

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**IDENTIDADES PARTILHADAS E POTÊNCIAS SENSÍVEIS DO DOCUMENTÁRIO
NO RIO GRANDE DO SUL**

TESE DE DOUTORADO

Marcos Borba

Santa Maria, RS, Brasil

2019

**IDENTIDADES PARTILHADAS E POTÊNCIAS SENSÍVEIS DO DOCUMENTÁRIO
NO RIO GRANDE DO SUL**

Por

Marcos Borba

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Comunicação Social**.

Orientador: Professor Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil

2019

Borba, Marcos
IDENTIDADES PARTILHADAS E POTÊNCIAS SENSÍVEIS DO
DOCUMENTÁRIO NO RIO GRANDE DO SUL / Marcos Borba.- 2019.
276 p.; 30 cm

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2019

1. Documentário 2. Identidade 3. Políticas Públicas 4.
Potência Política do Documentário I. dos Santos Tomaim,
Cássio II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a tese de Doutorado

**IDENTIDADES PARTILHADAS E POTÊNCIAS SENSÍVEIS DO DOCUMENTÁRIO
NO RIO GRANDE DO SUL**

elaborada por
Marcos Borba

Como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA

Dr. Cássio dos Santos Tomaim (UFSM)
Presidente/Orientador

Dr. Flavi Lisboa (UFSM)

Dr.^a Liliane Dutra Brignol (UFSM)

Dr.^a Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS) (videoconferência)

Dr. Alexandre Barbalho (UECE) (parecer)

Santa Maria, 05 de abril de 2019.

AGRADECIMENTOS

É como montar um documentário longa-metragem. Tu estás de frente para uma imensidão de conceitos, falas, imagens, contribuições daqui e dali que ajudam a formar um todo. A cada momento é preciso lançar mão de uma estrutura, reorganizar, aprofundar e buscar dar forma para um argumento. O trabalho exigido para produzir uma tese se assemelha ao esforço empregado para montar um filme. O material está ali. São, pelo menos, quatro anos percorridos no doutorado, mais os dois anos de mestrado, já que a dissertação motivou a tese. Inúmeras leituras, conversas, orientações que geram a sensação de nunca ter algo satisfatório. Em todos os momentos, parece que é possível mudar, melhorar algum fragmento e até subtrair algo para que a discussão flua do início ao fim. É um trabalho que parece não ter fim, mas se aproxima do final, é necessário agradecer, de forma limitada e injusta, às pessoas que colaboraram para que eu chegasse até esse momento. Confesso que dividi minha energia intelectual e criativa entre o diálogo com os autores de nossa linha de pesquisa, com inúmeras produções audiovisuais que realizei ou participei nesse período.

Primeiro, devo agradecer imensamente ao Cássio pela convivência nesses seis anos (somando o período com o Mestrado), pelo direcionamento, pelos questionamentos característicos de sua personalidade e pela confiança. Agradeço muito pela distância que a correria da vida nos implicou, mas, talvez sem ela, esse trabalho não teria ares ‘autorais’ para utilizar uma expressão do meio audiovisual. Juntamente com meu orientador, agradeço aos membros da banca de qualificação e avaliação, os professores Alexandre, Cristiane, Flavi e Karla e Liliane, que, com certeza, a partir de suas contribuições, tornaram essa pesquisa mais densa e plural.

Agradeço à Universidade Federal de Santa Maria, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – POSCOM, ao Maurício Uberti Machado, secretário administrativo do programa, a todos os professores, em especial aos que ministraram aulas na linha de Mídias e Identidades Contemporâneas.

Sem a colaboração dos realizadores, que cederam seus documentários para a análise, essa pesquisa não existiria nesse formato. Um agradecimento especial ao Rodrigo Pesavento, Fernanda Krümel e Tiago de Castro – *Dalua Downhill*, Saturnino e Carlos Peralta – *Espia Só*,

Frederico Medina – *Xico Stockinger*, Jaime Lerner – *Referendo*, Felipe Diniz – *Por onde passeiam tempos mortos* e *Desenredo* (agradeço também a Nonô Joris pela cedência do filme), Matheus Mombelli – *Churrasqueiros de Nova Bréscia*, Hopi Chapman - *Nervo óptico – procura-se um novo olho*, Leo Caobelli e Diego Vidart - *Doble Chapa*, Júlia Aguiar - *Araucária: braços erguidos para o céu*, Diego Dornelles e Christopher Dalla Lana - *Pérola Negra: 90 anos de história da Sociedade União*, Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse – *Land Schaffen*, Tatiana Sager e Zeca Brito - *O Poder entre as Grades*, Pedro Guindani - *Para o que der e vier*, Davi Preto - *Metade homem, metade fantasma*, Mirela Krueel – *Carol e O último poema*, Karine Hemerich e Rogério Reus Gonçalves da Rosa - *Sabedoria Kaingang*, Maciel Fischer – *Spraysionismo*, Marcelo Meotti - *Kamé e Kairu – traçado da identidade Kaingang*, Pedro da Rocha Paim - *Atrás do bloco – todo lugar é lugar de carnaval*, Boca Migotto - *Filme sobre um Bom Fim*, Tatiana Sager, *Central*, Zeca Brito – *Glauco do Brasil e A vida extra-ordinária de Tarso de Castro* (agradeço ao diretor Leo Garcia) e Rodrigo Jonh – *Mirante*. Agradeço também aos servidores do FAC-RS, em especial ao Rafael Cramer Balle e a Caroline Montagnier Eskenazi, pelas informações e pela atitude sempre prestativa com que me receberam.

Agradeço do fundo do meu coração à minha família. Minha mãe, pai, irmãos, tios primos, cada um, ao seu modo, colabora para que eu tente ser um sujeito melhor. Agradeço também à família Mombelli por ter me acolhido tão bem.

Muito obrigado à família TV OVO, incluindo o Marcelo. Muito obrigado a todos os meus amigos e amigas que tornam a vida mais leve nos momentos de lazer e também no trabalho. Incluo nesse agradecimento os colegas da TV Câmara, pela convivência e pela amizade. Agradeço também a paciência (involuntária) da equipe do Rock do K7 que está aguardando o término do doutorado para ter o diretor de volta e finalizar o projeto. Essa é mais uma das ideias da TV OVO que irá render muitos frutos ao abordar a memória do rock nos anos 80 e 90, por meio da recuperação histórica das bandas das cidades do interior, misturado com uma narrativa ficcional.

Por fim, agradeço à pessoa que sorri para mim todos os dias. Me aproprio do conceito de Rancière da partilha do sensível, que marca um *comum* partilhado, mas que ao mesmo tempo, mantém as partes exclusivas. Essa apropriação, solta, sem objetivo teórico, revela a ideia de complementaridade que nos une, mas mantém cada um do seu jeito, potencializando a ideia de

partilha. Também, posso fazer uma digressão ainda maior e retomar a epígrafe audiovisual do primeiro programa da TV OVO, exibido em 1996, que dizia: “como cantava Raul Seixas, sonho que se sonha só, é só um sonho, mas sonho que se sonha junto, é realidade”. Se as utopias existem para nos manter em movimento, o bom da vida é compartilhar todos os passos ao lado de quem a gente ama. Obrigado, Neli, por estar sempre ao meu lado.

Utopia [...]
ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos,
ella se aleja dos pasos.
Camino diez passos
y el horizonte se corre
diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine,
nunca la alcanzaré.
Para que sirve la utopia?
Para eso sirve:
para caminar.

- Fernando Birri
citado por Eduardo Galeano
no livro As Palavras Andantes

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Santa Maria

IDENTIDADES PARTILHADAS E POTÊNCIAS SENSÍVEIS DO DOCUMENTÁRIO NO RIO GRANDE DO SUL

AUTOR: MARCOS BORBA
ORIENTADOR: CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM
Santa Maria, 22 de março 2019.

Esta tese discute a dimensão política do documentário e busca agregar elementos que tensionam a constituição da identidade da produção de documentários no Rio Grande do Sul. Problematicamos o impacto das políticas públicas na cadeia produtiva de filmes de documentário do estado, tendo como recorte os projetos inscritos entre 2011 e 2016 no Fundo de Apoio à Cultura (FAC/RS), mecanismo de financiamento da Secretaria da Cultura do Estado. Os objetivos buscam investigar a identidade da produção gaúcha de documentários realizados a partir do fomento público; discutir sobre a potência do filme documentário; mapear inovações estéticas e narrativas propostas pelos realizadores; debater sobre o impacto das políticas públicas de financiamento para a produção; e identificar as marcas dos gestos políticos dos documentários. Teoricamente, entendemos o documentário como um espaço de representações identitárias que marcam o sujeito contemporâneo. Marcamos o dever do documentário como uma produção engajada no real e que tem uma potência política intrínseca pois a partir de sua matéria estética, ele atua na partilha de um sensível. Trabalhamos com uma perspectiva multimetodológica, mas que atribui um peso maior para a análise fílmica. Os 29 filmes analisados dividem-se entre representações de urbanidades, ruralidades, etnicidades e biografias, categorias que apresentam formas diversas de identidades, todas elas afastadas da representação hegemônica que é baseada na ideia do mito do gaúcho. Como matéria estética, os documentários mantêm a forma clássica de produção, afiliando-se ao modo de representação expositivo, que prioriza a argumentação de ideias, em detrimento da experimentação estética. Nossa tese afirma que o documentário possui uma potência política intrínseca por ser constituído de, pelo menos, três gestos. Primeiro, ele reflete o engajamento do sujeito-documentarista com o real. Segundo, ele é feito a partir do encontro com o Outro, pela partilha de um espaço e de um tempo comum, e pelo estabelecimento de uma relação (de harmonia ou conflito). Por último, a potência o documentário reside na matéria estética e narrativa que pode revelar/alargar as fissuras do ordenamento do comum, produzindo uma partilha sensível que causa um dano ao ordenamento do comum, seja por inserir de maneira sensível os sujeitos que não fazem parte do comum ou pelo gesto estético que provoca um questionamento da forma naturalizada da vida vivida.

Palavras-chave: Documentário; Identidade; Políticas Públicas; Potência Política do Documentário.

ABSTRACT

Doctoral Dissertation
Graduate Program in Communication
Federal University of Santa Maria

SHARED IDENTITIES AND SENSIBLE POTENCIES OF THE DOCUMENTARIES IN RIO GRANDE DO SUL

AUTHOR: MARCOS BORBA
ADVISOR: CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM
Santa Maria, March 22th, 2019.

This thesis discusses the political dimension of documentaries and seeks to add elements that stress the constitution of the identity of documentary production in Rio Grande do Sul. We problematize the impact of public policies in the productive chain of documentary films in the State, taking into account projects registered between 2011 and 2016 in the Fund for Support to Culture (FAC/RS), financing mechanism of the Department of State Culture. The objective is to investigate the identity of the production of documentaries made from the public fomentation in Rio Grande do Sul; discussing the power of documentary films; map the aesthetic and narrative innovations proposed by the filmmakers; discuss the impact of public funding policies on production; and identify the marks of the political gestures of documentaries. Theoretically, we understand the documentary as a space of identity representations that mark the contemporary subject. We mark the becoming of documentary films as a production engaged in reality and that has an intrinsic political power, because, from its aesthetic matter, it acts in the sharing of a sensible. We work with a multi-methodological perspective, but one that assigns a greater weight to the filmic analysis. The 29 films analyzed are divided between representations of urbanities, ruralities, ethnicities and biographies, categories that present diverse forms of identities, all of them removed from the hegemonic representation that is based on the idea of the gaucho myth. As aesthetic matter, documentaries maintain the classical form of production, affiliated with the mode of expository representation, which prioritizes the argumentation of ideas, to the detriment of aesthetic experimentation. Our thesis states that documentaries have an intrinsic political power because they consist of at least three gestures. First, they reflect the engagement of the documentarist with the real. Second, it is made from the encounter with the Other, by sharing a common space and time, and by establishing a relationship (of harmony or conflict). Finally, the power of documentaries lies in the aesthetic and narrative matter that can reveal/widen the fissures of the ordination of the common, either by inserting the subjects that are not part of the common in a sensible way or by the aesthetic gesture that causes a questioning of the naturalized form of life lived.

Keywords: Documentary; Identity; Public Policies; Political Power of Documentaries.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Mapa da abrangência geográfica do “Edital SEDAC nº 09/2012”	119
Figura 02: Mapa da abrangência geográfica do “Edital SEDAC nº 16/2013”	121
Figura 03: Mapa da abrangência geográfica dos Editais 09/2012 e 16/2013	122
Figura 04: Os pilares da etnicidade I	161
Figura 05: Os pilares da etnicidade II	161
Figura 06: Os pilares da etnicidade III	163
Figura 07: Hábitos assimilados pelos imigrantes (esquerda) e afeição ao dinheiro (direita)....	165
Figura 08: Memórias afetivas no clube União	166
Figura 09: Valorização do clube ou assimilação da sociedade	167
Figura 10: O bem sempre vence o mal na corrida de cavalhadas	168
Figura 11: Didatismo narrativo: personagem apresentador reafirma a fala dos indígenas	170
Figura 12: Registro da celebração indígena	171
Figura 13: Personagens que conduzem a narrativa do filme	172
Figura 14: Afirmação da cultura e etnia kaingang e troca de experiências	173
Figura 15: O lobby da indústria das armas	178
Figura 16: Documentário se apropria da linguagem do grupo de artistas	180
Figura 17: Presente e passado evidenciam o crescimento do poder do crime	181
Figura 18: Dentro e fora do presídio: uma urbanidade implicada pelo crime	183
Figura 19: Apropriação do espaço público	185
Figura 20: Marasmo da vida e os instantes de felicidade na escola de samba	186
Figura 21: Coligay desestrutura o machismo do futebol	187
Figura 22: O conflito urbano entre o presente e o passado	188
Figura 23: A paisagem urbana oprime o ser humano	190
Figura 24: O olhar lúdico e contemplativo para a araucária	196
Figura 25: Choque de visões sobre a árvore	197
Figura 26: Ausência de barreiras ao hibridismo da fronteira	198
Figura 27: Espaço unificador como característica da fronteira	200
Figura 28: Espaço da solidão	201
Figura 29: A estrada como uma eterna espera	202
Figura 30: Sujeitos e espaço conectados pelo rádio	203
Figura 31: Diferentes momentos na “jornada do herói”	208
Figura 32: A valorização da arte do biografado	211
Figura 33: Fragmento da história conjunta do diretor com o biografado	212
Figura 34: Arquivo utilizado narrativamente como descoberta inédita	214
Figura 35: Os registros do personagem ao longo do tempo	216
Figura 36: A personagem ficcional e personagem real	217
Figura 37: <i>Mise-en-scène</i> observativa acompanha a personagem	219
Figura 38: Artificio narrativo do filme cria o reencontro de Carol com seu agressor	220

