mulher Munduruku, ali dentro do gabinete do Maia. E aqui também né, o movimento social sendo uma vanguarda de organização popular. E o recado principal é isso. O filme ele é pautado numa ética. E essa ética na verdade ela busca a sua forma. E essa ética na verdade é o próprio discurso incorporado no fazer, na práxis do MST (...).

Marília: (...) Foi bom ouvir você falar e trazer essas referências, eu lembro que no projeto vocês falavam do Chris Marker. E sim, está claro o lugar de vocês todos ali, enquanto sujeitos que estão vivendo aquilo do lado deles, então sujeitos que estão lutando também, com câmeras. E não é fácil encontrar uma forma, e não é fácil. Então vocês têm um desafio grande de pensar, assim, não sei. É porque é muito emocionante. Já é. Só de olhar pra essas pessoas, só de acompanhar um pouquinho dessa vigília (...).

José: (...) Porque é isso que nos interessa também. Como se o Lula fosse... não sei se um dispositivo né, eu não sei se eu já compreendi de fato o significado dessa palavra, no documentário. O Lula como sendo um dispositivo para nos mostrar a importância dessa organização popular né, no processo democrático. Então a gente vai lá e filma as reuniões, as instâncias de reuniões, a colheita da mandioca que fazem, um mutirão da comida que conseguem coletar e levar. E aí o Lula chegando e aquela loucura. Aí é cotovelaço pra tudo que é lado pra conseguir filmar né. Vocês imaginam. E a gente consegue ter uns takes legais, mas naquela loucura. Ali no Maia a gente teve um controle. E a gente usa uma estratégia, ou tenta usar, que é o arquivo dentro da cena né. A gente mostra a esses anônimos da história, as pessoas que participaram dessa luta, porque a nossa leitura é que o Lula foi solto por causa dessa pressão, por causa dessa organização (...).

Marília: (...) Foram anos de pandemia, anos de Bolsonaro, anos quase perdendo as esperanças. E aí foi tudo muito intenso, muito acirrado, e mesmo ontem, foi por um triz. E de repente abre um novo mundo, parece que a gente atravessou um portal assim, e de repente chegou aqui né. Então é, tá tudo muito mexido assim agora né. E esses projetos de vocês trazem de volta questões assim, essenciais nesse momento, né? Eu acho que depois tem muitas coisas pra gente ver e voltar. Tem essas referências, destes filmes que você traz. É

⁵⁴ *Artérias* é o título de um outro projeto de filme que estava participando do DocLab, dirigido por Camila Dutervil.

inevitável pensar talvez, não tem nada a ver de forma, mas talvez voltar ao Cabra também né. Tem esse lugar né, que o cinema brasileiro fez. Esse lugar de estar lá com os camponeses, nessa luta operária de outro momento. Aí você relembra do Renato Tapajós, do Leon Hirszman. São momentos do cinema brasileiro. Vocês estão conversando com estas pessoas e com estes filmes, inevitavelmente. Vocês estão juntos aí.

Esta conversa fez parte de uma primeira rodada nos projetos que aconteceu no primeiro dia de laboratório, no 31 de outubro de 2022, onde cada representante de projeto fez uma breve apresentação geral, para que fossem feitos alguns comentários introdutórios. A tutoria de fato, em nosso projeto, foi realizada no dia seguinte, e a transcrição desta tutoria está na íntegra no Anexo 1. Na ocasião desta primeira rodada, Marília Rocha sugeriu que fosse feito um exercício de reescrita do projeto. Na visão da cineasta mineira, existem basicamente dois tipos de escritas para projetos de documentário. A primeira, segundo Marília, é a escrita social. Esta escrita social é, por exemplo, a que foi feita para o processo seletivo do DOCSP. A outra é a escrita criativa, onde se lida diretamente com o projeto. Na escrita criativa, não existe a preocupação do convencimento, e pode-se trazer o ponto de vista e o olhar. Lida-se, portanto, com o élan vital do projeto.

Conforme documentos de processo, tais como a transcrição das conversas feitas durante o DocLab e as trocas de e-mails com Isabele Orengo fica bastante evidente a confusão feita entre uma descrição de intenções e uma sinopse (ver Anexo 5). Uma devolutiva de Isabele sobre um texto que elaborei para o próprio DOCSP, diz o seguinte:

Esse texto está bem legal, mas não diria que se enquadra muito em “sinopse”, porque ele é meio que uma descrição das intenções, do assunto do filme, do contexto, e não do que veremos enquanto história em si. Aqui temos que focar na narrativa. Mesmo que seja algo construído na montagem, é importante indicar o personagem principal, porque acompanhamos ele, qual a trajetória dele, o confronto do MST com as imagens gravadas (que eu chamei de primeiro bloco, anteriormente). Tem que ser mais storytelling por aqui, mesmo que depois mude tudo. Minha sugestão é pegar esse texto que tá de sinopse e mudar para “contexto histórico e político” algo assim, e trazer mais dados, manchetes, pesquisar etc do que aconteceu. Não só a visão de quem estava envolvido ou das pessoas do projeto, mas buscar referências externas pra dar um embasamento maior. Traz mais força (ORENGO, 2022, com. pess.).

Reunindo documentos de processo diversos, produzidos entre 2022 e 2024, fica evidente a descontinuidade das intenções criativas. Em alguns momentos deste processo, manifestam-se intenções de, por exemplo, construir um texto para ser narrado em voz sobre imagem, conforme indicado nos excertos de um roteiro que foi iniciado e descontinuado (FIGURA 50). Em outros momentos, essa ideia é abandonada. Diante disso, perguntamos: em que momento estamos agora? A essa pergunta, podemos

responder apresentando um corte de processo, que está com mais de duas horas de duração, e que disponibilizamos neste link: <https://vimeo.com/1079612726/cce7430c81>.

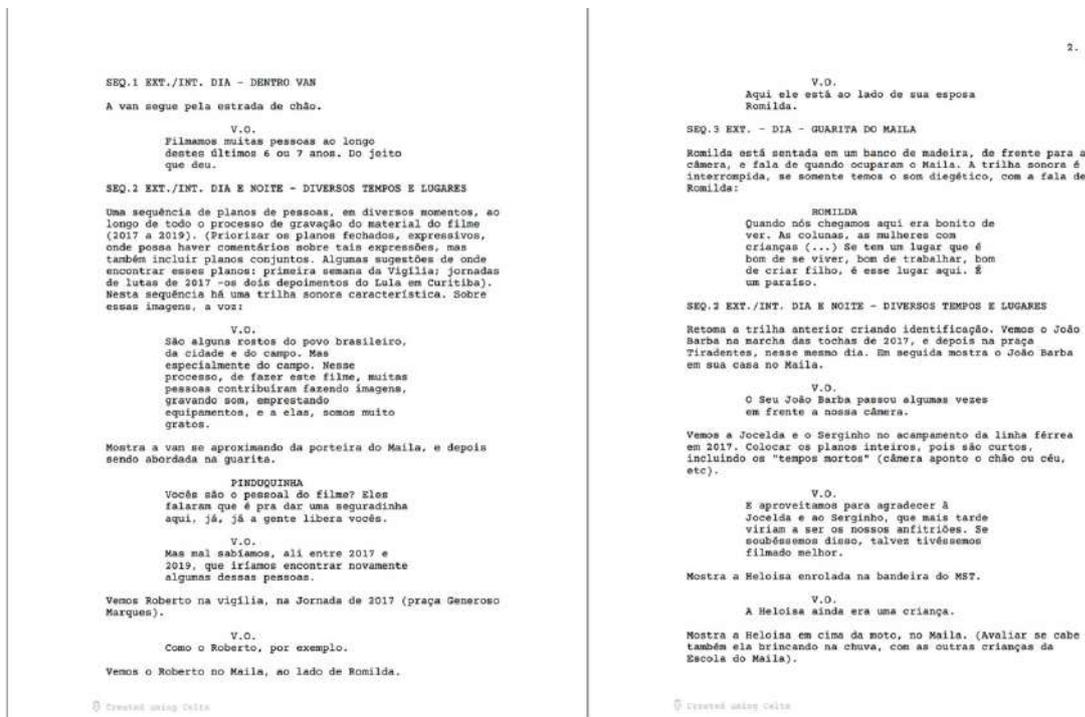


FIGURA 50. Excerto de roteiro iniciado e descontinuado. Este texto foi escrito em fevereiro de 2024, quando havia a intenção de construir um filme a partir da visão subjetiva de seus criadores.

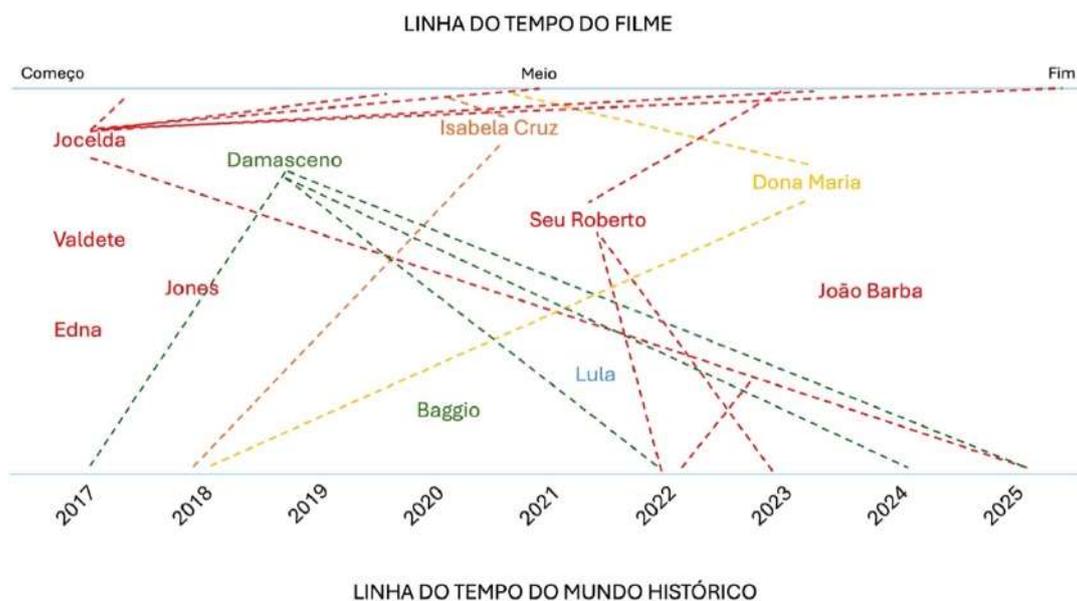


FIGURA 51. Tentativa de uma organização gráfica de personagens, considerando duas cronologias: a linha do tempo do filme (dimensão da montagem), e a linha do tempo do mundo histórico (dimensão da tomada).