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01: Modos de representação.....	133
Gráfico 02: Relação temática entre memória e presente.....	146
Gráfico 03: Tipo de abordagem temática.....	152
Gráfico 04: Quantidade de documentários divididos nas categorias de análise.....	156

LISTA DE TABELAS

Tabela 01: Documentários que fazem parte do <i>corpus</i> da pesquisa.....	28
Tabela 02: Atribuição de pontos com base no IDESE.....	103
Tabela 03: Categorização dos documentários com base nos modos de representação.....	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. ESPAÇOS DE ENCONTRO: SUJEITOS E DOCUMENTÁRIOS CONTEMPORÂNEOS	35
1.1 IDENTIDADES CONTEMPORÂNEAS.....	36
1.2 DOCUMENTÁRIO COMO GESTO POLÍTICO.....	51
1.3 O DEVIR SENSÍVEL DO DOCUMENTÁRIO.....	68
2. FOMENTO PÚBLICO: POTÊNCIAS LATENTES	82
2.1 UM OLHAR PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO	83
2.2 EDITAIS COM O SELO RS/PÓLO AUDIOVISUAL: CONTEXTO E PARTICULARIDADES.....	95
2.1.1 Editais SEDAC nº10/2011 e nº39/2013: Finalização de longa-metragem	98
2.1.2 Editais SEDAC nº09/2012 e nº16/2013: documentários de média-metragem	100
2.1.3 Editais SEDAC nº11/2014 e nº17/2016: produção de longa-metragem.....	104
2.3 PARA ALÉM DO ECONÔMICO	107
2.4 FILMES E TERRITÓRIOS: ABRANGÊNCIA DAS PRODUÇÕES	116
2.5 PANORAMA CRÍTICO SOBRE OS EDITAIS	123
3. CARACTERÍSTICAS DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA NO RS.....	131
4. IDENTIDADES PARTILHADAS	154
4.1 ETNICIDADES.....	157
4.2 URBANIDADES.....	176
4.3 RURALIDADES.....	192
4.4 BIOGRAFIAS.....	205
5 - POTÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO	223
5.1 UM ENGAJAMENTO QUE É POLÍTICO.....	224
5.2 UM ESPAÇO DE ENCONTRO COM O OUTRO	235
5.3 O SENSÍVEL COMO POTÊNCIA POLÍTICA.....	242
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	249
REFERÊNCIAS.....	262
ANEXO I – SINOPSE DOS FILMES.....	274

INTRODUÇÃO

Era um dos últimos domingos do verão de 2016. O céu estava limpo e já não fazia tanto calor. O campo de futebol da comunidade rural de Boca do Monte, interior de Santa Maria, foi se transformando em um cinema a céu aberto. A tela, o projetor, as caixas de som montadas e testadas: tudo pronto para a estreia de um documentário sobre o distrito. Aos poucos, os moradores foram chegando com suas cadeiras embaixo do braço. Quem não tinha levado algo para sentar, arranjou emprestado no bar, localizado em frente ao campo. Nesse dia, quase 100 pessoas se mobilizaram para assistir ao filme.

Depois dos 24 minutos de projeção, as opiniões se dividiram sobre o que foi passado na tela¹. A maior parte dos moradores gostou e, no debate que seguiu depois do filme, pontuou o fato de que foi a primeira vez que eles viram a própria comunidade em um documentário. Houve quem reclamou porque alguém, ou algum tema específico, não foi mostrado. Mas o que chamou a atenção da equipe foi a felicidade de uma mulher negra que deu um depoimento para o documentário. No filme podemos perceber, pelas imagens e pelo depoimento, que ela vive numa casa muito simples, cuida da mãe, tem o marido ausente porque ele trabalha numa fazenda próxima e vai pouco para casa. Ao se ver no documentário no momento da exibição, ela sentia-se valorizada e parte integrante daquele local.

Essa sessão de cinema ocorreu no dia 13 de março de 2016 e faz parte das motivações que movem o desenvolvimento desta investigação, pois Jaques Rancière (2009) fala que a arte pode desestabilizar o *comum* das coisas de uma comunidade e isso é uma potência política, acima de tudo. Percebemos que os momentos em que a comunidade saiu de seu lugar de conforto e se deparou com o registro de alguns aspectos de sua identidade acabaram deslocando a ordem natural desse estar em comunidade. Esses espaços possibilitam a reflexão sobre o que é e como é o lugar em que essas pessoas vivem, e também tensionam o seu sentimento de pertencimento a essa comunidade. É um espaço que tem potência de transformar, ou não, essa relação.

¹ O documentário *Boca do Monte* (Full HD, 24min, 2016) é dirigido por Neli Mombelli e faz parte do projeto *Por Onde Passa a Memória da Cidade* que é desenvolvido pela Oficina de Vídeo – TV OVO desde 2009. Mais sobre o projeto em <http://tvovo.org/2016/09/boca-do-monte-nas-redes/>

A proposta deste estudo nasceu quando identificamos que uma política pública contribuiu expressivamente para o aumento da quantidade de documentários produzidos no Rio Grande do Sul. Com mais filmes circulando no estado, a potência para partilhar um sensível também aumenta. Dois editais de fomento direto, lançados pela Secretaria de Estado da Cultura, com recursos do Fundo de Apoio à Cultura – FAC-RS, tinham uma categoria específica para a produção de documentários, ou seja, o Estado, por meio de uma convocatória, entendia que a produção deste tipo de cinema tem uma certa importância dentro da cadeia produtiva do audiovisual gaúcho. Centramos nosso olhar nas produções realizadas a partir de mecanismos de fomento direto, em que os proponentes recebem o total do recurso aprovado para produzir seu filme.

O documentário é o ponto de interesse, já que é um objeto que possui uma dimensão política intrínseca. Ele possui elementos de representação, dotados de uma potência, que são capazes de desestabilizar a ordem social das coisas. Uma latência que se desenvolve a partir do enfoque de temas singulares, que fazem parte da dinâmica social, já que a realização de documentário pressupõe um engajamento no mundo, para abordar esta realidade, a partir de diversos pontos de vista.

É a partir deste contexto que nos interessou analisar se o fomento público abre caminhos para a realização de filmes que apresentam narrativas singulares. O **tema** versa sobre a produção contemporânea de documentários no Rio Grande do Sul, especialmente produções que buscaram recursos públicos para a sua realização no período de 2011 a 2014.

A **delimitação do tema** parte da premissa de que o cinema, no Brasil, está vivendo um momento de grande produção e o Rio Grande do Sul acompanha esse cenário, pois "a produção documentária da região manteve-se contínua em 10 anos, sendo que em uma década superou em termos quantitativos o número de documentários produzidos ao longo da história do cinema na região" (TOMAIM, 2015, p. 244). A afirmação é baseada nos dados coletados no Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. No estado gaúcho, a pesquisa identificou 13 longas-metragens, 46 curtas e 61 médias-metragens de não ficção, realizados no período entre 1995 e 2010.

Pelos dados da Agência Nacional do Cinema - ANCINE, disponíveis no sistema, no ano de 2017, foram 160 longas-metragens lançados comercialmente nas salas de exibição, no

Brasil², sendo que 91 são filmes de ficção, 07 são animações e 62 são documentários. O Rio Grande do Sul aparece como produtor de 10 filmes, sendo cinco ficções, quatro documentários e uma animação. Quando se trata do longa-metragem, o estado tem apresentado paridade entre produções de ficção e documentário.

Dentro desse panorama, esta pesquisa irá se concentrar na recente produção gaúcha, que buscou incentivo público estadual, e parte do pressuposto de que a cultura é um direito, sendo que a produção audiovisual é parte desse grande leque de manifestações culturais. Cabe ao Estado estruturar políticas públicas que deem acesso à população para produzir, ver e sentir essas produções.

O viés analítico apresentado aqui entende a produção cinematográfica como um bem simbólico, que revela e marca traços culturais de um tempo. No entanto, essa produção também é atravessada por outros elementos, inclusive e principalmente, a dimensão econômica. A discussão sobre a cadeia produtiva do documentário está presente no nosso estudo, pelo fato de ser uma teia de relações de produção simbólica, a partir dos filmes que não estão necessariamente integrados a uma indústria cinematográfica. Por isso, marcamos, ao longo do trabalho, a visão de que o fomento à produção audiovisual é uma das diversas funções do Estado.

O Rio Grande do Sul possui, em termos de governo estadual, dois mecanismos de apoio à produção audiovisual. O mais antigo, corresponde à Lei de Incentivo à Cultura – LIC/RS que, desde 1996, concede renúncia fiscal para empresas que apoiam projetos aprovados na lei. A LIC possui seis categorias dentro do segmento cultural do audiovisual, sendo que quatro delas são destinadas ao apoio da realização e duas ao desenvolvimento de projetos de exibição e circulação.

Ao fazermos um mapeamento prévio para a pesquisa, na categoria *Produção de cinema em curta ou média-metragem* encontramos 21 projetos no sistema³. Deste total, 11 solicitaram recursos para a realização de documentários e um projeto protocolou a realização de uma série documental para televisão, de seis episódios. Já na categoria *Produção de cinema em longa-*

²Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf. Acessado em 09 de janeiro de 2019.

³Esses dados refletem uma pesquisa realizada no dia 21 de abril de 2017 e abarca projetos protocolados entre 2010 e 2017. Consulta On-line de Projetos. Disponível em http://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=consultar_projetos, acessado em 10 de maio de 2017.

metragem, dos 40 projetos protocolados, 24 foram projetos aprovados. Destes, 12 são propostas de documentários, revelando novamente uma paridade entre propostas que pensam ficção e documentário. O percentual diminui consideravelmente nas categorias de *Produção em vídeo*, nas quais, dos 28 projetos inéditos inscritos, apenas 06 propostas foram aprovadas para trabalhos de documentário. A maioria dos projetos nessa categoria é destinada à produção de DVDs musicais. Na categoria *Novas mídias*, de 19 propostas, encontra-se somente um (01) projeto de websérie documental, um (01) web-documentário e um (01) documentário musical. Aqui os projetos buscam focar na produção de vídeo arte e outras formas estéticas. Apesar do documentário não figurar muito nas categorias dedicadas às produções experimentais, na categoria de curtas e média-metragens, a força desse tipo de produção audiovisual no estado é comprovada pela quantidade superior de projetos inscritos em comparação com as propostas de ficção. Dado que reflete a vocação do Rio Grande do Sul na produção de filmes documentais e corrobora com os resultados do mapeamento realizado por Tomaim (2011).

A segunda forma de incentivo à produção no estado são os editais do Fundo de Apoio à Cultura – FAC/RS. O fundo, criado em 2001, faz parte do sistema Pró-Cultura RS e financia até 100% do valor dos projetos. A inscrição obedece aos preceitos dos editais que visam, conforme a Lei nº 13.490/2010, o “apoio a novas iniciativas culturais; estímulo a projetos que, independente de apelo comercial, sejam detentores de reconhecido mérito cultural”. O FAC/RS só conseguiu se estruturar e lançar um edital em 2010. Porém, foi a partir de 2012 que o fundo teve um aumento significativo de recursos e uma organização burocrática que definiu a forma do financiamento estatal por meio desta modalidade. Dentro desse novo tipo de fomento público, percebemos uma novidade em relação ao fomento, especialmente para a produção audiovisual, sobre a qual são elaborados, por exemplo, os editais específicos para a produção de documentários de curta-metragem e a presença de cotas para o interior em alguns desses concursos. Em 2016, o FAC/RS aprovou projetos que somaram cerca de R\$ 16 milhões para diversas categorias.

Segundo dados do relatório de gestão da Secretaria de Estado da Cultura, em 2015 foram investidos aproximadamente R\$ 3,5 milhões em projetos culturais pelo FAC/RS. A maior parte desses recursos foi canalizada para o audiovisual e soma 38%; em segundo lugar está o teatro, com 14% do total. Desta forma, os números revelam o peso da produção audiovisual para o estado.

Ao fazermos um mapeamento no portal online e a partir do contato com os realizadores para constituir o *corpus* desta pesquisa, notamos uma grande dificuldade no acompanhamento dos documentários realizados a partir de projetos aprovados na Lei de Incentivo à Cultura – LIC/RS. A grande maioria das propostas não conseguiu captar recursos financeiros para rodar os filmes. De todos os contatos que fizemos (solicitações por e-mail e telefonemas) somente um produtor disponibilizou seu documentário. Diante da dificuldade de obter informações sobre os filmes realizados por meio da LIC/RS, optamos por trabalhar somente com os documentários realizados por editais de fomento direto.

A partir deste panorama, o **problema de pesquisa** desta investigação passa pelas seguintes questões decorrentes do aumento do fomento para a produção de documentários no Rio Grande do Sul. Quais identidades são colocadas em cena pelos filmes que buscam o fomento público para sua realização? Em que medida essa produção busca outras formas de representação estética e narrativa no estado? Que potências os documentários revelam ao se colocarem em relação com o Outro a partir do engajamento do documentarista, em um espaço de *partilha do sensível*?

Interessa-nos saber se é possível perceber uma identidade na produção sul-riograndense. Mas buscar os traços identitários que são partilhados pela produção recente de documentários apresenta uma relação ambivalente que gera certo incômodo para nosso estudo. Pensando com Beatriz Sarlo (1997), a expansão do mercado contribuiu para tirar a exclusividade da elite no consumo de bens culturais e artísticos, mas essa democratização gera um relativismo que esvazia o debate e a análise sobre as formas de produção da arte e cultura. Para escapar do relativismo que o mercado opera (SARLO, 1997), as políticas públicas são importantes mecanismos de proteção da produção autoral realizada por quem não encontra, ou não quer encontrar, no mercado um espaço de diálogo. Porém, a tutela do Estado pode gerar uma dependência, visto que se reduz o esforço para a constituição de uma cadeia produtiva sustentável no cinema, ou também, o Estado pode priorizar produções que estejam afinadas com o seu discurso e propósitos políticos partidários.

Notamos que, frente ao relativismo do mercado, o fomento público tem sido um espaço que possibilita uma liberdade de criar formas narrativas de representação identitária do estado. Essas narrativas sensíveis partilham sentidos identitários e possuem uma potência transformadora, afinal são mais vozes em uma grande arena de discursos. Essa potência latente,

por si, não é capaz de transformar a ordem *comum* das coisas, mas, ao apresentar novas formas de representação do ser humano, permite espaços de diálogo que podem gerar outras formas de identificação, pertencimento e engajamento social.