A FIGURA 51 é uma tentativa de organizar o pensamento para a construção da narrativa fílmica diante do grande número de eventos e personagens filmados. Neste sentido, foram pré-selecionados personagens que pareciam mais relevantes, a partir de um visionamento do material bruto, e da memória das gravações. Tais memórias foram muitas vezes anotadas em cadernos, ainda que não de forma sistematizada e organizada. Na linha de cima da FIGURA 49 temos a representação da cronologia fílmica, com seu início, meio e fim. Sendo um filme com diferentes tempos históricos, com diferentes personagens e com uma grande quantidade de fatos, embora não gravados sob uma concepção fílmica, como já vimos nas páginas acima, como podemos organizar as aparições das pessoas, dos tempos e dos espaços, de modo a manter a potência dramática ao longo do filme?

No caso do personagem Damasceno, por exemplo, temos filmagens em 2017, 2022, 2024 e 2025. De que forma e em quais momentos do filme Damasceno aparecerá em cena? Estas perguntas apresentam implicações importantes para estruturar o filme em sua forma e conteúdo. Porém, como podemos notar na FIGURA 49, esta foi mais uma tentativa de organização gráfica para subsidiar a montagem do filme que foi descontinuada. O documentário de orientação militante *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, continuará em seu processo criativo de difícil sistematização. Os links disponíveis para visionamento estão no Anexo 5.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o documentário militante latino-americano tem suas origens em 1897, com as tomadas feitas por Toscano retratando povos indígenas em plena Revolução Mexicana; ou se seu início remonta 1945, quando comunistas brasileiros foram filmados pelo também comunista Ruy Santos, indo ao Estádio do Pacaembu para apoiar Luis Carlos Prestes; ou ainda, se começou nas décadas subsequentes, dentro do mesmo caldeirão cultural que originou o que ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*, não sabemos. Importa saber? Para nosso propósito, a resposta é não.

A partir das elaborações teóricas que percorremos ao longo das linhas deste volume, nos pareceu desinteressante encontrar uma origem pontual no tempo e no espaço para o documentário militante na América Latina. Antes, pareceu-nos mais produtivo elaborar e/ou sugerir, quais seriam os possíveis marcadores que podem ser úteis para encarnar o termo “documentário militante”. Tanto o termo “documentário”, como o termo “militante”, ainda estão longe de ter suas definições absolutamente consensuadas na comunidade científica. Tampouco é nossa intenção promover uma mediação de visões conflitantes. Mas importa para nós, e por isso nos esforçamos neste sentido, estreitar variações interpretativas quando dizemos “documentário militante”.

Por esta razão, privilegiamos algumas características ético-estéticas elaboradas por pesquisadoras(es) e cineastas que, ao nosso ver, configuram parâmetros úteis para pactuar uma interlocução acerca do tema, sustentada sobre as mesmas bases. É neste sentido que propomos o termo “documentário de orientação militante”, para que seja possível acomodar contradições sem incorrer na necessidade de operar amputações teóricas. Por exemplo, se um documentário funciona como denúncia de alguma atrocidade social perpetrada contra a população pobre de um país, ele pode ser considerado militante? No mínimo, ele já apresenta uma orientação no sentido de uma militância cinematográfica. Conforme alguns outros parâmetros, elaborados acima, vão sendo apresentados na obra filmica, a orientação militante de um documentário vai adquirindo maior consistência.

Neste sentido, e de forma aparentemente contraditória, nos é importante diferenciar categorias que aparecem sinonimizadas em alguns estudos: “documentário militante” e “documentário ativista”. Um “documentário ativista” pode trazer em si alguns parâmetros de orientação militante, tais como a contrainformação ou denúncia. Mas se esse mesmo filme enuncia uma voz individual ou uma visão de mundo particular,

ele não pode ser considerado mais do que “ativista”, segundo as concepções que desenvolvemos em nossos diálogos teóricos.

Elegemos seis obras documentais para tecer conjecturas acerca da orientação militante de um *corpus* de filmes latino-americanos. Em *Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* (1945), dirigido por Ruy Santos, as interações entre narração, cinematografia e montagem entregam uma orientação militante fílmica que se avoluma em uma forma bastante diferente de um panfleto rudimentar em sua forma. O icônico *Tire Dié* (1958-1960), dirigido por Fernando Birri, apresenta uma intrincada mescla entre memória e militância, na medida em que a primeira é o combustível da segunda. Em *Tire Dié*, dados estatísticos escancaram sua forma objetiva de interpretar a realidade nas partes desenvolvidas da cidade. Na periferia pobre de Santa Fé, na Argentina, a subjetividade assume a tonalidade verbal, em contraste com a objetividade das imagens de crianças subdesenvolvidas.

Por que incluímos no *corpus* longa-metragem da cineasta venezuelana Margot Benacerraf, *Araya* (1958), se este nem mesmo é considerado pela própria diretora como um documentário e, mesmo que o fosse, não desenvolve sua orientação militante? *Araya* tem pioneirismo que importa ao documentário de orientação militante. Pela sua potência visual e sonora, com imagens, trilha sonora e texto de rara poesia, *Araya* apresenta uma realidade venezuelana que clama por atenção, empatia e intervenção, apela para uma tomada de consciência por meio do sensível. Esta é a sua orientação militante. Em *A Batalha de Chile* (1975-1979), dirigido por Patricio Guzmán, militância, utopia e trauma espiralam em tela para suplicar uma tomada de lado: aquele que tentou construir o socialismo chileno por via eleitoral e foi violentamente derrubado por forças reacionárias e imperialistas. A câmera é uma entidade militante, e a montagem reforça esse aspecto em diferentes momentos do filme pelo choque dialético.

Em *A Classe Roceira* (1985), a diretora Berenice Mendes apresenta o surgimento de um movimento social que 40 anos mais tarde já teria se tornado o maior da América Latina, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Apresentando uma linguagem visual de urgência, e ao mesmo tempo de rigor estético, a câmera caminha junto aos trabalhadores do campo que ali se organizavam, configurando-se enquanto mais uma ferramenta militante, tal como a enxada e foice. Em *Martírio* (2017), a direção fílmica nos mostra um panorama do genocídio indígena ao longo da história brasileira. A câmera engendra-se como mais uma ferramenta de resistência e militância ao ser transferida da equipe de cinema para os povos originários retratados.

Mas o que estes filmes apresentam em comum com *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*? É possível afirmar que os parâmetros que nos ajudaram a caracterizar a orientação militante nos documentários incluídos no *corpus* da pesquisa apresentaram sobreposições com *Bom Dia* em alguns aspectos. Apesar de *Comício* apresentar uma enunciação fílmica que remete a institucionalidade do Partido Comunista do Brasil (PCB), o curta-metragem convoca para uma ação que pretende ser massiva e popular dentro da contradição histórica em que se insere. Em *Araya*, somos apresentados a uma poesia visual e sonora que incita uma tomada de consciência por uma via sensível que, mesmo não convocando diretamente à uma ação organizada, sua potência artística pode ser considerada como um pioneirismo do cinema social feminino na América Latina.

Os outros documentários apresentados (*A Batalha de Chile*, *Tire Dié*, *A Classe Roceira* e *Martírio*) trazem congruências com *Bom Dia* nos seguintes aspectos: se posicionam antagonicamente em relação às narrativas construídas midiaticamente, ou seja, são de contrainformação, pois a narrativa hegemônica é diametralmente oposta. Em *A Batalha*, a burguesia detentora dos meios de comunicação se levanta diante das forças populares; em *Tire Dié*, as estatísticas oficiais falecem diante da realidade apresentada no filme; em *A Classe Roceira*, os sem-terra são apresentados em sua dimensão humana, enquanto nos veículos midiáticos hegemônicos eram pintados como bandidos e invasores de terras; e por fim, em *Martírio*, a câmera é literalmente uma arma de luta, tendo sido exposta a tiros dos pistoleiros.

Por fim, *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, um projeto de filme que passou a maior parte de sua existência sem nenhum financiamento, alia-se ao maior movimento social da América Latina no anseio de ser uma ferramenta útil à luta do MST. Sem uma visão ou concepção fílmica que guiasse as nossas escolhas artísticas desde o seu início, o projeto fílmico foi encontrando o seu caminho na medida em que o Movimento e a História nos propiciavam formação política e humana. As escolhas não acertadas no momento das tomadas, ou a precariedade das condições de produção acabam por incorporar-se organicamente como virtudes estéticas, desde que encontradas adequadamente na montagem.

A forma fílmica com que *Bom Dia* será finalizado e entregue ao público, no momento desta escrita, ainda passa por um intenso trabalho de pesquisa, roteirização e montagem. Alguns cortes (ANEXO 5) já foram exportados com o objetivo de exploração processual de possibilidades formais e narrativas. Uma tarefa complexa e difícil. A realidade do material bruto nos estimulou na direção de uma elaboração crítica e teórica,

no sentido de avaliar em quais condições, e sob quais estímulos artísticos, as tomadas de *Bom Dia* foram realizadas. Assim, percebemos a importância de planejar e pesquisar o máximo possível, e dentro das condições permitidas pela realidade a ser apresentada no filme, o universo em que câmera e gravador de som se inserem.

Enquanto realizador de cinema documentário, o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná, vem trazendo um olhar crítico e de permanente renovação. Considerando o processo de criação do filme em sobreposição à esta pesquisa, abriram-se novas possibilidades criativas, em movimentos de contrações e expansões, de crises e soluções, de depressões e alegrias, de expectativas e desilusões em relação ao processo criativo. Mas uma constatação é certa: realizar um documentário de longa-metragem é uma tarefa difícil e complexa. Ora prazerosa, ora um desalento.

O exercício da militância por meio do fazer audiovisual tornou-se um propósito de vida, que se não traz um alento de utopia, ao menos, trouxe boas memórias, bons companheiros e companheiras de luta e cinema. O filme ficará pronto em breve. Fique bom ou ruim, terá valido a pena tudo isso, porque outra opção não existe, nem nunca existiu, nem jamais existirá. A todos e todas, meu muito obrigado.

5 REFERÊNCIAS

A BATALHA de Chile. Direção: Patricio Guzmán, Chile, 1975-1979.

A GRANDE nuvem cinza. Direção de Marcelo Munhoz. 2016.

A MORTE Branca do Feiticeiro Negro, direção: Rodrigo Ribeiro-Andrade, Brasil, 2020.

ACUÑA, Lidia, G. El cine documental como herramienta de construcción de la memoria y el pasado reciente. *La Historia Enseñada*, n. 13, p. 61-68, 2009.

AGNARSSON, Ingi; KUNTNER, Matjaz; MAY-COLLADO, Laura J. Dogs, cats, and kin: a molecular species-level phylogeny of Carnivora. *Molecular Phylogenetics and Evolution*, n. 54, 726-745, 2010.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. São Paulo: Summus, 1984.

ALMEIDA, Antonio de Pádua. Comportamento reprodutivo de tartarugas marinhas. *Palestras, Tamar-Ibama*, p.62-65, 2001.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Editora Presença Martins Fontes, 1985.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo, SP: Edusp Editora 34. 318p, 1995.

BAÉZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.

BAGGIO, Eduardo Tulio. Direção de documentário: a constituição da mise-en-scène e a criação da cena. *Revista Livre de Cinema*, v.7, Dossiê Expandido, 80-140, 2020.

BAGGIO, Eduardo Tulio. *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas*. Curitiba: A Quadro, 2022.

BASTOS, Maria Teresa; RAMOS, Maria Guiomar. Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 2, nº 3, 156-183, 2013.

BELLIACHE, Daniel Vicente Maggi. O documentário político de esquerda na Venezuela do s. XXI. *Imagofagia*, n. 14, p. 1-25, 2016.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BIRRI, Fernando. *Soñar con los ojos abiertos: las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar, 2007.

BIRRI, Fernando. *Fernando Birri em Colombia 1984*. Bogotá: Imprenta Distrital, 1984.

BOGO, Ademar. A organicidade e o planejamento. In: MST, Setor Nacional de Formação. *Método de Trabalho e Organização Popular*. São Paulo: ANCA – Associação Nacional de Cooperação Agrícola, 2005, p. 78-109.

BOGO, Ademar. Método de planejamento. In: MST, Setor Nacional de Formação. *Método de Trabalho e Organização Popular*. São Paulo: ANCA – Associação Nacional de Cooperação Agrícola, 2005, p. 31-38.

BOGO, Ademar. Trabalho de base e abrangência do método. In: MST, Setor Nacional de Formação. *Método de Trabalho e Organização Popular*. São Paulo: ANCA – Associação Nacional de Cooperação Agrícola, 2005, p. 7-30.

BOMFIM, Felipe Corrêa. A direção de fotografia no documentário brasileiro: reverberações do documentário moderno na cinematografia documental contemporânea. In: de SÁ, Ana Carolina Roure Malta *et al* (Org.). *Estudos sobre a Direção de Fotografia no Brasil*, p. 211-235, 2023.

BORGES, Eduardo. *Golpe: o golpe como método da elite brasileira*. Curitiba: Kotter Editorial Ltda, 2022.

BRASIL, André; FAGIOLI, Julia. O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da História. *Significação*, v. 45, n. 50, p. 79-101, 2018.

BURGELIN, Olivier. *A comunicação social*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1970.

BURTON, Julianne. *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

CARDOSO, Francilene. Racismo e Necropolítica: a lógica do genocídio de negros e negras no Brasil contemporâneo. *Revista de Políticas Públicas*, p. 949-967, 2018.

CARVALHO, Cláudio J. B. de; ALMEIDA, Eduardo A. B. *Biogrografia da América do Sul: Processos e padrões*. São Paulo: Roca, 2011.

CARVALHO, Luciane. *A Classe Roceira* (Berenice Mendes, 1985): imagens da luta pela reforma agrária no Paraná. *O Mosaico*, v. 19, p. 514-529, 2020.

CATTELAN, Carla; CASTANHA, André Paulo. A Colônia Agrícola Nacional General Osório (CANGO) e o processo de escolarização no sudoeste do Paraná. *Oficina do Historiador*, v. 9, n. 1, p. 285-304, jan-jun, 2016.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 20, n. 2, p. 101-121, 2017.

CUNHA, Tito Cardoso e. “Não basta saber fazer: é preciso também saber o que dizer”: carta aberta aos estudantes de cinema. *Revista Científica de Artes*. v. 18, n.1, p. 43-49, 2018.

DARONCO, Marilice Amábili Pedrolo; TOMAIN, Cássio dos Santos. Memórias em frames: o suporte 16 mm e a experiência de fazer cinema. *Pós: Belo Horizonte*, v. 6, n. 12, p. 110-125, 2016.

DÁVILA, Ignacio del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano*. *Estação Histórica do Rio de Janeiro*, v. 26, n. 51, 173-192, 2013.

DÁVILA, Ignacio del Valle. *Camaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial El Cuarto Próprio, 2014.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

ENTREATOS, direção: João Moreira Salles, Brasil, 2004.

ESPINOSA, Julio García. *Por un cine imperfecto*. Havana, dezembro, 1969.

ESPINOSA, Julio García. Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado. *Revista Octubre*, n. 2-3, 1975.

FAGIOLI, Julia. Exílio e interrupção: as diferentes condições das retomadas dos arquivos nos cinemas de Patricio Guzmán e Eduardo Coutinho. *Aletria*, v. 30, n. 3, p. 107-130, 2020.

FERNANDES, Hiago Rangel; MORETT, Mateus Teixeira. As ditaduras militares da América Latina e o fenômeno do fascismo: uma análise comparativa. *Revista Mundo Livre*, v. 4, n. 2, 29-47, 2018.

FRADINGER, Moira. Revisiting the Argentine Political Documentary of the late 1950s and the early 1960s. *Latin America Perspectives*, 188, v. 40, n. 1, p. 37-49, 2013.

FUKUYAMA, Francis. *O último homem e o fim da História*. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, 1992.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. *Hacia um tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de um cine de liberación en el tercer mundo*. Disponível em <https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>, 1969.

GUEDES, Neiva Maria Robaldo. *Sucesso reprodutivo, mortalidade e crescimento de filhotes de araras azuis *Anodorhynchus hyacinthinus* (Aves, Psittacidae) no Pantanal, Brasil*. Dissertação de mestrado. Botucatu: Universidade Estadual de Paulista – UNESP, 2009.

GUETTNAUER, Pedro Dideco Antunes. Cinema bolchevique: uma análise benjaminiana do cinema soviético do período stalinista. *Research, Society and Development*, v. 11, n. 16, 2022.

GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê*. São Paulo: SESC, 2017.

HANNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HENNIG, Willi. Phylogenetic Systematics. In: SOBER, Elliott (Ed.). *Conceptual issues in Evolutionary Biology*. Cambridge: The MIT Press, p. 603-622, 1984.

HERRANZ, Elena Gabriela Fraj; BARREIRO-GONZÁLES, Maria Soliña. Las estrategias visuales de lucha: trabajadoras de la limpieza y del hogar en las formas fílmicas híbridas de enfrentar el real en España (2000-2020), *Cuadernos.info*, (50), 182-206, 2021.

IMAGENS do Estado Novo 1937-45, direção: Eduardo Scorel, Brasil, 2016.

KOSSAKOVSKI, Viktor. Dez conselhos para principiantes. In: Labaki, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify. 287p, 2015.

LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. *Devires*, n.7, v.2, p. 98-117, 2010.

LEROUX, Liliane. Táticas do cinema de guerrilha da Baixada para transitar entre o popular e o artístico. *Polêm!ca*, v.17, n.1, p. 1-23, 2017.

LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1973.

LIMA, Monica Cristina Araujo. Cinema e transformação social: o Instituto de Cinematografia de Santa Fé (1956-1962). *História*, v. 25, n. 2, p. 162-178, 2006.

MACARTHUR, Robert & WILSON, Edward. *The theory of island biogeography*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967.

MARTÍRIO, direção: Tatiana Almeida, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli, Brasil, 2016.

MEIRELLES, Fernando. Montagem não é pescaria. Medium, 2016. Recuperado de <https://montagem.medium.com/filmagem-n%C3%A3o-%C3%A9-pescaria->

[6cb825d8ea43](#). Acesso em 22 de janeiro de 2025.

NO INTENSO Agora, direção: João Moreira Salles, Brasil, 2017.

O PROCESSO, direção: Maria Augusta Ramos, Brasil, 2018.

OS DIAS com Ele, direção: Maria Clara Escobar, Brasil, 2013.

MAGALHÃES, Mário. *Sobre lutas e lágrimas: uma biografia de 2018*. São Paulo: Editora Record, 2019.

MAGDOFF, Harry. *Imperialism: from the colonial age to the present*. New York, NY: Monthly Review Press, 1978.

MATTERLART, Armand. *Comunicação-mundo: história das ideias e das estratégias*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

MONTAÑO, Carlos. *Identidade e classe social: uma análise crítica para a articulação das lutas de classes e antiopressivas*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2021.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina, p. 17-38, 2004.

NANOOK, O esquimó. Direção de Robert Flaherty. 1922.