O **objetivo geral** desta tese discute sobre qual é a dimensão política do documentário, e busca agregar elementos que constituem a identidade da produção de documentários no Rio Grande do Sul e marca três elementos que constituem a potência política do documentário. Analisamos como o fomento público para a produção de documentários pode possibilitar que múltiplas identidades, diferentes das referências que a mídia hegemônica estadual convencionada como padrões de representação do Rio Grande do Sul, possam tomar as telas e revelar uma pluralidade de traços que marcam o sujeito contemporâneo no estado⁴. Já os **objetivos específicos** se colocam da seguinte forma:

- Investigar a identidade da produção gaúcha de documentários produzidos a partir do fomento público;
- Discutir sobre a potência sensível do filme documentário;
- Mapear inovações estéticas e narrativas propostas pelos realizadores;
- Debater sobre o impacto das políticas públicas de financiamento para a produção;
- Identificar e discutir os gestos que caracterizam a potência política nos filmes analisados

Como **justificativa**, esta tese tem relevância na medida em que procura contribuir com os estudos da Comunicação Midiática, voltados para o campo do audiovisual, especialmente para o filme documentário. Nossa pesquisa colabora com a discussão do documentário num cenário mais amplo, pois articula o espaço da produção, problematizando as políticas públicas de fomento, com os sentidos de identidade que os filmes possuem, utilizando os aportes da análise fílmica.

Nossa pesquisa faz parte do projeto *Documentário no Sul do Brasil: histórias, identidades e fronteiras estéticas entre o cinema e a televisão*, coordenado pelo professor doutor Cássio dos Santos Tomaim, e também dialoga com a tese de Neli Fabiane Mombelli, integrante desse projeto de pesquisa, cujo título é *Cartografia do documentário no sul do Brasil: identidades e*

⁴ Ao longo do nosso estudo, iremos diferenciar a política pública do Estado (em maiúsculo) quando tratamos do aparato político-institucional responsável pelo fomento do estado (em minúsculo) quando tratamos da delimitação geográfica dessa pesquisa.

transversalidades no processo de produção e circulação. A tese mapeou realizadores do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, a partir das inscrições de seus filmes em festivais, entre 2010 e 2013. A partir disso, a autora discute sobre o processo de produção, exibição e qual é o lugar do documentário da região sul do Brasil. A pesquisa, com base na premissa da autonomia relativa de Raymond Willians, elaborou um diagrama da autonomia relativa que revela uma interface mais autônoma na esfera da produção, mas, no espaço da exibição, a regulação age mais fortemente no processo de fruição dos documentários mapeados. Tanto as produções do grupo, quanto a tese de Mombelli (2017), contribuem para a análise e mapeamento da produção de documentários no sul do Brasil, diálogo profícuo com esta pesquisa.

Ao mapear o estado da arte, já não podemos mais afirmar que o documentário é pouco pesquisado. Em busca realizada no catálogo de Teses e Dissertações da Capes, utilizando a palavra “documentário”, o sistema responde com o resultado de 1216 pesquisas, destas 845 são Dissertações e 277 Teses⁵. Refinando a pesquisa para o campo da Comunicação e das Artes, por consequência excluindo as pesquisas nas Letras e Educação, o resultado é de 526 pesquisas. Destas, 13 pesquisas têm uma afinidade com o processo de escolha do *corpus* de análise que buscam um olhar para uma produção realizada a partir de um contexto definido.

Sem aprofundar os resultados, mas produzindo um panorama, podemos citar as dissertações de Luciana Gomes Santos, *DOCTV no Ceará: financiamento público e modos de produção*, defendida em 2014, no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará; *Formas de resistência: o documentário contemporâneo cearense*, concluída em 2012, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, de autoria de Rodrigo Capistrano Camurça; *Produção documentário estatal no DOCTV*, de Carla Verena Pereira, defendida em 2010, no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Universidade Estadual de Campinas; *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)*, de Karla Holanda de Araújo, concluída em 2005, no Programa de Pós-Graduação em Mídias da Universidade Estadual de Campinas. Dissertação que gerou o livro *Documentário nordestino: história, mapeamento e*

⁵ Pesquisa realizada no dia 29 de dezembro de 2018 no endereço eletrônico: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>

análise, publicado em 2008; e Gabriela Rufino Maruno, que defendeu, em 2008, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, a dissertação *Cinema documentário brasileiro contemporâneo: análise do banco de dados da Ancine*. Já as pesquisas que resultaram em teses, temos, além de Mombelli, citada anteriormente, defendida em 2017 no Poscom/UFSM, a de Diego Ivan Caroca Riquelme, defendida em 2011, no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, intitulada *O cinema documentário na América Latina: o abc do início; O documentário contemporâneo da Paraíba e as políticas públicas de incentivo à produção audiovisual*, de Filipe Brita Gama, de 2013, defendida no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos; também defendida em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, temos a tese *DOCTV: a produção independente na televisão*, de Karla Holanda de Araújo. São pesquisas que traçam um caminho semelhante, pois partem do mapeamento de uma cadeia de produção e inserem teoricamente um grupo de documentários como parte de um problema de pesquisa.

Como trabalhamos com uma perspectiva teórica que dialoga com o filósofo Jacques Rancière, pesquisamos no banco de dados as palavras “partilha do sensível” e “documentário”, o catálogo de Teses e Dissertações oferece 9776 resultados no campo da comunicação. Há, com base no resultado da busca, um foco na problematização de objetos específicos, balizando a leitura dos filmes pelos aspectos estéticos e sensíveis de um documentário específico ou de um documentarista isolado. Mesmo assim, afirmamos o ineditismo de nosso processo por concentrar a análise em uma amostra ampla e delimitada a partir de uma política pública que podemos considerar como nova no Rio Grande do Sul, pois o Estado não trabalhava com editais de fomento direto.

Os leitores do nosso trabalho encontrarão uma discussão que aborda o fomento público, mas sem produzir um confronto entre a possibilidade da constituição de uma indústria independente do cinema brasileiro, ou sul-rio-grandense, em contraposição ao financiamento estatal. Entendemos que os editais representam uma parte da produção audiovisual e cinematográfica atual. Nossa discussão não é sobre a questão de o Estado prover ou não formas de incentivo à produção de bens culturais, como o cinema, visto que, em vários setores da indústria nacional, tem-se infinitas linhas de financiamento estatal para vários setores da indústria nacional. Por exemplo, na indústria automotiva há incentivos públicos para a produção

de carros. A produção de eletrodomésticos – a chamada linha branca – que também usufrui da redução do imposto sobre produtos industrializados (IPI). Na agroindústria e na pecuária, tanto o menor produtor familiar quanto as grandes corporações têm linhas de financiamento. A educação pública e privada, em especial no ensino técnico, de graduação e pós-graduação, também goza de apoios estatais. Enfim, a análise que fazemos aqui não se prende à discussão de um Estado provedor de direitos contra um Estado mínimo. Ambas as situações fazem parte da organização política, econômica, social e cultural que se vive atualmente bem como e, sobretudo, no período que representa o recorte dessa pesquisa, já que muitos direitos conquistados pela população brasileira estão novamente à mercê de políticas neoliberais e ultra-conservadoras.

Parte-se, portanto, da compreensão da produção audiovisual e cinematográfica como um bem simbólico como direito garantido pela Constituição e por isso pode ter políticas públicas para o seu desenvolvimento. Mas a presença do Estado no fomento não deve ser entendida somente como algo benéfico para os produtores. A regulação das propostas, o enquadramento da criatividade aos moldes dos formulários e a demora burocrática podem comprometer a capacidade artística desses produtos. É neste espaço ambíguo que nos moveremos durante o desenvolvimento do texto.

Nossa metodologia se desenvolveu a partir da busca pelos documentários realizados por meio de editais de fomentos público. Pontuaremos os nossos caminhos metodológicos e objeto desta pesquisa. Ao todo, são 34 projetos de documentários aprovados entre 2011 e 2016, com financiamento de seis editais do Fundo de Apoio à Cultura – FAC/RS. Entendemos esses processos como catalisadores do desejo de produção dos realizadores. É um mecanismo que delimita uma demanda e, a partir dele, temos uma amostra do que é produzido no estado. Por conter exigências legais para a participação, os editais dialogam com os grupos mais organizados da classe cinematográfica e audiovisual, seja no embate para que existam políticas públicas de fomento à produção, ou nas condições impostas para a inscrição de projetos.

Nossa trajetória acadêmica é feita de processos e de acasos. Durante o mestrado, analisamos dois documentários do *Edital SEDAC nº 09/2012 Rio Grande do Sul - Polo Audiovisual* e tivemos a ideia de gravar todos os filmes desse edital, quando fossem exibidos na TVE-RS. Este projeto de pesquisa ainda não existia. Gravamos em DVD todos os documentários, mas com uma péssima qualidade, visto que só tínhamos a possibilidade de

sintonizar o canal aberto da TVE-RS, que chega com muito ruído em Santa Maria. Esse registro inicial, feito de forma descompromissada, ajudou a dar forma ao nosso projeto.

Quando a ideia amadureceu, iniciamos a coleta de informações e documentos. A partir dos dados disponíveis no sistema online do Pró-Cultura RS, mapeamos os editais que tinham uma categoria específica para a produção de documentário e encontramos seis concursos⁶: *Edital nº 10/2011 Edital Finalização de Longa Metragem; Edital SEDAC nº 09/2012 Rio Grande do Sul - Polo Audiovisual; Edital SEDAC nº 16/2013 RS Polo Audiovisual – Histórias do Sul; Edital SEDAC nº 39/2013 RS Polo Audiovisual - Finalização de longa-metragem; Edital SEDAC nº 11/2014 RS Polo Audiovisual – Produção em longa-metragem; Edital SEDAC nº 17/2016 Pró-cultura RS FAC de Produção Audiovisual* (em fase de realização de projetos). Existem outros editais lançados que fomentaram a produção audiovisual do estado, mas como nosso foco está concentrado na produção de documentários sul-rio-grandenses, optamos por selecionar somente os certames que previam uma categoria específica para esse tipo de filme. Entendemos que ter um espaço dedicado exclusivamente ao documentário nas políticas públicas estaduais de fomento é uma conquista da categoria dos realizadores do estado que apostam no documentário.

O sistema do Pró-Cultura RS, que inclui o FAC (Fundo de Apoio à Cultura) e a LIC (Lei de Incentivo à Cultura), se estrutura num portal bem organizado e de fácil acesso, que permite o envio e a consulta de projetos. Para buscar todos os inscritos de um determinado concurso, basta ir à aba “consultar” e o sistema dá acesso a todos os editais a partir de 2010 e ao cadastro geral de produtores culturais que apresentaram propostas.

Como caminhávamos nos trilhos da dissertação, concentramos as forças nos dois editais que possuíam a categoria de produção de documentário em média-metragem (*Edital SEDAC nº 09/2012 Rio Grande do Sul - Polo Audiovisual; Edital SEDAC nº 16/2013 RS Polo Audiovisual – Histórias do Sul*). Organizamos uma listagem de todos os projetos que se inscreveram, elaboramos uma planilha organizada por produtor cultural, em que mapeamos todas as inscrições de projetos desses produtores, seja no FAC ou na LIC e os projetos contemplados. Com esse mapeamento, tivemos uma visão geral de quantos produtores buscaram recursos,

⁶ Página inicial o Portal Pró-Cultura RS. Disponível em <http://www.procultura.rs.gov.br/index.php>. Acessado em 16 de junho de 2017.

quais eram as categorias, que tipo de projetos eles apresentaram, que tipo de gênero fílmico se concentrava na aposta de cada um e quais as cidades que os produtores listaram para realizar os projetos. Percebemos, por exemplo, que a maioria dos empreendedores culturais que apresentaram propostas para os editais de produção de mídias-metragens são de Porto Alegre e somente 18% das produtoras são do interior do estado.

A próxima etapa se consistiu na busca dos projetos inscritos no sistema, mas ainda com um olhar para os dois concursos de produção de mídias-metragens. A intenção inicial era obter todos os projetos inscritos, para materializar quais foram os desejos de produção dos realizadores do estado. Para além do produto, queríamos saber que tipo de tema, personagem, espaços e movimentos foram propostos como possíveis documentários e que, por meio de um processo de avaliação, alguns foram selecionados para serem realizados. Solicitamos, portanto, os projetos para a coordenação do Pró-Cultura RS. Após seis meses de insistência, conseguimos apenas os contemplados. Os projetos não contemplados não nos foram repassados, porque o setor jurídico no Pró-Cultura RS argumentou que estes não tinham a cessão de direitos autorais e intelectuais dos produtores culturais, mas que estavam disponíveis para a consulta presencial. Ao longo da trajetória e com o amadurecer dessa pesquisa, a análise do produto final tomou corpo e com isso a ideia de buscar o desejo de produção dos realizadores contido nos projetos inscritos (selecionados ou não) foi perdendo força. Ainda assim, essa tarefa pode ser encampada em futuras pesquisas, já que os documentos são de acesso livre como consta nos editais: “os projetos inscritos, selecionados ou não, passarão a fazer parte do cadastro da Secretaria de Estado da Cultura para fins de pesquisa, documentação e mapeamento da produção cultural brasileira” (*Editais SEDAC 16/2016*, p.15). O acervo de todos os projetos revela um desejo dos realizadores do estado e pode indicar questões relevantes sobre a identidade sul-rio-grandense e a linguagem prevista para abordar o Rio Grande do Sul.

Trabalhamos com uma perspectiva multimetodológica, utilizando diversas ferramentas no desenvolvimento da pesquisa, passando pela análise documental, entrevistas abertas e semi-estruturadas e análise fílmica. Ressaltamos que a pesquisa bibliográfica também foi um elemento metodológico fundamental no desenvolvimento do trabalho e, por isso, está presente em todos os momentos da construção desta tese.

As entrevistas são um mecanismo que possibilitam o diálogo entre os sujeitos que estão envolvidos no processo e permitem ampliar a discussão. São visões que irão colaborar para a

análise externa do nosso *corpus*. Entrevistamos o coordenador do Pró-Cultura RS, Rafael Cramer Balle, e a servidora Caroline Montagnier Eskenazi. Nessas conversas registramos quais são as premissas institucionais, quando se trata do fomento público para a cultura, por meio de editais, e quais são os entraves burocráticos que determinam a estrutura interna do edital, contrato e prestação de contas. Essas informações colaboraram para entendermos o esforço institucional que os servidores do órgão gestor dos editais têm para realizar os concursos. Sem ouvi-los, a tendência é balizar a crítica pelos pontos negativos do processo.

Buscamos também o contexto no qual o edital foi criado e como as entidades de classe atuaram para o estabelecimento dessa política pública. Entrevistamos o cineasta, montador e professor, Giba de Assis Brasil, que participou da fundação da Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do RS - APTC-RS e da Fundação Cinema RS - Fundacine, duas instituições que dialogam e tensionam, sistematicamente, com o Estado, sobre as formas de fomento público para o audiovisual no Rio Grande do Sul. Também conversamos com o cineasta Luiz Alberto Cassol, que foi diretor do Instituto Estadual de Cinema – IECINE, no período do lançamento desses editais. A primeira entrevista marcou o fomento público como um processo histórico de tensão da categoria com o Estado para a realização dos mecanismos de fomento. Já a segunda conversa deu base para entendermos o papel dos gestores e as referências de outros locais que foram utilizadas para lançar os editais.