NEGRINI, Márcio Zanetti; COUTO, Giancarlo Backes; RONNA, Julianna Nogueira; GUTFREIND, Cristiane Freitas. As imagens como gesto militante no filme *América Armada* (Alice Lanari e Pedro Asbeg, 2018). *Lumina*, v. 17, n. 2, 171-189, maio-agosto/2023.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

OLIVEIRA, Giuliano Contento de; MAIA, Geraldo; MARIANO, Jefferson. O sistema de Bretton Woods e a dinâmica do sistema monetário internacional contemporâneo. *Pesquisa e Debate*, v.19, n.2(34), p.195-219, 2008.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 19º Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

OU, Qiang; VANNIER, Jean; YANG, Xianfeng; CHEN, Ailin; HUIJUAN, Mai; SHU, Degan; HAN, Jian; FU, Dongjing; WANG, Rong; MAYER, Georg. Evolutionary trade-off in reproduction of Cambrian arthropods. *Science Advances*, v. 6, p. 1-9, 2020.

OVOS de Dinossauro na Sala de Estar, direção: Rafael Urban, Brasil, 2012.

PIANKA, Eric. On r- and K- selection. *The American Naturalist*, v. 104, n. 940, p. 592-597, 1970.

PIANKA, Eric. Populations: r- and K-Selection. *Evolutionary Ecology*, p. 2907-2909, 2008

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

PUCCINI, Sérgio. Sobre as situações de filmagem no documentário. *Revista Imagofagia*, p. 1-18, 2011.

PENAFRIA, Manuela. O documentário segundo Bazin: uma leitura de O que é cinema?, de André Bazin. *Doc On-line*, n.1, p.202-210, 2006.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denise Correia. *Revisitar as teorias do cinema: teoria dos cineastas (volume 3)*. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2017.

PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara. *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã, Portugal: Livros Labcom, 2007.

PIANKA, Eric. Populations: r- and K-selection. *Evolutionary Ecology*, p. 2907-2909, 2008.

PIZETA, Adelar. A delegação de tarefas e poderes como mecanismo para projetar e formar militantes. In: MST, Setor Nacional de Formação. *Método de Trabalho e Organização Popular*. São Paulo: ANCA – Associação Nacional de Cooperação Agrícola, 2005, p.48-59.

PLANTINGA, Carl. 1996. Moving pictures and the rethoric of non-fiction: two approaches. In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Org.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: Estéticas contemporâneas e cultura mundial. *Periferia*, v. 1, n. 1, p. 79-89, 2007.

PUENTE, Maximiliano de la. Estética y política en el cine militante argentino actual. *La Fuga*, v. 7, p. 1-8, 2008.

QUE BOM te Ver Viva, direção: Lucia Murat, Brasil, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo, SP: Editora Senac, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. *Significação*, n. 44, v. 48, p. 245-263, 2017.

ROSENTHAL, Alan; ECKHARDT, Ned. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. Fifth Edition. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2016.

SAES, Décio. *A formação do estado burguês no Brasil (1888-1891)*. São Paulo: Paz e Terra. 364p, 1985.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte. 176p, 2016.

SANJINÉS, Jorge. *Teoria e prática de um cinema junto ao povo*. Goiânia: MMarte, 2018.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SANTOS, Alexsandro Sant'ana *et al.* *Eretmochelys imbricata*. *Sistema de Avaliação do Risco de Extinção da Biodiversidade – SALVE*, 2023. Acesso em: 02 de jan. de 2025.

SILVA, Grace Ferreira. Aspectos da biologia reprodutiva da arara-azul *Anodorhynchus hyacinthinus* (Latham, 1790) no Mosaico Carajás/PA. 2015. 56p. Dissertação (mestrado em Ciências Biológicas). Universidade Estadual Paulista – UNESP, Botucatu, São Paulo, 2015.

SILVA, Meire Oliveira. *O Processo* (2018) envolto em imagens e discursos de violência: uma proposta de análise das narrativas e memórias a partir do documentário de Maria Augusta Ramos. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, v. 6, n. 2, p. 217-240, 2021.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosacnaif, 2006.

SILVA, Grace Ferreira. *Aspectos da Biologia Reprodutiva da Arara-Azul Anodorhynchus hyacinthinus (Latham, 1790) no Mosaico Carajás/PA*. Universidade Estadual de Paulista – UNESP, Botucatu. 56p, 2015.

SILVEIRA, Germán. Un cine sin espectadores: La teorización sobre el público en el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta. *Revista Dixit*, n. 23, 2015.

SOUZA, Ávaro Huber de; MOHR, João Gabriel; MEI, Maria Carolina Thomaz Marquesoni; SILVA, Matheus Marquelez da; REIS, Thamirez Deus. Genocídio indígena no Brasil e a pandemia de Covid-19: relação com o Direito Internacional. *Revista Avant*, v. 6, n. 2, p. 200-219, 2022.

SOUZA, Nelson Rosário de. A esquerda militante: entre o engajamento pastoral e os revides locais. *Revista de Sociologia e Política*. n. 12, 131-146, 1999.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. Luta de classe na América Latina. *InSURgência – Revista de Direito e Movimentos Sociais*. v.9, n.1, 77-102, 2023.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Editora Papyrus, 2006.

STEYERL, Hito. *Em defesa das imagens pobres*. Porto: Alix. Disponível em <https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Cineastas brasileñas que filmaron la revolución: Helena Solberg y Lucia Murat. *Cine Documental*, n. 17, p. 24-41, 2018.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do “cânone” a partir do gênero. *Aletria*, v. 30, n. 3, p. 39-62, 2020.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Margot Benacerraf: (não) pioneira do Nuevo Cine Latinoamericano. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicacion*, v. 21, n. 39, p. 38-55, 2022.

URBAN, Rafael Wandratsch. A construção da resistência coletiva em *A Classe Roceira*: documentário em aliança aos movimentos sociais no período da transição democrática no Paraná. 2021. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.

WELLER, Fernando. A imagem-câmera. *Rebeca*, (1), v.2, p.250-255, 2012.

ZYLBERMAN, Lior. *Genocidio y cine documental*. Buenos Aires: Eduntref, 2022.

ANEXO 1. Material bruto em fotogramas das tomadas realizadas entre 2017 e 2019, conforme organizado por Rodrigo Baptista, montador de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*.

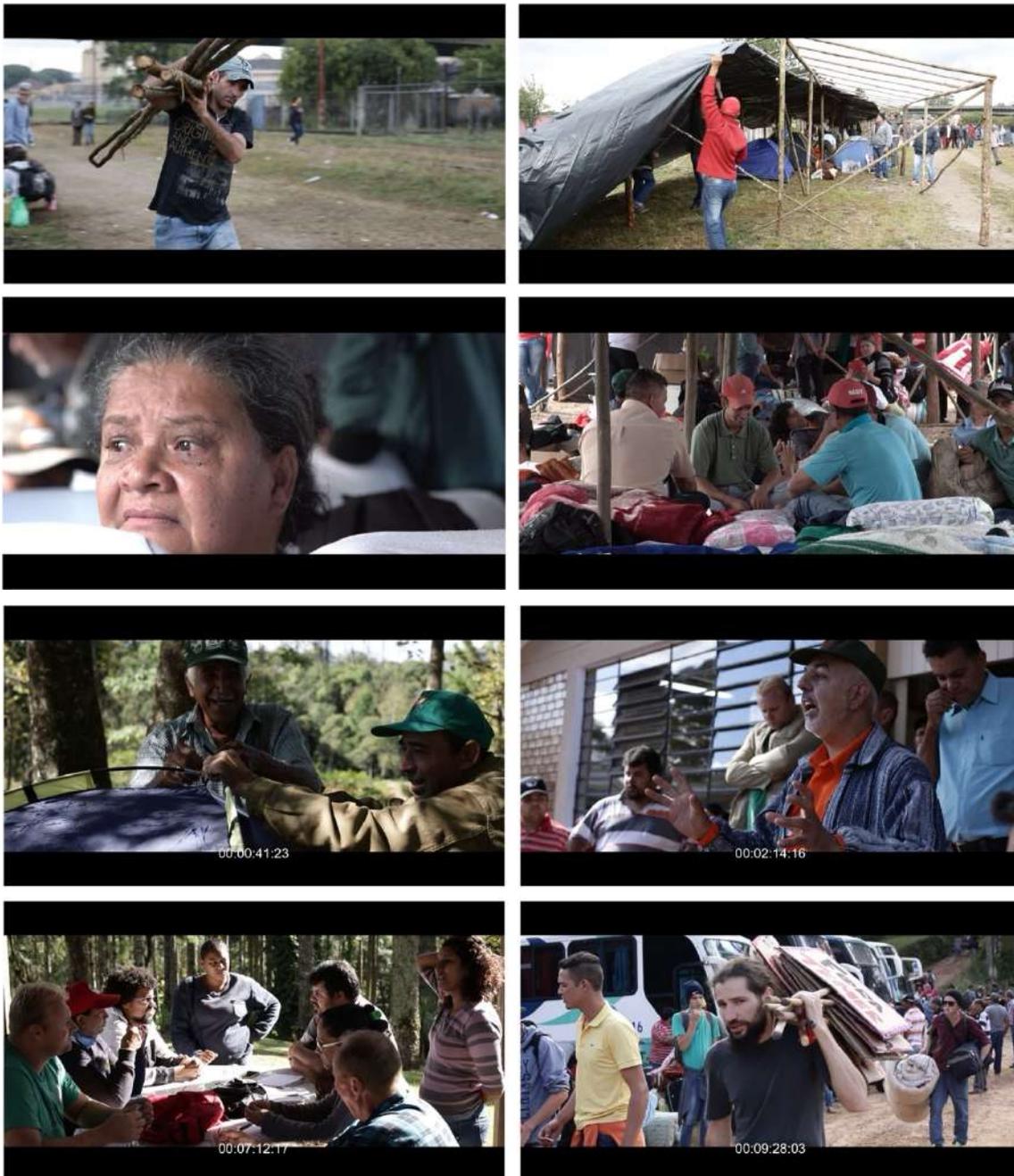


FIGURA A1. Organização e preparação do MST Paraná para os atos das Jornadas Pela Democracia, à ocasião do interrogatório de Moro e Lula. Baggio fala aos militantes. Curitiba e Região Metropolitana. 08 de maio de 2017.



FIGURA A2. Militância do MST caminha em direção à Praça Tiradentes. Ocorre um ato ecumênico. 09 de maio de 2017.



FIGURA A3. Ato a favor de Lula na Praça Santos Andrade, à ocasião do interrogatório de Moro e Lula.



FIGURA A4. Ato a favor de Lula no Paço da Liberdade, em setembro de 2017, à ocasião do segundo interrogatório de Moro e Lula.



FIGURA A5. Jornada de Agroecologia do MST. Assentamento Contestado, Lapa, Paraná. 2017.



FIGURA A6. Caravana Lula pelo Brasil. Interior do Paraná. Março de 2018.

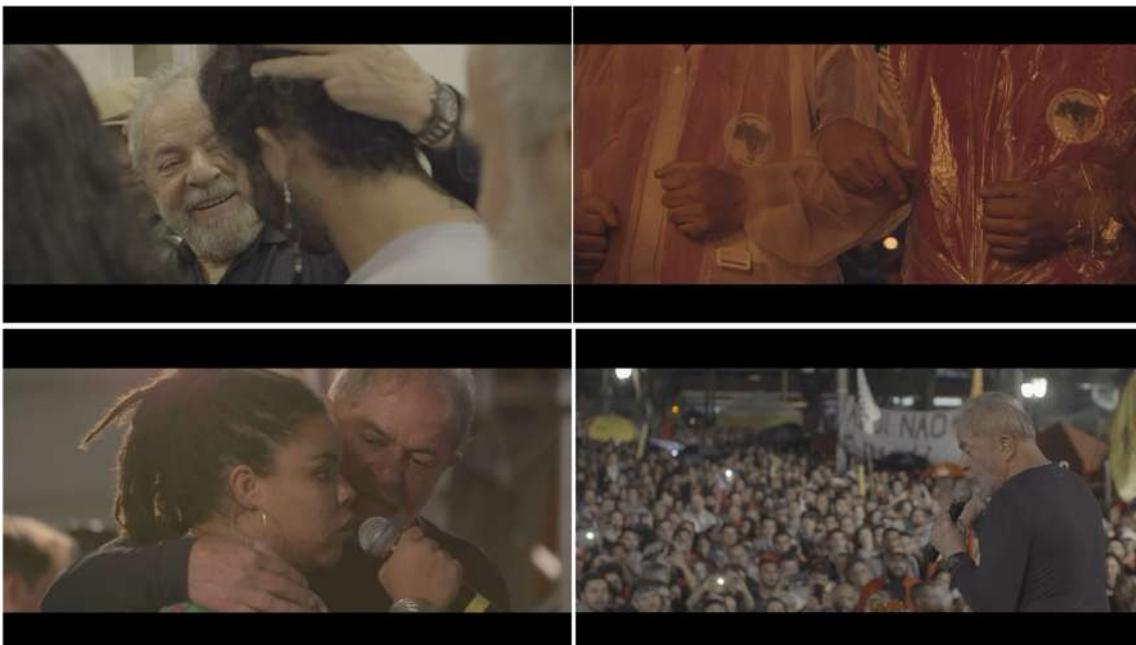


FIGURA A7. Caravana Lula pelo Brasil. Curitiba, Paraná. Março de 2018.



FIGURA A8. Curitiba, 06 de abril de 2018. À esquerda, um jovem comemora a prisão de Lula soltando fogos de artifício em frente ao prédio da Superintendência da Polícia Federal. À direita, mística na Santos Andrade, denunciando a parcialidade de justiça brasileira.

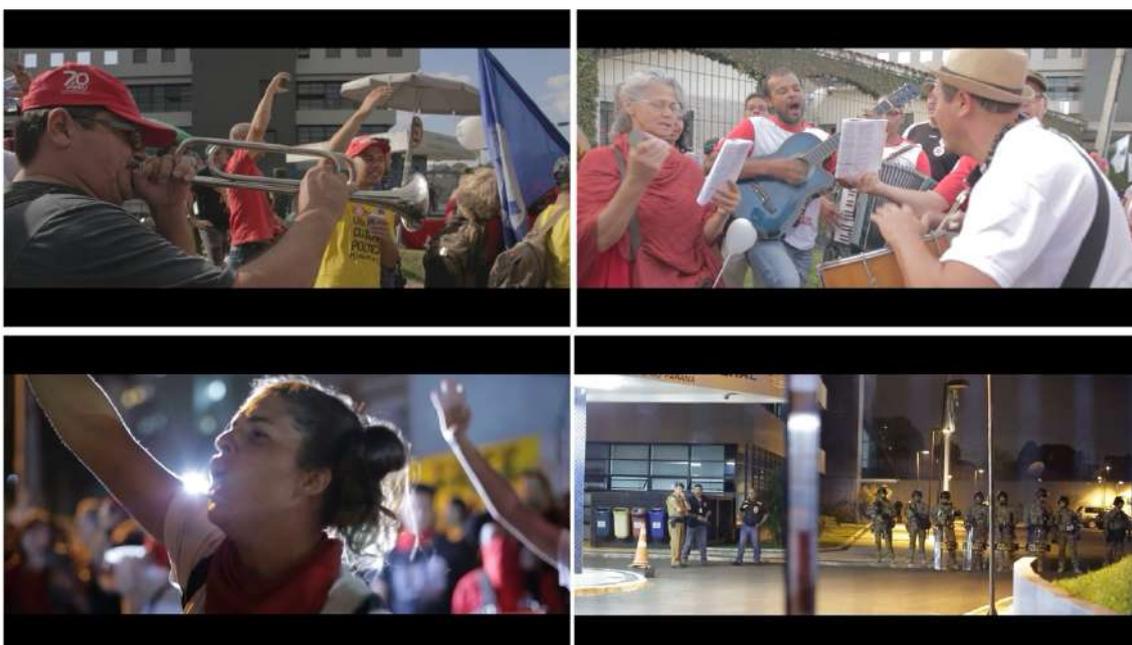


FIGURA A9. Curitiba, 07 de abril de 2018. Militantes se concentram em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula.

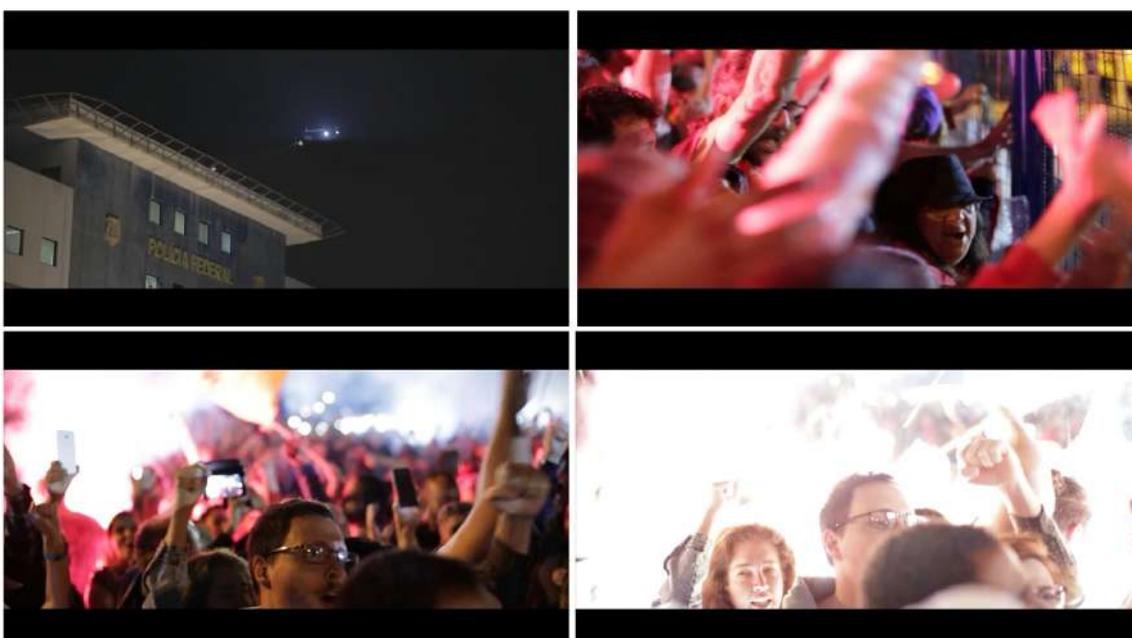


FIGURA A10. Curitiba, 07 de abril de 2018. Militantes se concentram em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula.



FIGURA A11. Curitiba, 07 de abril de 2018. Polícia reprime militantes concentrados em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula.



FIGURA A12. Curitiba, 07 de abril de 2018. Polícia reprime militantes concentrados em frente à Superintendência da Polícia Federal, para aguardar a chegada do então ex-presidente Lula. Roberto Baggio faz jogral onde anuncia a permanência da vigília permanente.



FIGURA A13. Curitiba, 08 de abril de 2018. Primeiro dia da Vigília Lula Livre.



FIGURA A14. Curitiba, 09 de abril de 2018. Segundo dia da Vigília Lula Livre.



FIGURA A15. Quedas do Iguaçu, Acampamento Dom Tomás Balduino, julho de 2018. Ato em prol da candidatura de Lula à presidência da República.



FIGURA A16. Ato em frente à Superintendência da Polícia Federal, em Curitiba, em razão dos 365 dias da prisão de Lula.



FIGURA A17. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula. Acima à direita, o advogado de Lula, Cristiano Zanin, concede entrevista para uma emissora de televisão. Abaixo, à esquerda, Fernando Haddad concede uma entrevista coletiva na Vigília Lula Livre.



FIGURA A18. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula.



FIGURA A19. Diárias gravadas na Vigília Lula Livre, ao longo dos 580 dias da prisão de Lula. No canto inferior, à direita, dois comunicadores bolsonaristas fazendo uma transmissão ao vivo na ocasião da campanha eleitoral de 2018.



FIGURA A20. Jornada de Agroecologia, vigília Lula Livre, 2019.



FIGURA A21. Aos 541 dias de Vigília Lula Livre. Abaixo, à esquerda, Zé Gonçalves e Roberto (segurando a bandeira) representando a Brigada Che Guevara.