Com esses dados, enviamos e-mails para todas as produtoras. A maioria respondeu rapidamente ao convite para participar desta pesquisa, cedendo os filmes. Alguns dos documentários ainda estão sendo exibidos em canais de televisão, por isso assumimos o compromisso de proteger os links que ainda estão privados. Do *Edital SEDAC 11/2014*, que aprovou quatro (04) projetos de documentário, um (01) documentário ainda não foi finalizado e um (01) está no circuito de cinema e não foi cedido para a pesquisa. Nossa amostra, portanto, tem dois (02) documentários desse edital. Outros três médias-metragens não foram liberados pelos diretores. Ao final, o *corpus* da pesquisa resultou em 29 documentários entre médias e longas-metragens, finalizados entre 2012 e 2018 no Rio Grande do Sul.

Nossa base metodológica é a análise fílmica. Trata-se de um método que trabalha com o produto fílmico finalizado, podendo incluir aspectos da pré-produção, pesquisa e produção, mas que estuda, acima de tudo, a estrutura estética e narrativa do filme como um produto pronto. É preciso separá-lo, categorizá-lo, desuni-lo e “após a identificação desses elementos é

necessário perceber articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme” (PENAFRIA, 2009, p. 01 e 02).

A análise fílmica se organiza dentro da gramática e da lógica do campo cinematográfico, por isso, utiliza os elementos da linguagem audiovisual, da montagem, da fotografia cinematográfica e das premissas narrativas de cada obra. O analista, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002, p.18), é ativo no contato com os filmes, sempre em busca de indícios. A produção é vista e revista diversas vezes e deve-se manter um distanciamento das obras, para dar espaço para a reflexão sobre o conteúdo que se está analisando.

Uma das dificuldades desta metodologia é o fato de o filme não ser citável. Traduzir sentimentos, cores, sons, montagem, entre outros elementos, pode tornar infundável o processo. Por isso, é preciso estar focado na proposta da pesquisa. A relação do analista com o filme é uma questão importante a ser observada. Este não deve ser racionalista demais, a ponto de se afastar das sensações emocionais que o filme pode proporcionar, ao mesmo tempo em que não se deve colocar como um espectador descompromissado, pois existe um distanciamento necessário, que coloca o filme na esfera da reflexão e da produção intelectual.

Para balizar a análise, Manuela Penafria (2009) fala dos pontos de vista. Eles dizem respeito a, pelo menos, três aspectos no filme. O primeiro é o *sentido visual/sonoro*, que estabelece a relação com as imagens, decifrando a posição da câmera, os tipos de enquadramentos, quais sons são revelados ou omitidos, entre outros aspectos que podem ser relacionados com as características audiovisuais apresentadas; o segundo trata do *sentido narrativo*, que expressa quem conta a história e como ela é contada; já o último sentido está no campo *ideológico*. Ele nos mostra o direcionamento, a ideologia e a mensagem do filme e do realizador com o tema do documentário (PENAFRIA, 2009).

As análises, segundo a autora, podem e devem ter a dimensão interna e externa do filme. A interna ocupa-se da obra audiovisual, enquanto uma produção única e singular. Já a análise externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 07). Dessa forma, na análise externa do nosso *corpus*, interessou compreender a relevância do incentivo público à produção

audiovisual, o contexto em que o edital está inserido e a atuação das organizações dos cineastas e realizadores para tensionar o Estado para a organização desse tipo de fomento.

A partir do marco metodológico exposto, nossa análise buscou entender quais os elementos narrativos e estéticos que os realizadores conseguiram colocar em cena e se esses filmes romperam ou não com o comum da representação estética e narrativa do estado. Segue a planilha elaborada para a visualização do *corpus*.

Tabela 01: Documentários que fazem parte do *corpus* da pesquisa

Título	Duração	Ano	Forma de financiamento
DaluaDownhill	88'	2012	Edital SEDAC 10/2011
Espia Só	85'	2012	Edital SEDAC 10/2011
Referendo	90'	2012	Edital SEDAC 10/2011
Xico Stockinger	86'	2012	Edital SEDAC 10/2011
Araucária: de braços erguidos para o céu	26'	2013	Edital FAC 09/2012
A Linha Imaginária	26'	2013	Edital FAC 09/2012
A Semi-Lua e a Estrela	26'	2013	Edital FAC 09/2012
Churrasqueiros de Nova Bréscia	26'	2013	Edital FAC 09/2012
Doble-Chapa	26'	2013	Edital FAC 09/2012
Landschaffén	26'	2013	Edital FAC 09/2012
Nervo Óptico – procura-se um novo olho	26'	2013	Edital FAC 09/2012
O Poder entre as Grades	26'	2013	Edital FAC 09/2012
Pérola Negra: 90 anos de história da Sociedade União	26'	2013	Edital FAC 09/2012
Por Onde Passeiam Tempos Mortos	25'	2013	Edital FAC 09/2012
Atrás do Bloco – Todo Lugar é Lugar de Carnaval	26'	2015	Edital FAC 16/2013
Carol	26'	2015	Edital FAC 16/2013
Desenredo	26'	2015	Edital FAC 16/2013
Frequências do Interior	25'30"	2015	Edital FAC 16/2013
Kamé e Kairú – traçado da identidade Kaingang	26'	2015	Edital FAC 16/2013
Metade Homem, Metade Fantasma	26'	2015	Edital FAC 16/2013
Para o que Der e Vier	26'	2015	Edital FAC 16/2013
Sabedoria Kaingang	26'30"	2015	Edital FAC 16/2013

Sprayssionismo	26'	2015	Edital FAC 16/2013
Central	105'	2015	Edital 39/2013
Filme sobre um Bom Fim	88'	2015	Edital 39/2013
Glauco do Brasil	90'	2015	Edital 39/2013
O Último Poema	72'	2015	Edital 39/2013
A Vida Extra-ordinária de Tarso de Castro	90'	2018	Edital 11/2014
Mirante	70'	2017	Edital 11/2014

Fonte: Portal Pró-Cultura RS. Tabela elaborada pelo autor.

Este mapeamento simplificado colabora para produzirmos um panorama dos projetos realizados pelos mecanismos estaduais de fomento. Como material de pesquisa interno, elaboramos outras tantas tabelas para dar elementos para a análise. No sistema Pró-Cultura RS também constam o *Edital SEDAC 17/2016* para produção de longas-metragens, mas os projetos ainda estão sendo realizados, visto que o recurso só foi liberado durante o ano de 2018. Essa morosidade é um dos principais pontos negativos deste sistema de fomento, já que os projetos levam no mínimo dois anos para iniciarem e as produtoras não podem desenvolver nenhuma ação da proposta antes de receber o recurso.

Para definir os caminhos de nossa análise, produzimos uma planilha com algumas informações que foram importantes para a definição das categorias identitárias, para a elaboração dos gestos que tornam o documentário dotado de uma potência política e para a forma que os realizadores utilizam para produzir os documentários. Nesse documento, definimos qual era o assunto e o tema de cada filme, o modo de representação, as categorias de abordagem do tema e as escalas de abordagem (dialogando com Karla Holanda, 2013), além de marcar a inflexão para o presente ou passado, conforme a teoria de Guy Gauthier (2011). Nas diversas vezes que assistíamos e analisamos os filmes, atualizávamos essa planilha geral. No decorrer da elaboração da tese, ela nos ofereceu a base para explorarmos mais profundamente cada documentário.

Produzimos três caminhos de análise para cumprir com os objetivos da tese. O primeiro olhar se concentra em mapear as características da produção que o *corpus* apresenta. Depois, identificamos que as narrativas retratam esteticamente o Rio Grande do Sul de quatro formas distintas. A maioria dos documentários (09) abordou o estado como um espaço urbano,

carregado de disputas nas grandes cidades, seja pelo direito de ocupar o espaço público, ou pela problematização da violência urbana. Em segundo lugar, os documentaristas investem em biografias (08) que buscam evidenciar algum personagem importante do estado, mas sem focar nos grandes personagens históricos. Seis (06) filmes evocam um sentido de ruralidade, buscando sujeitos e comunidades que estão nas pequenas cidades ou em um interior rural e seis (06) documentários se concentram no registro das etnicidades presentes no Rio Grande do Sul, com ênfase à etnia Kaingang que foi abordada por dois documentários diferentes. Por último, para cumprir com a defesa da potência política do documentário, realizamos um novo olhar analítico que resultou em três gestos que marcam a potência política do documentário de forma geral e que também estão nos filmes realizados com fomento público estadual. São eles: *um engajamento que é político, um espaço de encontro com o outro e o sensível como potência política*.

Para cumprir com a discussão proposta, organizamos a escrita em cinco capítulos. No primeiro capítulo, *Espaços de encontro: sujeitos e documentários contemporâneos*, buscamos as contribuições da discussão de autores que compõem a chamada “epistemologia do sul” e também dos Estudos Culturais para abordar a dimensão da identidade do sujeito contemporâneo. As questões da identidade, alteridade, pertencimento e diferença oferecem bases para a análise dos sujeitos que se tornam personagens dos documentários. Além disso, também tratamos teoricamente do documentário como um gesto político, especialmente pelo engajamento inevitável que o documentarista tem com o espaço social que faz parte da vivência dele e dos contornos do filme que é produzido. Também marcamos o devir do documentário como um espaço de *partilha do sensível* que pode revelar as fissuras existentes no ordenamento no *comum*.

No segundo capítulo, *Fomento público: potências latentes*, nos dedicamos a discutir sobre o papel das políticas públicas para a produção de documentários no Rio Grande do Sul, além de debater sobre as formas de incentivo público. Trabalhamos também com os embates e discussões que geraram os editais do Fundo de Apoio à Cultura no Estado e como esses mecanismos colaboram para o fortalecimento da cadeia produtiva do audiovisual gaúcho. Esse capítulo também cumpre com a função de análise da política pública que motivou essa pesquisa.

O terceiro capítulo, *Características da produção contemporânea no RS*, apresenta o mapeamento da identidade da produção de documentários do estado, com as principais

características, recursos estéticos e narrativos utilizados, além do enquadramento dado pelos realizadores ao trabalhar com temas no Rio Grande do Sul. Neste capítulo, elaboramos alguns gráficos que colaboram para a visualização da utilização dos modos de representação no documentário, a abordagem dada e também a inflexão pelo trabalho com temas do presente que em termos numéricos está acima dos documentários que buscam no passado a matéria-prima para as suas narrativas.

Para responder quais identidades são colocadas em cena pelos filmes que buscam o fomento público para sua realização, *Identidades partilhadas* é o quarto capítulo que trabalha com as representações identitárias que os documentários oferecem. Discutimos a partir de quatro categorias de análise: *urbanidades, etnicidades, ruralidades* e a singularidade do sujeito que compõem as *biografias* do nosso *corpus*. Dentro desse movimento analítico também marcamos a potência estética do documentário ao partilhar um *comum* que toma forma nas quatro categorias de análise.

No quinto capítulo, *Potências do documentário*, apresentamos as bases de um olhar que marca a potência sensível do documentário a partir de três gestos que são constitutivos desse tipo de cinema. O primeiro gesto, *Um engajamento que é político*, mobiliza a análise para perceber, estética e narrativamente, o engajamento do documentarista com o real. Já em *Um espaço de encontro com o Outro*, marca a forma como o documentário estabelece uma relação com um Outro, momento em que o sujeito-personagem fortalece, reafirma e/ou desestabiliza a identidade, ideia de pertencimento, o lugar de fala, a memória, o contraditório, enfim, as bases que fazem o sujeito definir sua identidade e se colocar na situação gerada pelo documentário. Por último, *O sensível como potência política* discute sobre a potência estética que é capaz de alargar as fissuras do *comum* e partilhar um sensível que pode ser transformador dos sujeitos e do *comum*.

Antes de adentrarmos na discussão teórica sobre a dimensão política do documentário em inserir uma diversidade de representações identitárias no Rio Grande do Sul, há a necessidade de estabelecer um ponto de partida enquanto pesquisador e sujeito na sociedade. Não é recorrente nas pesquisas, mas creio que é importante deixar marcado meu lugar de fala, especialmente porque minha trajetória como realizador audiovisual, e posteriormente pesquisador, começou por meio de um projeto social. Eu tinha 16 anos quando a TV OVO nasceu na região oeste de Santa Maria - RS. A premissa era simples: ensinar jovens a produzir

audiovisual focados na realidade, organização e cultura das comunidades do entorno da Vila Caramelo, periferia da cidade. Eu era um desses jovens.

Paulo Tavares, idealizador do projeto, tinha as bases da comunicação comunitária, a partir da experiência como membro da associação comunitária, do sindicato dos bancários e das pastorais progressistas da igreja católica. É com esse espírito que a TV OVO inicia no tempo do VHS, suporte que usamos durante anos. Na oficina, que durou o ano inteiro, aprendemos a fazer todas as funções na produção audiovisual. No final de 1996, no maior espírito democrático, decidiu-se continuar com o projeto e transformar essa experiência em uma associação sem fins lucrativos. Desse passo burocrático, fica a determinação do Paulo em fazer as coisas em conjunto, porque ele propiciou um espaço para que nós, os jovens do projeto, ajudássemos a formatar o Estatuto Social da entidade. Toda a discussão sobre o que seria essa associação, quais os fundamentos e como ela atuaria sempre foi pensada com a participação dos alunos do projeto.

No ano seguinte, abrimos nova turma de oficina, e os alunos de 1996 eram os monitores. “Aqueles que sabem podem ensinar”: essa engrenagem foi nos dando força e experiência. Em 1997, por meio de um projeto encaminhado para o Banco da Esperança, conseguimos um financiamento a fundo perdido da *Misereor* da Alemanha, instituição ligada à Igreja Católica, que colabora com projetos sociais no Brasil. Compramos nossa primeira câmera Super-VHS.

Em 1998, saímos da Vila Caramelo para ocupar um espaço junto ao Sindicato dos Bancários de Santa Maria e região. Para os que já estavam imersos na discussão da realidade social e política da cidade, estado e país, como eu, estar no dia a dia de um ambiente sindical foi positivo. Além disso, o sindicato mantinha o *Otelo Cineclube*, e nós organizávamos a parte técnica e operacional. Naquela época, tive contatos com inúmeros filmes, de diversas cinematografias. Participei de um grupo de discussão e atuação política na cidade, a Comunidade Piracema de ação cultural. Dentre as leituras daquela época estavam Paulo Freire, Humberto Maturana e Toni Negri.