FIGURA A22. Milhares de pessoas, de diversas regiões do Brasil, vêm para a Vigília Lula Livre para comemorar o aniversário de Lula, no dia 27 de outubro de 2019.



FIGURA A23. No dia 11 de novembro de 2019, Lula sai da prisão e atravessa um corredor de gente, organizado pelo MST.



FIGURA A24. No dia 11 de novembro de 2019, Lula sai da prisão e atravessa um corredor de gente, organizado pelo MST.



FIGURA A25. No dia 11 de novembro de 2019, depois de atravessar um corredor de gente, Lula abraça Roberto Baggio.

ANEXO 2. Material bruto em fotogramas das tomadas realizadas entre 2022 e 2024, conforme organizado por Rodrigo Baptista e José Pereira, montador e diretor de *Bom Dia Presidente ou o Coração da Brasileira*, respectivamente.



FIGURA A26. Chegada da equipe do documentário à Comunidade Maíla Sabrina. Março de 2022.



FIGURA A27. As crianças Aliciane e Yuri recebem a equipe de filmagem na entrada da Escola Itinerante Caminhos do Saber, e apresentam o espaço educacional. Março de 2022.



FIGURA A28. Todos os dias, antes de iniciar as atividades escolares, as crianças realizam o Tempo Formatura. Março de 2022.



FIGURA A29. Acima, o casal Romilda e Roberto nos recebe em sua casa para uma sessão de filmagens. Roberto assiste a imagens da Vigília, onde aparece. Abaixo, a câmera se posiciona dentro da sala de aula. Março de 2022.



FIGURA A30. Acima, à esquerda, as crianças entoam no hino do MST durante o Tempo Formativa. Acima, à direita, o professor Roberto, filho de Roberto e Romilda, dá aula para as crianças. Abaixo, o professor Roberto conduz às crianças para a horta da escola, para uma aula prática. Março de 2022.



FIGURA A31. Crianças da Escola Itinerante Caminhos do Saber participam das atividades escolares. Março de 2022.



FIGURA A32. Acima, Valdete e Edna (bom bonê) são entrevistadas e expostas às imagens da Vigília Lula Livre. Abaixo, Jones é entrevistado na frente de sua casa. Março de 2022.

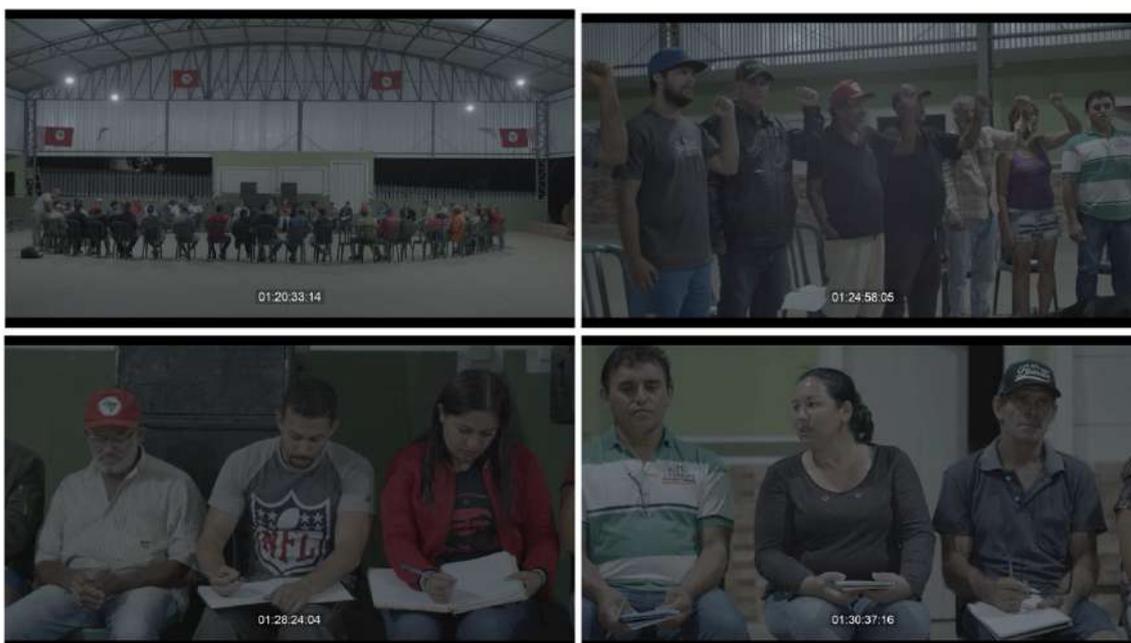


FIGURA A33. Reunião de coordenação no barracão comunitário do Acampamento Maila Sabrina. Março de 2022.



FIGURA A34. Reunião de coordenação no barracão comunitário do Acampamento Maila Sabrina. Março de 2022.



FIGURA A35. Acima, João Barba recebe a equipe do documentário em sua casa. Acima à direita, eu mostro imagens de 2017 para João Barba, na ocasião em que o MST ocupava as ruas de Curitiba como forma de resistência. Abaixo, a coordenadora do Acampamento Maila Sabrina nos recebe em sua casa. Março de 2022.



FIGURA A36. Mutirão para colheita de mandioca no Espaço Agroecológico Antônio Tavares. Março de 2022.



FIGURA A37. Mutirão para colheita de mandioca no Espaço Agroecológico Antônio Tavares. Março de 2022.



FIGURA A38. Famílias da Comunidade Maila Sabrina organizam os alimentos colhidos para serem doados no ato com Lula, que aconteceu no Assentamento Eli Vive, em Londrina. Março de 2022.



FIGURA A39. No Assentamento Eli Vive, a 90 quilômetros do Maila Sabrina, militantes do MST preparam os alimentos para serem doados na região de Londrina, Paraná. Acima à direita, Jones faz um ensaio com crianças sem terra para a recepção de Lula. Março de 2022.



FIGURA A40. Lula chega no Assentamento Eli Vive, e é recebido pela militância do MST. Roberto Baggio, dirigente do MST conduz Lula pelos espaços do assentamento.



FIGURA A41. No alto à esquerda, José Damasceno, dirigente nacional do MST nos concede entrevista em dezembro de 2024. No alto à direita, Damasceno fala com a Comunidade Maila Sabrina após a vitória eleitoral de Lula, em 2022. Abaixo, no dia 29 de dezembro de 2022, Roberto, Valdete e Edna seguem viagem para Brasília, para participar da posse de Lula como Presidente do Brasil.



FIGURA A42. Adolescentes e crianças da comunidade Maila Sabrina. Outubro de 2024.



FIGURA A43. O MST ocupa as ruas de Brasília, em uma grande caminhada para participar da posse de Lula como Presidente do Brasil pela terceira vez. Primeiro de janeiro de 2023.



FIGURA A44. Acima, à esquerda: adolescentes que moram na Comunidade Maila Sabrina ensaiam a leitura da carta que será lida para a juíza da comarca de Faxinal, Paraná, que visitou a comunidade com uma carta de despejo assinada. Acima, à direita: Carol lê a carta, na presença de autoridades locais e nacionais. Abaixo, à esquerda: a juíza de Faxinal ouve a leitura da carta. Abaixo, à direita: Jocelda fala para o advogada da família que reivindicou a reintegração de posse.

ANEXO 3⁵⁵. Esboço não concluído de um roteiro de montagem. A última modificação, segundo os metadados disponíveis no Google Drive, foi feita em 6 de junho de 2022.

ROTEIRO DE MONTAGEM

V.O.⁵⁶

EXT. FRENTE DA POLÍCIA FEDERAL - NOITE⁵⁷

Um grupo canta Pai Nosso dos Mártires. Policiais armados em frente ao prédio da Polícia Federal (dilata). Câmera no meio do Povo, que em coro grita.

Povo

A verdade é dura (como está no corte do Rodrigo). Depois: Lula guerreiro.....

Planos da senhorinha empurrando a grade, e do cara ao lado falando pra ela não fazer. A primeira bomba explode. A câmera se perde. Deixa todas as bombas explodirem dentro do plano sequência. Helicóptero aterrissa. Plano da imprensa golpista com suas luzes "queimando" nossa câmera. Planos da PM sobre o ombro, foco vai para a militância. Plano de frente para o policial que segura a 12. Dilata.

Baggio

Íntegra do jogral do Baggio. É o nascimento da Vigília.

INT. VAN. ESTRADA PRÓXIMA A BRASILEIRA - DIA

Tela preta. Som de dentro da van. Cartela: "quatro anos depois". Som continua e...
...através da janela da van, imagens da paisagem rural próximas à Brasileira. Conforme a van vai se aproximando da guaritinha, uma narração contextualiza a viagem.

⁵⁵ As configurações e formatações deste Anexo foram todas mantidas conforme encontradas nos documentos originais.

⁵⁶ No documento, consta o seguinte comentário atrelado: O afastamento de Dilma Roussef, foi o pontapé inicial de um projeto que empurrou o povo brasileiro de volta à pobreza. Mas não bastava tirar a Dilma. Era necessário liquidar as chances do maior líder da esquerda latino-americana chegar novamente à presidência da república. Era necessário prender Lula.

⁵⁷ Grifo em vermelho consta no documento original e foi mantido nesta transcrição.

V.O.⁵⁸

Pinduquinha

Vocês são o pessoal do filme? Só um momentinho, pediram pra segurar vocês um pouquinho, já já a gente libera vocês.

EXT. PORTAL DA ESCOLA ITINERANTE - DIA

Trechos do percurso entre a guarita e a escola itinerante Caminhos do Saber. A van chega em frente à escola. Alguém abre a porta. A câmera desce e caminha até dois sem terrinhas: Aliciane e Iuri.

Iuri

Boa tarde, bem-vindos à escola itinerante Caminhos do Saber....

Iuri e Aliciane mostram e explicam para a equipe do filme os espaços da escola.

Aliciane

Isso aqui foi nós criança junto com o Núcleo Setorial do Embelezamento que plantou....

- Montar trechos dessa caminhada como uma apresentação do espaço da escola, mas também trazendo elementos da organização das crianças sem terra.