No início dos anos 2000, fomos a base técnica para o surgimento do Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC), festival que trouxe para a cidade a possibilidade de contato com realizadores de todo o país, seja pelos filmes inscritos ou pela participação nas discussões sobre a produção de cinema no Brasil. Durante o SMVC era realizado o Seminário Gaúcho de

Cinema, e as primeiras discussões sobre cotas de produção para o interior do estado surgiram a partir dessas rodas de conversa.

Fomos, enquanto TV OVO, Ponto e Pontão de Cultura, conveniados com o Ministério da Cultura. Participamos de inúmeras discussões na rede de Pontos de Cultura, com o Paulo Tavares mais à frente desse processo. Ao longo dos anos, aprovamos, realizamos e prestamos conta de inúmeros editais na área da cultura, sempre com foco para o audiovisual. Como operador de câmera ou editor, participei de 31 produções, das quais, sou diretor de 17 curtas-metragens e 2 longas-metragens documentais. Mas esses longas nunca foram vistos, não circularam, foram produzidos em VHS, numa época de recursos escassos, então quase não contam no currículo.

Desenvolvi minha trajetória como realizador audiovisual num ambiente coletivo, que buscou em editais ou na apresentação de projetos as possibilidades de produção. Também trabalho como funcionário público na Câmara Municipal de Vereadores, como editor da TV Câmara. Passei no concurso em 2003 e, até hoje, convivo com os discursos dos parlamentares de Santa Maria.

Minha caminhada acadêmica acompanha todas essas experiências e segue com a matriz da TV OVO em cada etapa. Na graduação, trabalhei com os conceitos da Educomunicação. No mestrado em Comunicação da UFSM, parti para o estudo do documentário, onde busquei, por meio da análise fílmica, entender os sentidos de identidade do homem do pampa. Os documentários *A Linha imaginária* (Cíntia Langie e Rafael Andreazza, 2013) e *Doble Chapa* (Leo Caobelli e Diego Vidart, 2013) constituíram-se como *corpus* de minha análise e, mesmo que esses dois filmes possuam formas narrativas completamente diferentes, compartilham de um *sensível*, marcado pelo espaço e pelo devir fronteiriço. Esses dois filmes foram financiados pelo “*Edital SEDAC 09/2012*” e novamente fazem parte da minha análise aqui nesta tese.

Também preciso deixar registrado que participo da equipe que aprovou duas propostas nos editais “RS Pólo audiovisual – documentário”. No *Edital SEDAC 09/2012* realizamos (e eu dirigi) o documentário *A Semi-Lua e a Estrela* (Marcos Borba, 2013). O filme trabalha com a corrida de cavalhadas realizada na cidade de Caçapava do Sul. No *Edital SEDAC 16/2013* aprovamos o *Frequências do Interior* (Neli Mombelli, 2015). O documentário discute a relação das pessoas com o rádio e como esse meio de comunicação se relaciona com a solidão das pessoas que moram no interior.

Como pesquisador, acredito que é importante deixar delimitado o lugar de onde partem meus desejos de pesquisa, bem como minhas experiências e, com elas minhas frustrações e incômodos. “Não acomodar com o que incomoda” canta uma trupe musical, coletiva e independente. O Teatro Mágico traduz minha intenção como pesquisador.

Por essa vivência, interiorizamos o uso da expressão “realizador audiovisual” por entender que a palavra cineasta não dá conta de processos de produção como os da TV OVO, que possuem um pressuposto coletivo e que, em diversas vezes, não alcança a grande amplitude da palavra cineasta. Ao longo desta tese, seguiremos utilizando a primeira expressão e pedimos que os leitores a entendam como sinônimo de cineasta ou documentarista.

1. ESPAÇOS DE ENCONTRO: SUJEITOS E DOCUMENTÁRIOS CONTEMPORÂNEOS

Infinitas são as formas do documentarista se engajar no real para, com seus recursos expressivos e criativos, apresentar um olhar a respeito de um tema, de um sujeito ou de um espaço. Inúmeras são as identidades evocadas pelo conjunto de documentários que fazem parte do *corpus* desta pesquisa. A marca partilhada entre esses sentidos de identidade é a relação com o presente, visto que o engajamento é algo que só ocorre no presente. Mesmo que um documentário aborde um tema do passado, ele é fruto de uma presença no presente, pelo menos do documentarista e de todos os outros membros da equipe. São sujeitos e identidades contemporâneas, interligados pela produção de documentário no Rio Grande do Sul.

Pensar os sujeitos contemporâneos com uma identidade fixa, estável e única é uma ilusão, visto que os sentidos de identidade vão se construindo de maneira relacional, na dimensão individual e coletiva. Olhar para um conjunto de documentários contemporâneos entre si e ver o Rio Grande do Sul multifacetado, com uma diversidade que permite o diálogo entre a representação dos sujeitos nos documentários e abre espaço para o estabelecimento da diferença, fundamental para a formação da identidade. A diferença ganha cena com maior facilidade quando existe uma diversidade de representações. É na pluralidade de formas de narrar, com diferentes sujeitos protagonizando suas vidas na tela, que encontramos brechas para uma multiplicidade de representações.

Numa época de globalizações econômicas, culturais, simbólicas e discursivas, “as pessoas e coletivos veem alargando o leque dos possíveis e dos recursos disponíveis para a elaboração dos argumentos que justificam as suas identidades e seus processos de identificação” (MENDES, 2002, p. 503-504). Cada vez mais, um discurso hegemônico se afirma com a representação identitária proposta pelos oligopólios internacionais, no grande cinema e na comunicação, mesmo que existam espaços de fruição de representações identitárias que surgem das minorias e se espraiam pelos possíveis da comunicação via redes sociotécnicas. Ao confrontarmos a representação hegemônica no cinema industrial internacional, em que as narrativas dos grandes heróis inundam as salas de cinema e os canais de televisão, a potência

política do documentário ocorre quando ele consegue inserir uma parcela que não tinha espaço na organização social, ou quando ele consegue ser o espaço de fala e passa a inserir diversos sujeitos e diferentes identidades no espaço da representação, como no caso do personagem Volmar Santos, do documentário *Pra o que der e vier* (Pedro Guindani, 2016) que questiona, a partir da sua experiência, o machismo e a homofobia no futebol. No final da década de 1970, ele e outros amigos fundaram a primeira torcida gay do Grêmio Foot-Ball Porto Alegre. A história do grupo, retratada no documentário, insere a discussão sobre a diversidade de gênero no Rio Grande do Sul e faz frente à representação hegemônica que é baseada no mito do gaúcho como abordaremos no decorrer deste capítulo.

1.1 IDENTIDADES CONTEMPORÂNEAS

Além do personagem Valmor Santos, a diversidade de sujeitos que compartilham sua matéria luminosa e sua experiência nos abre um leque de representações identitárias. É a Carol, mãe e cadeirante, o artista e escultor Xico, o skaytista Da Lua, Ricardo, presidiário, são os descendentes de italianos que constituem a “máfia das churrascarias”, são os Kaingangs Jorge e João, que são metades complementares da cultura indígena desta etnia, é o movimento cultural e jovem da década de 1980 no bairro Bom Fim em Porto Alegre, ou o confronto de ideias sobre o sistema prisional com base nas vidas encarceradas no presídio Central, ou é a história de um jornalista que desafiava a moral e os bons costumes no semanário *O Pasquim*. São inúmeras representações de sujeitos que compartilham suas identidades por meio dos documentários que compõem o objeto desta pesquisa.

A multiplicidade de enquadramentos para a realidade social, por meio dos pontos de vista expressos na produção de documentários, também pode desestabilizar “as grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe” (BHABHA, 1998, p.25). Além disso, é capaz de romper com a ideia de uma identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente (HALL, 2006) e estabelecer, por meio da diversidade, outros lugares de fala para os sujeitos (WOODWARD, 2009). Esse lugar de fala, construído pelos sujeitos, também se estabelece na relação entre o documentário e o público. O sujeito se reapropria de discursos e representações para constituir sua identidade, a partir da relação de identificação, pertencimento e diferença. No entanto, essa autonomia é relativa, pois é influenciada pelo contexto cultural deste sujeito,

visto que é nas práticas cotidianas, nas operações mais sutis dos indivíduos em relação aos meios de comunicação e sociedade, que ele desenvolve suas representações identitárias. Como conceitua Kathryn Woodward:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (WOODWARD, 2009, p. 17).

A diversidade de sons, cores, sujeitos, formas de organização, espaços, gestos, narrativas e abordagens presentes na produção recente de documentários no Rio Grande do Sul aumenta a possibilidade de contato com uma rede de relacionamentos que cresce a todo o momento, em que as questões da identidade não se tornam fechadas, pelo contrário, são construídas permanentemente (HALL, 2006).

Focar nos sentidos de identidade presentes na produção recente de documentários implica na busca por observar uma diversidade de abordagens que desconstruem a ideia de uma única representação identitária no Rio Grande do Sul. Uma multiplicidade que possibilita novas formas de representação social que se diferenciam da ideia de uma unidade identitária e cultural baseada em uma origem comum e que é superestimada pelas narrativas do mito do gaúcho, amplamente difundido no estado, pois “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2009, p. 17). Com o aumento na produção audiovisual feita no estado crescem as possibilidades de diferentes sujeitos tomarem um espaço na disputa discursiva, colaborando para a afirmação de identidades que são silenciadas pelo discurso hegemônico. Explorar narrativamente a cultura Kaingang, como os documentários *Sabedoria Kaingang* (Karine Hemerich e Rogério Reus Gonçalves da Rosa, 2015) e *Kamé e Kairu – traçado da identidade Kaingang* (Marcelo Meotti, 2015), insere no espaço discursivo gaúcho a figura do indígena kaingang, esquecida da narrativa hegemônica.

As matrizes sensíveis dos documentários e como essas produções entram em disputa nas formas de discursos, de representações e de espaços de produção de sentidos, inserem elementos para os sujeitos constituírem seu lugar de fala. Mas “não se pode deixar de atentar para quem tem o direito de representar a quem e como os diferentes grupos são apresentados, pois quem fala pelo outro dirige as formas de falar desse outro” (GUTFREIND e

ESCOSTEGUY, 2006, p. 32), porque a questão da fala se constrói a partir da questão do poder. “Importante é também a questão do poder e da desigualdade no processo identitário. A posição no espaço social, o capitalismo simbólico de quem diz o quê, condiciona a construção, legitimação, apresentação e manutenção das identidades” (MENDES, 2002, p. 505).

Encontrar outros enquadramentos, a partir da produção de documentários, também permite visualizar uma latência do potencial que a arte tem de comunicar e desestabilizar o estado normal da representação. Deste modo, a arte pode dar o impulso para que nosso olhar se transforme, operando na formação de identidades. Para Woodward (2009, p. 55), “nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade”. A partir da afirmação do que constitui o sujeito, também é estabelecido o que ele não é, ou seja, afloram as marcas da diferença que estão presentes na formação de suas identidades dentro da sociedade.

Por meio dos seus recursos expressivos, os documentários (mas não na sua totalidade) se apresentam na contramão das narrativas hegemônicas. A pluralidade de abordagens que os documentários enfocam, pode desafiar a ordem estabelecida, visto que:

As contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras - tanto reais quanto conceituais - perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas. Isto porque a unidade política da nação consiste em um deslocamento contínuo da ansiedade do espaço moderno irremediavelmente plural (BHABHA, 1998, p. 211).

A pluralidade encontrada nos documentários que fazem parte da nossa análise aumenta a discussão sobre as identidades que o estado tem enquanto território geográfico e que abriga uma determinada comunidade, como no documentário *Atrás do bloco – todo lugar é lugar de carnaval* (Pedro da Rocha Paim, 2015) que recupera a história do carnaval de rua de Porto Alegre, prática cultural que aposta na ocupação da rua enquanto espaço público. No filme, são os jovens, conscientes do corpo como ato político, que figuram como uma parte da identidade gaúcha, mesmo que essa representação se afaste por completo da ideia essencialista do que é ou não é ser gaúcho. Para Hall (2006, p. 13), “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”. Quanto maior a possibilidade de contato com outras representações, mais possibilidades temos de deslocar nosso pensamento como sujeitos.

Como afirma Mendes (2002, p. 505), a relação do indivíduo com o coletivo opera em dois movimentos diferentes, mas que compõem a formação das identidades: “diálogo que é multivocal e que se produz na intersecção de forças centrípetas (necessidade de se ligar ao outro) e de forças centrífugas (necessidade de diferenciação do outro)”. Nessa equação, que aproxima e afasta, quanto maior o número de representações identitárias, mais os sujeitos podem negociar e formar as bases das suas identidades. Por isso, a diversidade de representações e pontos de vista, evocadas pela produção contemporânea de documentário no Rio Grande do Sul, se torna um espaço de diálogos de identidades e diferenças.

O documentário, ao colocar em cena uma parte que não é comum na representação, abre espaço às formas que têm a potência de desestabilizar um modelo pré-estabelecido, já que “as identidades constroem-se no e pelo discurso, em lugares históricos e institucionais específicos, em formações prático-discursivas e por estratégias enunciativas precisas” (MENDES, 2002, p. 506). Seguindo com Stuart Hall:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora dos discursos que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, eles emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional (HALL, 2009, p. 109).

Os documentários do nosso *corpus* foram produzidos a partir de um contexto específico, que também deixa direcionamentos discursivos, por se tratar de um concurso público, organizado dentro da lógica discursiva do Estado. As propostas deviam se enquadrar num “projeto de realização de documentário que trate de manifestações culturais do Rio Grande do Sul, retratando aspectos históricos ou contemporâneos que mostrem a diversidade cultural de nosso estado” (*Edital SEDAC 16/2013*, 2013, p. 02). As marcas de poder do próprio sistema de financiamento também podem deixar um resíduo nos filmes, com direcionamentos conforme o campo de visão política de cada gestor. Em certa medida, entendemos que este discurso oficial buscava uma afirmação do local frente aos modos de representação uniformes e sem contornos, inseridos pelo mercado global, especialmente na produção cinematográfica, como problematiza Woodward.

A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade (WOODWARD, 2009, p. 21).

É uma relação complexa e ambígua, assim como o discurso do Estado, que pode ser entendido como um espaço de resistência local frente aos padrões globalizados. A representação tutelada pelo Estado também pode apresentar traços que direcionam para uma perspectiva totalizadora. Manuel Castells (2006, p. 23) também afirma a complexidade relacional que marca os sentidos de identidade dos sujeitos, ao ressaltar que “a construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, e pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso”.

Conforme Woodward (2009, p. 14), “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica*”. Nesse sentido, o documentário se apresenta como um caminho que insere outras formas de vida, outros sujeitos e acabam, na maioria das vezes, atuando em duas vias. A primeira reafirma as identidades dos sujeitos, pois elegendo-os como personagens dos documentários estes são convidados a ressignificar suas memórias, seus discursos e suas formas de ser, para se apresentarem nos filmes. A normalidade instituída pelo transcorrer na vida cotidiana pode se romper no momento do encontro entre o realizador e os personagens sociais, a partir da co-presença desses sujeitos. No espaço compartilhado entre o documentarista e o sujeito do documentário, cria-se uma partilha que, geralmente, fortalece a identidade desses personagens, não esquecendo que essa relação pode se dar em conflito, porém e mesmo assim, o sujeito se reafirma nessa situação.