⁵⁸ No documento, consta o seguinte comentário atrelado: Uma semana antes da primeira agenda pública de Lula em 2022, onde o ex-presidente iria conhecer o assentamento Eli Vive, em Londrina, no norte do Paraná, nossa equipe de documentário foi ao acampamento Maila Sabrina, no município de Ortigueira, também Paraná. Na ocasião, queríamos conhecer e filmar as pessoas da Brigada Che Guevara para tentar compreender a organização e o método do movimento dos trabalhadores rurais sem terra, pois havíamos filmado diversas lutas encampadas pelo MST desde 2017, atravessando, portanto, três tempos históricos: durante a perseguição jurídica que antecedeu a prisão de Lula, durante o surgimento e a construção da Vigília Lula Livre, período em que Lula esteve preso em Curitiba, e no momento atual, em que Lula é um pré-candidato ao seu terceiro mandato como Presidente do Brasil. Fazenda Brasileira. Acampamento Maila Sabrina. Brigada Che Guevara. Nos aproximamos de um território ocupado pelo Movimento dos Trabalhadores e das Trabalhadoras Rurais Sem Terra. É Março de 2022. Ano de eleições presidenciais. Lula lidera nas pesquisas de intenção de voto depois de ter ficado preso por 580 dias em Curitiba. Hoje, livre e inocentado, Lula anunciou sua primeira agenda pública do ano: visitar a agroindústria do assentamento Eli Vive, em Londrina, norte do Paraná. De lá saíram também lutadores e lutadoras da reforma agrária, só que desta vez, para lutar pela democracia no Brasil.

INT/EXT. SALA DE AULA/HORTA - DIA

Professor Roberto explica a atividade do Núcleo Setorial de Bem Estar em sala de aula.
As crianças saem e vão plantar.

- Montar trechos das crianças nas atividades do Núcleo Setorial com o Professor Roberto.

Fim do esboço de Roteiro.

ANEXO 4⁵⁹. Texto criado para o processo de seleção do DocLab 2022, do DOCSP.

Enredo (450 caracteres)

Quando o ex-presidente Lula foi levado preso à Curitiba, apoiadores que aguardavam a sua chegada foram recebidos com bombas pela Polícia Federal. Mal sabiam os policiais que estas pessoas não sairiam dali, bradando por 580 dias seguidos: Bom dia, presidente Lula! Fomos a um acampamento do MST, conhecer as pessoas que ajudaram a sustentar esse movimento, no ano em que Lula volta a concorrer às eleições presidenciais.

Enredo em inglês (450 caracteres)

When former brazilian president Lula was taken as prisoner to Curitiba, the Federal Police repressed with bombs the supporters that waited him. Yet, policemen had no idea that those supporters would remain there for the following 580 days, saying daily: Good morning, president Lula. We went to a MST camp to meet the people that helped to sustain this movement, in the year that Lula returns to run in the presidential elections.

Resumo do Plano de Financiamento* (máximo 450 caracteres incluindo espaços)

Por meio de financiamento coletivo, levantou-se um valor que permitiu gravar em Março de 2022, no acampamento Maila Sabrina do MST. Para a continuidade do projeto, pretendemos: (1) participar de labs que permitam maior desenvolvimento e visibilidade para o projeto; concorrer a fundos internacionais em consonância com o escopo do filme; (3) continuar o corpo a corpo com outras entidades, associações de juristas e pessoas físicas, por exemplo.

⁵⁹ As configurações e formatações deste Anexo foram todas mantidas conforme encontradas nos documentos originais.

Lista de antecedentes do projeto* (prêmios, apoios, oficinas, pitchings etc. Máximo 450 caracteres incluindo espaços)

- 2017 - 2019 | Gravações de eventos políticos relevantes pra narrativa
- O projeto atual não ainda participou de nenhum laboratório ou evento, também não concorreu em nenhum edital para financiamento da produção

Sinopse* Do que se trata o documentário e como será narrado; história e personagens. (máximo 8.000 caracteres incluindo espaços, aprox. 2 páginas)

Entre 2017 e 2019, Curitiba foi sede da Operação Lava Jato. A força tarefa que processou e prendeu o ex-presidente Lula estava no auge de sua popularidade. Por outro lado, houve grandes mobilizações de apoio a Lula nesse período. Uma das mais notáveis foi a Vigília Lula Livre. Nos bastidores dela, uma das principais vozes no comando estratégico e organizativo foi a de Roberto Baggio, dirigente estadual do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Bom dia, presidente percorre um período histórico que envolveu a perseguição, a prisão, a libertação e a volta de Lula como candidato à presidência do Brasil em 2022. Roberto Baggio é o nosso protagonista. Ao longo desta trajetória, a Brigada Che Guevara, do acampamento Maila Sabrina, no Paraná, esteve ativamente presente, tanto nas mobilizações anteriores à prisão de Lula, como na participação do revezamento entre as brigadas para manter a Vigília Lula Livre viva. Desse acampamento, Jocelda, João Barba, Valdete, Edna, e Jones, também são personagens do filme. Fomos ao acampamento Maila Sabrina para conhecer essas pessoas e assim trazer para a narrativa fílmica um retrato de como este movimento social se organiza desde as suas bases. Na semana em que fomos ao Maila Sabrina para filmar, a Brigada Che Guevara tinha também uma missão desafiadora. Em uma semana, haveria um ato de inauguração de uma agroindústria no assentamento Eli Vive, a menos de 100 quilômetros ao norte dali. Estava confirmada uma presença muito especial: a de Lula. Era a primeira agenda pública do ex-presidente em 2022 e ele fez questão de que fosse em território do MST. A Brigada Che Guevara ficou encarregada de comparecer com mil pessoas e uma tonelada de alimentos para doação. Os preparativos destes sem-terra para cumprir as tarefas vão revelando ao longo da história questões essenciais do processo organizativo do MST. Depois, já às vésperas das eleições presidenciais de 2022, Baggio

e o MST continuam realizando trabalhos de base e articulações para o cumprimento da tarefa histórica de ajudar a eleger novamente Lula. Há duas semanas das votações do primeiro turno, Lula virá a Curitiba para um comício na Boca Maldita. Acompanhamos Baggio através dos comitês populares para coordenar a construção deste ato, articulando a vinda de setores progressistas da sociedade.

Nossa história se inicia com Roberto Baggio em 2017. Em um local campestre da Região Metropolitana de Curitiba, Baggio e José Damaceno, dirigente da frente de massa do MST no Paraná, estão diante de um grupo de coordenadores e coordenadoras de brigadas do MST vindos de várias partes do Paraná. Baggio explica o que irá acontecer nos próximos dias. Ele fala que diante da perseguição jurídica e midiática contra Lula, é necessário mostrar organização e musculatura nas ruas para evitar a sua prisão. Fala que vai ser um momento para escancarar qual é o projeto de cada lado, referindo-se ao antagonismo entre a classe trabalhadora e os setores que querem a prisão de Lula. Damaceno complementa falando de como organizar a militância nestes próximos dias em Curitiba. Logo após, as pessoas começam a levar seus pertences para os ônibus. Depois, chegam para acampar ao lado da linha férrea, em Curitiba. Ali estabelecem uma base para os próximos dias, até o ato final com a presença de Lula, na praça Santos Andrade, centro de Curitiba.

Menos de um ano mais tarde, o MST acompanhou a caravana de Lula no Paraná. Lula visita o campus da UFFS, construído em um lote da reforma agrária, e conversa com alunos de lá que integram o MST. A câmera está junto, dentro do laboratório. Na sequência, um ônibus da caravana sofre um atentado a tiros. A caravana termina em Curitiba, novamente na praça Santos Andrade, em um grande ato. Dez dias depois, logo após o decreto de sua prisão, Lula é levado à sede da Polícia Federal de Curitiba, chegando pelo heliponto. Em frente ao prédio da polícia, militantes aguardavam sua chegada fazendo uma concentração, um ato político, cultural e ecumênico. Quando o helicóptero se aproxima, a polícia repreende os manifestantes jogando bombas. Minutos mais tarde, entre autoridades políticas, lideranças e militantes da esquerda, Roberto Baggio, faz um jogral anunciando para ficarem em vigília e só saírem dali com a liberdade de Lula. No dia seguinte chegam caravanas de diversos lugares, de movimentos sociais e sindicatos. Os arredores da Polícia Federal em Curitiba se transformam num centro de manifestações políticas e culturais. O MST está na vanguarda da organização da vigília, com cozinhas e barracas montadas nas calçadas. No dia seguinte, Roberto Baggio recebe Sérgio Gabrielli, ex-presidente da Petrobras, Celso Amorim, ex-chanceler e João Pedro Stédile da

coordenação nacional do MST e apresenta uma cozinha montada na calçada. Edelvan, sem terra do assentamento Eli Vive, mostra para eles o funcionamento da cozinha e serve um cafezinho. A história vai sendo narrada nas vozes das pessoas que filmamos.

A equipe do filme chega ao acampamento Maila Sabrina e o território nos é apresentado pelas imagens filmadas de dentro da van, enquanto percorre o trecho entre a guarita e a sede. Ao chegar na sede do acampamento, Iuri e Aliciane, crianças sem-terra, recebem a equipe e apresentam a Escola Itinerante local. No dia seguinte, também na escola, revela-se que há uma expectativa em torno da vinda de Lula ao assentamento Eli Vive dentro de poucos dias pela conversa de um grupo de crianças. Depois, as crianças e educadores formam um círculo no campinho da escola e cantam o hino do movimento. Val lidera a mística. À noite, a câmera está no galpão da comunidade. Uma roda de pessoas representantes dos núcleos de base da comunidade iniciam uma reunião para deliberar sobre como serão organizadas as logísticas das pessoas e dos alimentos para o ato com Lula. Jocelda lidera e organiza a conversa. Jones também está na organização da reunião. Na casa de Jocelda, ela nos mostra um caderno com anotações da coordenação da Brigada Che Guevara. São nomes das pessoas que foram à Vigília. Ela conta como funcionou este sistema ao longo dos dias em que Lula esteve preso. Encontramos João Barba em frente de sua casa. Para ele, mostramos algumas imagens que fizemos entre 2017 e 2019. João Barba reconhece lugares que ele vê nas imagens. Aponta que estava lá, e então voltamos para 2017, em um ato ecumênico na praça Tiradentes em Curitiba. Depois, vemos João Barba organizando o ato e usando um colete da disciplina do MST.