A segunda forma pode ser observada na partilha sensível do filme com um mundo de possibilidades, pois os personagens dos filmes irão interagir em outras dimensões sensíveis, especialmente no momento de fruição desses documentários. “Cada uno trata de construir su identidad personal, grupal, familiar, com certa estabilidade. Pera esa identidad puede cambiar facilmente em las distintas interacciones, puede ser una identidad ‘oportunista’” en el mejor

sentido de la palabra” (CANCLINI, 1997, p. 84,)⁷. Ao estabelecer uma possibilidade de diálogo com diversos sentidos de identidade, revelados pelos documentários, temos a possibilidade de uma delas (as identidades) ser, em certa medida, essa identidade oportunista citada pelo autor, e que desconfigura uma organização já dada, um comum.

Na dimensão relacional da identidade, no movimento centrípeto, citado anteriormente, estabelecemos nossa ligação coletiva com os espaços de fala que elegemos para pertencer, assim como os que nos são impostos pela ordenação social. Segundo Grimson (2010, p. 66), “em certa medida, essas classificações e os modos como nos relacionamos com essas categorias identitárias estão inscritas na nossa cultura [...] a identidade se refere aos nossos sentimentos de pertencimento a um coletivo”. Dentro dessa forte dimensão coletiva, já que o ser humano se forma na coletividade, não podemos centrar essa ideia numa dimensão essencialista, como se ao participar de um espaço social, os sujeitos devam seguir determinados padrões identitários, pois os sentidos de identidades são fortalecidos ou enfraquecidos no processo de formação dos sujeitos. Então, entendemos que

A identidade não é, pois, o que é atribuído a alguém pelo fato de estar aglutinado num grupo – como na sociedade de castas – mas, sim, a expressão daquilo que dá sentido e valor à vida do indivíduo. É, ao tornar-se expressiva, que a identidade depende de um sujeito individual ou coletivo e, portanto, vive do reconhecimento dos outros: a identidade se constrói no diálogo e no intercâmbio, já que é aí que indivíduos e grupos se sentem desprezados ou reconhecidos pelos demais (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 65 – 66).

No espaço de encontro entre o documentarista e os sujeitos-personagens também temos uma forte dimensão de reconhecimento de identidades. Ao colocar em cena inúmeros traços identitários, a produção contemporânea de documentários também insere outros sujeitos no espaço de representação marcado por uma enxurrada de discursos. Neste contexto, a recente produção de documentários sul-rio-grandense dialoga ou confronta a afirmação de uma identidade única e hegemônica no Rio Grande do Sul, que tem a marca do gaúcho como um traço essencial do pertencimento ao território do estado, compondo o que vem sendo denominado de cultura gaúcha.

⁷ Cada um constrói sua identidade pessoal, grupal, familiar, com certa estabilidade. Mas essa identidade pode se transformar facilmente nas inúmeras interações, pode ser uma identidade ‘oportunista’ no melhor sentido da palavra (tradução nossa).

Para Hall (2016), a cultura, como definição antropológica, carrega consigo todas as marcas características de um povo, nação, grupo social ou comunidade. Na afirmação do sentido de cultura que se faz hegemônico no Rio Grande do Sul, as marcas de uma vida rural compartilhada pelos antepassados afirmam uma essência comum para todos os sujeitos, sem considerar as diferenças internas que a formação identitária da região foi acumulando ao longo do tempo. Neste sentido, o reflexo da identidade do Rio Grande do Sul nos documentários analisados se afasta da caracterização hegemônica dada principalmente no discurso diário dos meios de comunicação. Para Hall (2016, p. 193), “ a hegemonia é uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável”. Os sentidos de identidade empregados pela mídia reafirmam um orgulho gauchesco que, por questões de público alvo e mercado, se torna a visão mais lucrativa para as grandes empresas de comunicação do estado, como problematiza a publicação *Mídia e Identidade Gaúcha* (FELIPPI e NECCHI, 2009). O conjunto de pesquisas aponta, majoritariamente, para uma visão hegemônica que reforça uma ideia de orgulho gaúcho como uma característica da essência da identidade do Rio Grande do Sul.

A cultura também pode ser vista como os valores compartilhados por uma comunidade, abarcando a produção de sentidos por meio de um conjunto de práticas e apropriação de significados. Os membros de uma cultura comum compartilham de um mesmo olhar para o mundo. Para Hall (2016, p. 20), “cultura se relaciona a sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e a ideias”. Essa discussão, elucidada pelo autor, é importante para percebermos quais são os sentidos de identidade que os documentaristas inserem como representação do estado. Seguindo com o autor:

[...]nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21).

Esses valores precisam ser decodificados e assimilados, por isso a diversidade de sentidos num espaço discursivo, como a produção de documentários, contribui para inúmeras filiações identitárias, estabelecendo bases para a definição das diferenças, dos sentidos de

pertencimento e o estabelecimento de alteridades. “A questão do sentido relaciona-se a *todos* os diferentes momentos ou práticas em nosso ‘circuito cultural’ – na construção de identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social” (HALL, 2016, p. 22). A dimensão da linguagem é um espaço privilegiado para a elaboração do sentido, mas ela é sempre uma troca desigual, dado que a relação entre os sujeitos é marcada pela diferença entre cada um. A dimensão da identidade desequilibra a balança da compreensão, não de forma negativa, mas por se fazer a partir da compreensão das diferenças.

Para Hall (2016), todas as formas de produção de sentidos, imagética, corporal, sonora e visual, têm um papel determinante para a compreensão dos integrantes de uma mesma cultura, seja ela ampla ou restrita. Por isso, esses sistemas de significação devem ser entendidos como construções deliberadas, assim como a mídia e a produção audiovisual. São informações que dentro de uma cultura produzem sentido e colaboram para a criação de práticas, ideias, sotaques, formas de relacionamento, etc. Essa cumplicidade entre os elementos unificadores de uma cultura tem, na representação, uma via de transporte e acesso, como conceitua o autor:

Representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” [...] representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas. [...] Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos (HALL, 2016, p. 31).

Também poderíamos incluir os sentimentos dentro da gama de sentidos que a representação carrega dentro de uma cultura. Hall inclui nessa relação os objetos tidos como reais e também as criações imaginárias do mundo. Essa amplitude é fundamental para pensarmos na representação que o documentário *Mirante* (Rodrigo John, 2017) faz dos sentidos de identidade do Rio Grande do Sul. No filme, repleto de poetizações e associações subjetivas, o sujeito não tem identidade reconhecível e é absorvido pela passagem de tempo impressa na narrativa do documentário. A partir do registro da janela de um apartamento, feito durante 10 anos, o diretor se coloca como um manipulador abstrato para representar uma urbanidade latente que marca uma série de documentários do nosso *corpus*.

Para Hall, o questionamento de onde vêm os significados é interpretado por três tendências. No viés reflexivo, o significado é tido como uma imagem em um espelho que caracteriza um sentido que já existe *a priori* no mundo. Essa forma pensa na representação

como *mimesis*, ou seja, como espelhamento ou imitação. Na interpretação intencional, o sentido é dado e as palavras significam o que o autor pretende, reduzindo o poder de interpretação do interlocutor. Já na abordagem construtivista, o sentido possui uma dimensão pública e social. O sentido é construído por nós a partir da relação com o mundo material e simbólico, usando os sistemas de representação. Para ele, “o principal ponto é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significativa – uma prática que *produz* sentido, que *faz os objetos significarem*” (HALL, 2016, p. 46, grifos do autor). A partir da proposta construtivista, defendemos que a diversidade de representações contidas nos documentários que analisamos contribui para a construção de significados da vida do Rio Grande do Sul, por associação e ou diferenciação dos sujeitos que compõem as narrativas desses documentários.

Pensando em quais identidades são colocadas em cena pelos filmes que buscam o fomento público para sua realização, se fez necessária a seguinte questão: em que medida a produção de documentários, realizada com recursos públicos, busca outras formas de representação estética e narrativa no estado? Podemos inferir que a produção realizada com incentivos públicos oferece uma diversidade de representações pelo fato de colocar em cena diversos personagens sociais que imprimem identidades diferentes. Essa produção se afasta do que é produzida como identidade hegemônica no Rio Grande do Sul, já que não há nos documentários analisados nenhuma representação do gaúcho enquanto figura mítica ou do gauchismo como cultura a ser seguida.

Na dissertação *Documentários de fronteira Brasil/Uruguai: marcas de identidades (in)comuns* analisamos dois documentários que voltam a ser estudados como *corpus* dessa tese⁸. Os filmes buscaram, nas características do espaço, as marcas do homem do pampa, do gaúcho sem ser mito. A região do pampa é o lugar de origem do mito do gaúcho inventado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho - MTG⁹. Mesmo assim, os filmes não se vinculam ao modo de representação hegemônica, que retrata o gaúcho como um herói, um destemido ou um

⁸ Dissertação produzida por mim, com orientação do professor Cássio dos Santos Tomaim, defendida em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM.

⁹ MTG é uma associação civil, devidamente registrada, criada para congregar os Centros de Tradições Gaúchas e entidades afins para constituir uma associação que permite padronização de procedimentos e realização de atividades com abrangência estadual ou nacional das quais participam todos os filiados com interesse no tema. Disponível em: MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho. O que é MTG? Disponível em: <http://www.mtg.org.br/historico/210>. Acessado em: 08 de janeiro de 2019.

desbravador no Rio Grande do Sul e em outros locais do país. Ao contrário, os documentários *A Linha Imaginária* (Cíntia Langie e Rafael Andreazza, 2013) e *Doble Chapa* (Leo Caobelli e Diego Vidart, 2013) deram pouco espaço para o gaúcho enquanto elemento identitário da fronteira. O Rio Grande do Sul tem seus traços culturais delineados pela ocupação do território com influência dos conflitos com os países vizinhos. Essas disputas marcam uma herança bélica que foi incorporada na criação do mito do gaúcho pelo MTG e que também está presente na produção do Grupo RBS de Comunicação¹⁰.

Além da herança militarista imperial, a Revolução Farroupilha é um dos marcos de constituição do mito no Rio Grande do Sul. O MTG se apropriou deste passado bélico para construir os traços míticos do gaúcho pelo discurso das oligarquias rurais. Além do MTG, o Grupo RBS de Comunicação também utiliza esse discurso de exaltação do mito do gaúcho como uma fatia de mercado, para garantir sua audiência e sua lucratividade.

Mesmo que em algumas produções exista uma diversidade na maneira de representar o sul-rio-grandense e se aproximar do público urbano, não existe um tensionamento da representação do gaúcho. O grupo produz um agendamento intensivo que reforça a figura do mito. Ao trabalhar com o discurso da tradição gaúcha defendida pelo MTG, o Grupo RBS de Comunicação se associa ao discurso da oligarquia rural, dos proprietários de terra, de uma elite que possui os elementos sociais para reafirmar um discurso em detrimento de outro. As produções documentais da emissora têm uma narrativa que procura enaltecer o modelo padrão de ser gaúcho, como apontou a pesquisa de Priscila Ferreira:

[...] a primeira série realizada pelo Núcleo de Especiais, Os 20 gaúchos que marcaram o século XX, em seguida com a série de documentários A Conquista do Oeste e depois, com documentários a respeito do hino rio-grandense, a contribuição dos estrangeiros na Revolução Farroupilha e assim por diante. Esse conjunto de produções, nas mais diversas mídias (rádio, TV, jornal impresso, internet etc) reforçam a nossa hipótese de que o Grupo RBS tem um projeto de memória para o Estado do Rio Grande do Sul, onde se intitula como responsável para manter viva a memória, os hábitos, os costumes e a própria tradição da cultura gaúcha (FERREIRA, 2012, p. 48).

¹⁰ O Grupo RBS de comunicação é detentor dos veículos mais influentes no Estado, especialmente pela programação da RBS TV, jornal Zero Hora e Rádio Gaúcha. O Grupo RBS é afiliado da Rede Globo e abarca 12 emissoras distribuídas no RS, com uma cobertura que atinge 98,8% do Estado (497 municípios) e mais de 11,1 milhões de telespectadores. Disponível em: <http://www.gruporbs.com.br/atuacao/rbstv>, acessado em 08 de janeiro de 2019.

O MTG e o Grupo RBS buscam defender os valores de um passado heroico que dá base para a construção da figura do gaúcho, a fim de generalizá-la como a representação da identidade do Rio Grande do Sul. Esse ideal busca “proteger” a integridade gaúcha das ameaças globalizadoras. A evocação de uma forma específica de discurso para exaltar a tradição é um dos traços de dominação, pois “trata-se, em última análise, de ter o monopólio sobre o direito de afirmar o que é e o que não é tradição e cultura gaúcha e também de exercer influência sobre um mercado de bens simbólicos” (OLIVEN, 1984, p. 80). Já para Golin (1983, p. 12), “o Movimento Tradicionalista Gaúcho - MTG, com seu aperfeiçoamento há mais de um século, articula-se de uma ideologia necessariamente unificadora. Exploradores e explorados defendem os mesmos princípios na compreensão do mundo”. Podemos entender esse movimento unificador feito pelo MTG como a constituição de uma “tradição inventada” que dará formas ideológicas ao mito do gaúcho, pois

[...] por “tradição inventada” entende-se o conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p. 09).

Deste modo, os elementos formadores do mito que são reforçados interessam a uma classe dominante agropecuarista que buscava na figura do senhor da estância as características para representar o ideal de gaúcho. A organização interna do MTG reproduz a hierarquia das grandes estâncias do interior do Rio Grande do Sul. As figuras do patrão, do peão, do capataz estão presentes na organização destas entidades, reforçando uma hierarquia social defendida pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Na análise realizada sobre a produção do especial *A conquista do Oeste*, o esquecimento deliberado contribui para a afirmação de uma identidade única, pois “fica evidente uma construção narrativa que contempla apenas as histórias vitoriosas, sem retratar os que, na mesma situação de migrante, não conseguiram prosperar e retornaram novamente ao Estado” (FERREIRA e TOMAIM, 2012, p. 80). Como citamos anteriormente, nas produções do Grupo RBS, não há um tensionamento que entenda a formação do Rio Grande do Sul como um caleidoscópio de influências identitárias, que possui um legado indígena e africano, que tem na região de fronteira uma mistura híbrida com a banda espanhola, que multiplicou pequenas

idades com os imigrantes europeus de países diversos, que possui uma colônia de descendentes de japoneses que é praticamente invisível na história e na representação audiovisual realizada no estado.