Um mutirão de colheita de mandioca é feito no Espaço Agroecológico Antônio Tavares, da comunidade Maila Sabrina. As pessoas vão colhendo e ensacando, para depois levar a colheita para o barracão da comunidade. No barracão, muitos outros alimentos vão sendo trazidos. São os alimentos que serão doados no ato com Lula dois dias depois. No barracão, Jocelda assume a organização.

A história se desenvolve na medida em que três eventos, montados em paralelo, se desenvolvem. São três eventos, em três tempos diferentes que vão sendo entregues ao longo da narrativa fílmica: a Vigília até a libertação de Lula em 2019; a preparação e a chegada da Brigada Che Guevara no ato com Lula em março de 2022; e a construção do comício na Boca Maldita, centro de Curitiba, com Lula em plena campanha presidencial. O uso do arquivo dentro da cena será uma forma de saltar narrativamente entre estes tempos.

O trecho final do filme, evidentemente ainda em desenvolvimento, está programado para ser filmado em 2023, depois que o presidente eleito assumir, seja qual for o escolhido do povo. Para isso, convidaremos Roberto Baggio para ir visitar o acampamento Maila Sabrina, onde será provocada uma reunião, nos modelos da que foi gravada no barracão do Maila Sabrina, para falar sobre os próximos encaminhamentos do MST, no contexto pós eleitoral.

Motivação* *Por que você quer contar essa história e qual é a importância deste documentário? (máximo 4.000 caracteres incluindo espaços, aprox. 1 página)*

O desejo de contar essa história vem junto com a necessidade de retratar um conjunto de fatos testemunhados que impactou diretamente a vida das pessoas no Brasil. Este desejo nos levou a querer desenvolver uma forma fílmica que pudesse acomodar uma história que, antes de tudo, teve grande um impacto na nossa própria visão de Brasil e de mundo. Bom dia, presidente, mergulha profundamente na história política recente do Brasil, mas também toca em chagas antigas da sociedade brasileira, como a desigualdade da distribuição fundiária e a criminalização sistemática dos movimentos sociais. Assim surge o grande desafio de querer dar uma contribuição cinematográfica para a construção de um imaginário de defesa da democracia brasileira pelo viés do discurso popular em suas formas organizativas. Aqui o cinema assume também o papel de ferramenta militante, lançando mão de uma utilização cuidadosa de sua linguagem. Dialogando com a cultura dos filmes de urgência dos anos 1960 e 1970, o projeto também pretende oferecer uma contra-narrativa ao hegemonismo do *mainstream* midiático no Brasil. Mas não o faz por uma linguagem direta, objetiva e pedagógica, comum à tradição do jornalismo. Sua importância emerge pela autenticidade das vozes no calor dos momentos retratados, adicionando camadas de complexidade das formas humanas de lidar com o contraditório. Isso porque entendemos que tais narrativas dominantes alinham-se a um projeto de construção de um imaginário que favorece os interesses de certos grupos econômicos. Daí a criminalização dos movimentos sociais e de líderes políticos comprometidos com as pautas da classe trabalhadora.

Podemos elencar em três níveis, os impulsos que nos fazem querer realizar este documentário. O primeiro é o da inconformidade diante do que consideramos uma trama jurídica e midiática. O segundo, mas não menos importante, vem da constatação de que a democracia brasileira deve estar em constante defesa, e que isso só se faz pela

organização coletiva de forças sociais. Soma-se a isso um contexto sócio-político que flerta diretamente com narrativas neofascistas. O terceiro impulso vem de um grande fascínio pelas possibilidades e potencialidades que podem alcançar as linguagens do cinema documental, principalmente se tivermos a oportunidade de participar de espaços de desenvolvimento, como o do Docsp.

Em Bom dia, presidente, a contra-narrativa pulsa para tocar em feridas históricas que o Brasil sempre se negou a tratar. Nas vozes das pessoas do acampamento Maila Sabrina, a defesa de Lula é a defesa da divisão das terras, da reforma agrária, da alimentação orgânica e de suas vidas. Lula representa para aquelas famílias uma esperança viva de serem assentadas em breve. Este não é um filme partidário, da política institucional. Trata-se de um documentário focado em pessoas que, organizadas, defendem um projeto popular cuja única possibilidade atual de sua concretização é, julgam, através das políticas públicas e de do espírito democrático de um líder político oriundo das camadas populares.

Um outro aspecto das razões de querermos realizar este documentário vem da vontade de combinar ética e esteticamente um discurso fílmico, dentro da interação entre o estudo das possibilidades da linguagem cinematográfica e o discurso militante. Não estamos falando sobre um fato histórico como a prisão de Lula, mas retratando camadas do lado da história que não a aceitou e que não tem nenhum espaço nas mídias tradicionais.

Quais são as suas expectativas no DOCSP?

*

(máximo 450 caracteres incluindo espaços)

ESCRITO DIRETO NO FORMULÁRIO ON-LINE.

Tratamento visual ou notas do diretor sobre o ponto de vista fílmico* *Abordagem visual, recursos fílmicos e narrativos, assim como uma pincelada no ponto de vista autoral, a partir do qual se pretende narrar a história. (máximo 4.000 caracteres incluindo espaços, aprox. 1 página)*

Uma parte de Bom dia, presidente é construída a partir de um conjunto de imagens que foram gravadas por diferentes cinegrafistas, em diferentes tempos e espaços, e

utilizando diferentes equipamentos. **A estética da urgência fica inevitavelmente impressa neste material. Dessa forma, o filme assume em algumas de suas sequências o tremor da câmera como um aspecto natural de sua linguagem, inevitável no momento da tomada mas, devido a sua autenticidade e comprometimento narrativo, desejável no momento da montagem.** As condições da tomada e o posicionamento do sujeito da câmera nestes espaços da luta política assumem na forma a sua ética. A ética do filme de urgência. Uma outra parte das imagens de Bom dia, presidente foram gravadas de maneira mais controlada no acampamento Maila Sabrina, marcando na forma das imagens uma subdivisão destes dois tempos históricos (2017-2019 e 2022-2023). Narrativamente, ao longo do filme pretende-se ir e vir entre esses tempos entregando subjetiva, mas não objetivamente, em que tempo estamos. Mostramos em cena imagens do nosso material bruto gravadas entre 2017 e 2019 para alguns personagens do Maila Sabrina: Seu Roberto, Valdete, Edna e João Barba. As lembranças evocadas por estas pessoas poderá guiar esta intertemporalidade.

O uso de entrevistas neste projeto sempre traz algum aspecto territorial, porque somente foram feitas nos locais onde os fatos narrados estavam acontecendo. As entrevistas, realizadas lá no Maila Sabrina, por exemplo, buscaram sempre trazer camadas visuais para além das falas. O refeitório da escola, as casas no acampamento, os terreiros dos quintais, sempre trazem aspectos da territorialidade que não são falados. Estas entrevistas contribuíram para que pudéssemos ouvir histórias diretamente relacionadas com as imagens do nosso material bruto. Outras entrevistas foram feitas nas ruas durante os atos, ou na própria Vigília Lula Livre.

O recurso de voz sobre imagem somente será utilizado em um único contexto específico: quando personagens estão vendo as imagens em cena e relatando memórias, comentando ou nomeando seus companheiros e companheiras. Em nenhuma hipótese serão utilizadas imagens com finalidades ilustrativas. As imagens mostradas na montagem estarão sempre vinculadas diretamente aos fatos narrados. Assim, a autenticidade do que é real assume um aspecto formal nas imagens e sons que vão sendo mostrados no filme, pautando a estética fílmica.

Ao longo do filme, Lula aparecerá em alguns momentos, mas sempre priorizando os momentos de interações diretas com o povo. Por exemplo, a sequência gravada no laboratório da UFFS, em Laranjeiras do Sul, quando Lula ouve a voz de alguns jovens que experimentaram entrar em uma universidade construída em lote de reforma agrária. Lula ouve também Jaime Giolo, reitor da UFFS relatando as experiências alcançadas com

a construção daquela universidade federal. Estes momentos foram gravados 11 dias antes de Lula ser levado preso para Curitiba. Optou-se por colocar esses momentos, embora o foco do filme não seja o Lula propriamente dito, para entregar algumas outras pistas das razões dessa defesa tão aguerrida que o MST vem fazendo de Lula ao longo destes anos todos.

Do ponto de vista autoral, *Bom dia, presidente* usa em suas referências e ingredientes estruturantes presentes alguns filmes de Beth Formaggini, Eduardo Coutinho, Chris Marker, Patricio Guzmán, Petra Costa, Fernando Pino Solanas. Por exemplo, a célebre cartela de Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho*, provoca: "Porque às vezes as imagens tremem?" Mais de quarenta anos mais tarde, elas voltam a tremer: o sujeito da câmera está no meio do povo reprimido pela polícia. Estas referências são incorporadas tanto em alguns aspectos da montagem como também nos contextos da captação das imagens.

No caso de o projeto ser selecionado, será solicitada uma versão em inglês de Sinopse, Motivação, Tratamento e Teaser legendado.*

Estou ciente.

ANEXO 5. Links para cortes de processo.

5.1 Corte de processo montado por Rodrigo Baptista e exportado em 19 de maio de 2025

<https://vimeo.com/1085692729/bd19c20fd9>

5.2 Corte de processo montado por José Pereira e exportado em 29 de abril de 2025.

<https://vimeo.com/1079612726/cce7430c81>

5.3 Corte de processo montado por Rodrigo Baptista e exportado em junho de 2023, para participar do processo seletivo do IDFA Project Space.

<https://vimeo.com/1077415888/c855abbc97>

5.4 Teaser montado por Rodrigo Baptista em 2022, para participar do processo seletivo do DocLab, do DOCSP.

<https://vimeo.com/1026065787>

5.5 Primeiro teaser do projeto apresentado com o objetivo de obter recursos junto a parceiros.

<https://vimeo.com/1026064609?share=copy>