No cinema de longa-metragem ficcional, a inflexão é a mesma: há uma tendência de afirmar um conjunto de características em detrimento das outras, com demonstra o trabalho *Identidade gaúcha e cinematografia regional na mídia impressa local* (GUTFREIND e ESCOSTEGUY, 2006), que mapeou os longas-metragens produzidos no Rio Grande do Sul de 1994 até 2004. A partir de um olhar para os 14 longas produzidos no período e para as notícias que foram publicadas sobre esses filmes no jornal Zero Hora – integrante do Grupo RBS -, e da revista de cultura Aplauso, as autoras discutem sobre a identidade regional e o que é “ser gaúcho”. As pesquisadoras defendem que existem duas visões no eixo identitário destes filmes, sendo que a primeira é centrada no olhar essencialista, que possui características tidas como imutáveis, e a segunda pensa a identidade sendo permanentemente construída, que absorve os traços do passado, mas que é constituída de forma processual. Como conclusão, elas identificam uma certa paridade entre a representação do rural e do urbano, mas que a tônica acaba sendo a valorização da figura mítica do gaúcho, já que “tanto a imprensa quanto o cinema gaúcho contribuem para sustentar a hegemonia de uma cultura, associada originalmente a uma determinada região do estado – a Campanha” (2006, p. 35). Ainda, as autoras consideram que a imprensa, ao tratar dos filmes, reforça a ideia de uma identidade regional, “como uma tentativa de unificar os interesses de diferentes grupos sociais” e nos interessa o panorama geral citado por elas:

E, embora a filmografia do período estudado (1994-2004) expresse a existência de uma certa diversidade (rural versus urbano, pampa versus serra, os pilchados versus os sem-pilcha, por exemplo), reverbera, ainda, a busca de uma unidade e coerência entre experiências distintas. Isto porque a identidade é entendida como refletindo uma experiência histórica em comum (GUTFREIND e ESCOSTEGUY, 2006, p. 35).

Seguindo na mesma linha de análise, a pesquisadora Miriam Rossini, em especial no texto *Cinema gaúcho: construção de história e de identidade*, se debruça sobre a história do cinema gaúcho e as relações dele com o imaginário já socialmente ratificado do mito do gaúcho. A autora cita que, no início da história do cinema gaúcho, a temática rural é presente e já está marcada na primeira película do estado: o filme *Ranchinho do Sertão*, de 1912/13, dirigido pelo

imigrante alemão Eduardo Hirtz. Ao fazer uma extensa retomada dos títulos produzidos ao longo da história, a autora aponta a dominância de temáticas rurais até a década de 1970 e coloca os filmes produzidos neste período com temáticas urbanas como subversivos. “E de certo modo eles o são, pois apontam as brechas do imaginário que se construiu sobre o nosso estado. Eles são a materialização de que outras possibilidades de representação existem; eles são quase como a fratura da identidade gaúcha” (ROSSINI, 2007, p. 04). A partir dos anos 1980, uma geração de cineastas de Porto Alegre muda essa inflexão e passa a trabalhar com temas urbanos e com dramas do sujeito da cidade.

No entanto, seguindo a tendência nacional de produzir filmes como retrato da história do país, as produções do Rio Grande do Sul também colocam na tela a história do Estado, voltando-se principalmente, conforme a autora, para os marcos da Revolução Farroupilha. Dentre os diversos títulos produzidos, Rossini (2007) trabalha com uma película que foge da representação comum do mito do gaúcho para questionar como essa ideia hegemônica de ser gaúcho permeia a maioria do cinema feito ou filmado aqui. Para ela, o filme *Anahy de las misiones* (1997), de Sérgio Silva, inverte a lógica ao construir a narrativa em torno daqueles “que constantemente são excluídos de qualquer história; pobres miseráveis que não fazem a guerra, mas que vivem (ou sobrevivem) às custas dos restos do embate” (ROSSINI, 2007, p. 07). Como conclusão, a autora vê o filme como um diálogo que abriga as contradições da vida, que mescla características incrustadas no imaginário social e as questiona, com camadas narrativas que apresentam o ser gaúcho como algo complexo e não acabado.

Já nas análises que Rossini faz das produções do Núcleo de Especiais da RBS-TV, tanto do *Histórias curtas*, como do projeto *Curtas na TV*, verifica-se que não há um questionamento com relação à forma como é apresentada a cultura gaúcha. Mesmo que os filmes tratem de temas ou personagens urbanos, as narrativas mantêm um viés conservador sem abordar os problemas da sociedade.

Nesta sociedade ideal gaúcha não há exploração e nem explorados, não há insegurança social, não há excluídos e nem preconceitos. A matriz de auto-representação dessa sociedade gaúcha é, assim, alimentada e alimentadora da programação televisiva. Essa positividade de se ser gaúcho impregna a maioria das narrativas e se traduz no modo como os personagens reagem àquilo que foge ao seu controle (ROSSINI, 2011, p. 193).

Por sua vez, os documentários que fazem parte do nosso *corpus* dialogam e tensionam a representação hegemônica do que é a cultura gaúcha. O embate não se dá explicitamente, mas ao tratar das etnicidades que compõem o Rio Grande do Sul, os filmes ampliam a formação identitária do estado. Segundo Hall (2016, p. 193), “a hegemonia é uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável”. O discurso hegemônico do que é ou não é “ser gaúcho” se perpetua e se fortalece pela ação de uma engrenagem de esferas da sociedade que atuam de forma sistemática para exercer e manter um poder coercitivo que é acima de tudo simbólico. “O poder de representar algo, de definir o tipo de classificação, é um dos pilares do poder simbólico e tem nas práticas representacionais e na estereotipagem um elemento-chave deste exercício de violência simbólica. (HALL, 2016, p. 193).

Ao compreendermos que há uma tradição inventada (HOBSBAWM, 1997) do que é ser gaúcho, que acaba influenciando a produção audiovisual do estado - como demonstramos nos estudos citados anteriormente, esse projeto de memória e identidade é afirmado pela principal empresa de comunicação do Rio Grande do Sul - podemos pensar que os editais foram lançados pela equipe dos governos que não fazem parte da oligarquia gaúcha como uma forma de resistência. No texto do edital, que cita como um dos critérios de avaliação os “rebatimentos culturais e sociais: a) estímulo à reflexão crítica dos processos históricos e culturais” (EDITAL SEDAC 09/2012, p. 07), temos um indicador de que, mesmo dentro da estrutura coercitiva e de poder que é o Estado, podem existir processos contra-hegemônicos que inserem diferentes representações da cultura sul-rio-grandense.

Como conceitua Hall (2016, p. 42), “um jeito, então, de pensar a ‘cultura’ é nos termos desses mapas conceituais compartilhados, sistema de linguagem compartilhada e *códigos que governam a relação de tradução entre eles*”. Desta forma, pensando numa teia de relações de poder simbólico, a representação hegemônica pode estar em qualquer uma das pontas. Pensar a cultura como um mapa conceitual permite que haja imbricamentos ou tensionamentos dentro do campo da representação. Essas camadas conceituais não são estanques, pois se interrelacionam constantemente. Como apresenta o autor, a representação “aceita e funciona juntamente com o caráter instável e mutável do significado e entra, por assim dizer, em uma luta pela representação, embora reconheça que não haverá vitória final, pois não existe

possibilidade de fixar o significado” (HALL, 2016, p. 219). Desta forma, outras representações do sujeito e da sociedade do Rio Grande do Sul podem deslocar a representação hegemônica, já que o significado nunca é fixado, as narrativas audiovisuais presentes no conjunto de documentários que analisamos se colocam como outra forma de representar o estado.

Neste sentido, propomos um olhar para esses filmes como um espaço de encontro e engajamento social. Não, simplesmente, como militância na defesa ou denúncia de algum tema, mas como produção artística, estética e comunicacional que, na maioria das vezes, é realizada em encontros, embates e situações que colocam no mesmo espaço e tempo a equipe de um filme e o real, seja em situações de registro ou de relação com personagens sociais, e suas identidades e memórias.

Joël Candau (2012), ao relacionar a dimensão da memória com a identidade questiona a ideia de uma memória coletiva, baseada numa ideia de essência compartilhada entre os membros de um grupo ou comunidade. Para ele, “A expressão “memória coletiva” é uma *representação*, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2012, p. 24)¹¹. A memória das origens, construída como uma memória forte, que geralmente implica numa coesão dos membros de uma comunidade que se coloca como pertencente à mesma origem, é expressada ao máximo nas narrativas de um mito de origem comum e como efeito dessa narrativa homogênea, esse grupo acaba amputado da memória de suas origens. O mesmo acontece na afirmação de laços primordiais da etnicidade, quando remete a uma origem comum para todos os membros. A dimensão do esquecimento também é constituidora de um sentido de memória e identidade, pois “como em todo ato de memória, a referência às origens se faz sempre selecionando e escolhendo” (CANDAU, 2012, p. 97). São direcionamentos que podem ser hegemônicos num determinado período e o documentário pode encontrar um espaço que foge da memória estabelecida e insere, como narrativa, outros sentidos de identidade e outras ideias de memórias.

¹¹ Com relação aos tipos de memória, o autor propõe que o ser humano possui três qualidades de memória: (1) uma protomemória, que é o conjunto de ações, expressões corporais intrínsecas do ser humano e também estabelecidas pela sociedade ao longo do tempo; (2) uma memória propriamente dita, ou de alto nível, que é o conceito que cada ser humano tem de si e as memórias que ele mantém ou evoca; (3) uma metamemória, que é a representação dessa consciência individual em diálogo com a sociedade. A utilização da ideia de metamemória também se dá nos grupos que constroem um ideal comum, como a memória do mito do gaúcho, por exemplo.

Esse engajamento necessário alimenta a potência política do documentário. Compartilhamos da ideia de que “o cinema documentário é político (de saída, em termos substantivos) quando produz – material e simbolicamente – uma reconfiguração da partilha do sensível, e não, simplesmente, quando se dirige a temas considerados políticos” (GUIMARÃES E GUIMARÃES, 2011, p. 82). O potencial sensível e político dos documentários pode “deslocar e reconfigurar o *sensível* comum de uma comunidade” (GUIMARÃES E GUIMARÃES, 2011, p. 83), pois, a pluralidade de abordagens que os documentários enfocam pode desafiar a representação hegemônica no estado.

Olhar o documentário como espaço de encontro insere a dimensão política como fonte de questionamentos que atravessam os filmes, afinal, “a dimensão política de um filme (ficção ou documentário) deve ser procurada, portanto, nos modos potenciais que ele encontra para cifrar, com seus recursos expressivos, as cenas mais amplas do mundo histórico e social que o circundam e o atravessam” (GUIMARÃES E GUIMARÃES, 2011, p. 78). Nesse sentido, estamos engajados em buscar os traços que revelam a potência política do documentário, dentro de um espaço ordenador - neste caso os editais -, que reflete as políticas públicas, espectro que também só existe a partir do engajamento de atores em tensão constante com o Estado.

1.2 DOCUMENTÁRIO COMO GESTO POLÍTICO

Pensar nas formas audiovisuais que revelam o engajamento de uma equipe com um tema, com sujeitos, com o tempo e com o espaço, possibilita formas para vermos e discutirmos sobre o documentário como um gesto político. Ele também é um argumento que o realizador apresenta e defende, mesmo que esse argumento não fale sobre algo que é, *a priori*, político e que, no momento da projeção, está em diálogo com os ideais e experiências de vida do espectador: podem não os transformar, mas possuem potência para isso. Acreditamos que todo e qualquer documentário tem elementos do possível, tem um enfrentamento com o real, busca criar um argumento e que, ao ser visto pelo espectador, recodifica esse argumento. Na tela, o filme não é mais do realizador, ele é apropriado pelo espectador e é neste momento que se dá a potência sensível do documentário, como gesto político.

É a partir de um engajamento necessário que o realizador vai em busca das matrizes que irão compor o filme, sejam elas baseadas na singularidade de personagens sociais ou em

grandes afirmações que movem a humanidade. Mas sempre há um engajamento. Como aponta Jean-Louis Comolli (2008), relatando a questão central que o movia durante a realização de cursos práticos e teóricos sobre documentário:

“Investir a si mesmo”, ou seja, engajar-se realmente, de corpo e alma, na relação documentária. Ou ainda: “estar presente e durar”. É a condição de uma consciência de que não se filma impunemente. De que filmar mobiliza poder, que a questão da “relação”, do “contato com o outro”, não economiza posições de poder e relações de força. Como fazer com o corpo do outro, ou melhor: com o outro como corpo (COMOLLI, 2008, p. 339.).

Esse espaço de troca é que nos permite atribuir um gesto sensível aos documentários. Para tanto, iremos desenvolver nossa caminhada teórica e analítica com este foco. Entrar no filme para fazê-lo de corpo e alma, mesmo que ele – o filme – seja composto a partir de milhões de fragmentos “roubados” de qualquer outro lugar, como nos casos dos documentários *Educação* (2016), de Isaac Pipano e Cezar Migliorin, ou em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão. Esses documentários também são fruto de um engajamento dos seus realizadores. No primeiro, os diretores envolvem o espectador em uma teia de discursos que trabalha com o choque a partir de registros de telejornais, discursos oficiais e gravações em ocupações de escolas públicas. Disputas de visões de mundo, sobretudo disputa entre formas de vida que gerenciam com viés mercantil a educação no Brasil e os sujeitos que estão imersos nesse mundo, no filme representados pelo movimento das ocupações em escolas públicas do Brasil. Em *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* a reflexão é construída em torno da barbárie do homem no século XX. Realizado a partir imagens de arquivo e filmes clássicos, o diretor cria uma narrativa sobre o espírito do século. Nosso *corpus* apresenta um documentário que possui uma relação semelhante com uma série de imagens de arquivo. *Mirante* (Rodrigo John, 2017) é uma compilação dos registros que o diretor fez durante 10 anos da janela do seu apartamento. Um olhar político que capta as transformações sutis da cidade e que reduz o ser humano na paisagem urbana.

Para Comolli (2008), o que coloca o cinema num lugar político é a relação entre o sentido trabalhado pelo filme, que revela o corpo do outro no seu estado real, reconhecendo que o outro e o realizador estão juntos em uma *mise-en-scène*¹². Essa imagem vai ser constituída

¹² Para Comolli, a *mise-en-scène* é conjunto dos vários elementos que compõem a cena cinematográfica, não somente a encenação dos personagens no quadro. Em nota, os tradutores e organizadores de *Ver e Poder. A*

como corpos e destinos em uma projeção, sendo que o destino ou lugar está referenciado no que temos como sociedade e considera as diversas formações socioculturais de cada lugar. Mas, seguindo com o autor, no filme, em especial no documentário, a política também se dá no ato de inter-relacionar o corpo do sujeito filmado com o corpo do espectador. Essa relação, individual e coletiva, revela “a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sessão de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social” (COMOLLI, 2008, p. 13). Mesmo que nossa tese não vá até a arena social por não termos um braço metodológico que trabalhe com a recepção desses filmes, podemos inferir, assim como Comolli (2008), sobre características do cinema documentário como um gesto político, especialmente, pela capacidade de questionamento do *comum* que é a potência *sensível* do cinema para desestabilizar e alargar as fissuras existentes nos ordenamentos da sociedade.

Se a revolução estética para Jacques Rancière (2009) é o espaço de partilha do sensível, capaz de deslocar o *comum* de uma comunidade, entendemos que é através do engajamento do cinema, por meio dos filmes prontos em seus momentos de fruição, que esse movimento acontece, uma vez que “Somos espectadores é porque estamos engajados em uma *prática* do cinema e não porque somos apenas sujeitos do espetáculo” (COMOLLI, 2008, p. 10). Essa perspectiva abre espaço para os diversos sujeitos da prática cinematográfica, em especial do documentário, pois as relações se constroem no encontro/enfrentamento do realizador com o(s) outro(s) e no embate/encontro do filme e com o espectador.

Mas, voltando o foco para o documentário, a indexação com o real, que é própria desse tipo de produção, toca o espectador que está disposto a dialogar com uma obra que possui essa relação concreta e, por vezes, sensível com o que está ou esteve no mundo. “O mundo ainda escapa, coisa impressionante, aqui ou ali, à proliferação dos espetáculos, e o cinema documentário é o primeiro a dar testemunho dessas escapadas” (COMOLLI, 2008, p. 10). Essas “escapadas”, como o autor coloca, geralmente são os traços sensíveis que inserem uma dúvida, podendo desconfigurar uma ordem já estabelecida.

Essa implicação sensível pode estar na relação de Carol com o filho pequeno, retratada no documentário *Carol* (Mirela Kruehl, 2015). No filme, acompanhamos, pela câmera

Inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário, explicam que optaram por não traduzir a expressão *mis-en-scène* porque perderia a amplitude do conceito exposto acima. Seguiremos no movimento de manter a grafia original, visto que as colocações de Comolli são importantes para nossa Tese.

observativa da diretora, as estratégias e dificuldades que essa mãe cadeirante vive na sociedade. Vítima da violência doméstica, Carol se coloca como um sujeito político e coletivo, pela participação de grupos de discussão com outras mulheres que possuem problemas, sonhos e esperanças semelhantes. No documentário, o agressor está presente, já que ele foi recolocado na vida da protagonista pelo artifício ficcional criado pela diretora. Ele narra ficticiamente sobre como a obsessão dele o levou à barbárie. O filme expõe uma brutalidade, mas a forma com que a diretora utilizou para revelar essa relação convida o espectador a questionar, com maior ou menor intensidade, o porquê de a violência doméstica fazer tantas vítimas na sociedade. Ao fazer a personagem encarar seu agressor, olhando diretamente para a câmera, a diretora implica os espectadores no olhar dessa mulher.

É por meio deste acordo tácito, entre o espectador e a obra, que podemos buscar um *sensível* partilhado nos documentários. Em especial, estamos trabalhando com um conjunto de filmes, contemporâneos entre si, pois foram realizados através de editais públicos de fomento à produção, ou seja, com as mesmas condições de realização e no mesmo período de tempo. Os documentários abordaram temas variados como meio ambiente, crime organizado, gastronomia, amor, solidão, acessibilidade, violência doméstica, memória, identidade negra e indígena, profissões esquecidas, cultura do grafite, teatro, futebol, preconceito, homossexualidade, folgedos históricos, samba, carnaval e filmes de estrada. Com esses diversos olhares para o Rio Grande do Sul, em uma época bem delimitada, de 2012 a 2018, buscamos os traços sensíveis que perpassam esses documentários.

Aqui nos interessam as questões colocadas por Cezar Migliorin (2011), quando ele propõe algumas figuras de engajamento no cinema contemporâneo, especialmente no documentário. Para o autor, o tempo presente é sempre o balizador do engajamento, seja do autor da obra ou do espectador. Existe, portanto, uma variável temporal que não deixa de ter um elo com o presente. Dessa forma, a relação se dá “entre um mundo vivido, histórico, sofrido e um mundo desejado, atuado e performado, que atravessa um encontro entre quem filma e quem é filmado” (MIGLIORIN, 2011, p. 17). A baliza do tempo é importante, inclusive no tempo interno do filme, já que a assimilação da indexação da realidade pelo espectador também leva em conta o tempo da ação, contido em cada tomada. Segundo Migliorin:

se o engajamento só pode se dar no que varia no próprio presente, na duração, se quisermos, é na experiência sensível desse presente distendido, na experiência de mundo que atravessa múltiplas formas de vida que o cinema se forja [...] O engajamento toma concretude [...] pela relação com o presente, pela invenção de figuras compostas entre humanos e não-humanos, entre comunidades e forças [...] O que há de real é essa mistura de desejo e variação na fabricação de mundo, já independente da veracidade ou da centralidade de uma ordem narrativa, de um personagem ou comunidade, dando à noção de engajamento uma dimensão coletiva e social e não exclusivamente individual (MIGLIORIN, 2011, p.18).

Assumir o documentário como um gesto, em meio a um mundo saturado de narrativas e imagens, implica em refletir sobre as relações que atravessam o filme e os embates que ele revela. A imagem, o corpo, o movimento e o espaço, impressos no documentário, ligam o espectador com um recorte da realidade, sem dúvida, visto que há uma relação de garantia, em que o que está projetado na tela é tido como um real. Porém, não podemos entender esse acordo como algo ingênuo entre as partes. Se pensarmos que “o espectador, por sua vez, também é transformado pelo filme: diante da alteridade que este lhe oferece, ele também passa por uma alteração – e é nisso que se resume a única virtude pedagógica do documentário” (CAIXETA E GUIMARÃES, 2008, p. 36). Mas a potência está na possibilidade de ir muito além das características pedagógicas dos documentários, produzindo dúvidas, questionamentos e deslocamentos que desestabilizem a ordem dada das coisas de uma comunidade, ou da representação que se faz hegemônica no Rio Grande do Sul.

Essa partilha também leva em conta as experiências engajadas no mundo, porque “a câmera é uma ferramenta crítica. A duração do registro é uma prova reveladora. É tudo isso que é *legível* na experiência documentária” (COMOLLI, 2008, p. 29). Esse engajamento deve ser problematizado em uma perspectiva temporal, tendo o presente como um mediador, “como uma variação em que passado e futuro são convocados não como informação, mas como intensidades produtivas” (MIGLIORIN, 2011, p. 17-18). Dentro dessa articulação, entre passado e futuro, balizada pelo presente, temos a possibilidade da constituição de uma relação mais crítica, liberta e comprometida do filme com o espectador, como já colocado anteriormente no texto.

Esse conflito de posição, entre um ordenamento do comum, antes da fruição com o filme e o que pode resultar de questionamento dessa ordem, é o que procuramos denominar de potência sensível do documentário. Dito de outra forma, se o filme, com seus aspectos estéticos

e narrativos, é capaz de inserir uma dúvida qualquer no espectador, que faça ele refletir sobre o que está impresso no filme, já se tem, nesse movimento, a possibilidade de uma fissura no ordenamento do comum de uma comunidade. Também entendemos que esta relação só pode ser vista e entendida por nós como uma potência do possível, pois senão teríamos diversas revoluções por minuto operadas pelas inúmeras formas de representação contidas nos milhares de documentários que já foram produzidos ao longo da história do cinema. Como aponta Comolli, caracterizando o cinema:

O cinema nada faz além de abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à presença luminosa do outro, mais ou menos – toda a questão está nessa gradação -, desse outro que vem à câmera tanto quanto ela vem a ele (COMOLLI, 2008, p. 13).

Esse gesto simples e político não deixa de ter uma capacidade instalada quando extrapola a dimensão do espetáculo e entretenimento. “No cinema, a *mise-en-scène*, a escritura de um filme, quando são fortes, dirigem-se contra o nosso desejo de ver-e-saber e o constroem a uma elaboração mais poderosa que a simples satisfação dos prazeres e dos desejos” (COMOLLI, 2008, p. 15). Defendemos que o documentário, pela presença desse embate constante entre o realizador e todas as relações que são produzidas, ou acontecem, durante um projeto de filme, modifica a relação entre quem está produzindo o filme e quem são os personagens deste filme. Nessa relação, que geralmente é complicada, existem questões que deveriam abalar qualquer sujeito que se propõe a produzir um documentário. Como problematiza Comolli:

Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo ou reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? Como construir para nossos espectadores um percurso de liberdade ou subjetividade? Essas questões se colocam a cada momento aos praticantes do cinema documentário (COMOLLI, 2008, p. 30).

Essas interrogações são centrais para inserirmos o documentário como nosso problema de pesquisa. Nosso *corpus* revela uma quantidade enorme de embates entre o desejo do realizador e os personagens dos filmes. São 29 documentários que contém fragmentos de uma partilha de *mise-en-scènes* que ficaram marcadas em cada filme acabado. Tantos outros

registros dessa relação nunca sairão da condição de material bruto dos filmes e não serão capazes de tomar forma no espaço de encontro do filme com o espectador. Considerado isso, a peculiaridade do documentário está “no lugar (no espaço e no tempo) que ele reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, *mise-en-scène* do sujeito filmado), à *mise-en-scène* do cineasta e, enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado” (CAIXETA E GUIMARÃES, 2008, p. 48). Como já apontamos, nesse encontro entre quem filma e quem é filmado, temos uma partilha de sentimentos e sensações que se relacionam, nem sempre em harmonia, mas que, inevitavelmente, estão num momento de troca entre as partes.

Entendemos e marcamos o documentário como espaço de encontro e de partilha de sensíveis que nascem da relação do realizador com algo que está ou esteve no mundo. Essa potência está na possibilidade do registro e da captura dessa relação, de forma que o engajamento do realizador com a matéria do filme ocorra de modo consciente, permeado de alguns desejos sobre a práxis do documentário. Assim, temos um dos principais traços do documentário sem que ele, sozinho e isolado, seja considerado algo transformador de realidades, característica que não existe em nenhuma forma de expressão. Para Comolli:

[...] o cinema nada pode fazer além de nos mostrar *o mundo como olhar*. Olhar – quero dizer, *mise-en-scène*. O *eu-espectador-vejo* se torna o *eu-vejo-que-sou-espectador*. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Olhar. Retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar. Como o olho está no quadro, o olhar está no filme, olhar do cineasta e o olhar do espectador. (COMOLLI, 2008, p. 82).

Vemos essa dimensão reflexiva como um espaço de partilha de sensíveis, que são materializadas no filme, e que tocam de um modo muito além da visão objetiva e concreta que está no filme, mas como potência ambígua de representação e embate sobre o que cada documentário, em particular, apresenta como partilha. Mas o autor alerta que a questão não é somente colocar o outro em cena, mas sim, deixar que esse outro tome para si a cena e revele a potência de uma relação que se dá entre quem filma e quem é filmado. “Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que são filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejos de fazer sentir” (COMOLLI, 2008, p. 60). Essa relação é compartilhada com algumas características que marcam as partes da partilha. É da esfera do

personagem o consentimento para que a *mise-en-scène* aconteça. Já o realizador detém o poder da escolha dos fragmentos sensíveis que irão compor o filme no momento da montagem.

Algumas vezes, a produção do filme utiliza a consciência dos personagens com o ato de filmar e insere isso na narrativa. *Central* (Tatiana Sager, 2016), em diversos momentos do documentário, usa as imagens gravadas dentro do presídio por um dos presos. O detento-câmera registra o cotidiano dos apenados nas galerias, explicitando os problemas da unidade prisional e a forma com que os presos se organizam, numa relação paralela ao Estado. Dentro da narrativa, o detento-câmera é questionado pelos colegas sobre o registro das imagens. Ele, consciente do seu espaço, afirma que é para um filme. É um acordo que produz registros que impressionam e talvez não seria possível se não fosse realizado por alguém de dentro. Na *mise-en-scène* criada, o detento-câmera atua como os olhos da equipe, mas a decisão de quais registros ficam na montagem do documentário coube à diretora.

Comolli (2008) trabalha com a questão da *mise-en-scène* que reflete o engajamento do realizador como uma parte do processo. Essa relação também vê o outro, personagem do encontro, como alguém que, além de revelar seus traços particulares, é transformado pela relação com o filme. Os documentários estão, na maioria das vezes, ligados na ordem do acontecimento, do algo que é inesperado. Não estamos dizendo que os filmes são produzidos sem levar em conta os procedimentos de pré-produção, produção e montagem, sem que o diretor interfira no que é registrado. Todo documentário leva consigo os traços do trabalho de cada uma das partes técnicas ou subjetivas que estão em cena. Mas o que leva o documentário a trabalhar sempre na ordem do acontecimento é que “ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: *a relação com o outro*. Essa posição frágil parece ir de encontro à noção de *mise-en-scène*. No entanto, é essa contradição que funda a nossa prática” (COMOLLI, 2008, p. 88). A maioria dos documentários têm como matéria-prima essa relação imprecisa do acontecimento de um encontro. O autor deixa explícita a potência política do documentário com base na força da sua estética realista, no choque com o outro e com o mundo, sem esquecer que esses filmes carregam os traços do tempo em que estão imersos. Para o teórico, a relação do documentário com a política é clara:

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo

uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a conjuntura? (COMOLLI, 2008, p. 124).

Livrar-se do espetáculo e colocar em cena os traços comuns de uma comunidade. É com esse foco que tratamos o documentário. Há um certo olhar utópico que Comolli (2008) autoriza a trazer para o texto, especialmente quando nos aproximamos da esfera da *práxis* para compor uma análise teórica. Mesmo assim, afirmamos que não há ingenuidade em compreender que temos uma potência política sensível partilhada pelo documentário. Como conceitua Cezar Migliorin:

[...] operar na imanência de como o poder se exerce, na distribuição do que pode ser reivindicado por cada grupo e na possibilidade de uma determinada fala ou gesto poder operar um comum, deixando de ser ruído para circular sem fim definido, mas com a potência de reconfigurar o espaço, o tempo, a memória. Esta é uma das dimensões políticas das imagens, uma vez que elas se apresentam como maneiras de fazer, dizer e sentir que têm a potência de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade (MIGLIORIN, 2007, p. 5).

Agir no espaço do comum, sujeito ao acontecimento, e fazer-se a partir de cores, gestos, texturas, palavras, movimentos e sentimentos, confere ao documentário a possibilidade de partilhar, sensivelmente, traços que possuem uma potência de descentrar uma ordem estabelecida. Porém, a questão do documentário não está relacionada apenas a um espaço que dá voz ao outro, pois, se a voz do outro não ecoar de forma que possa forçar as barreiras de escutas, que são (ou estão) colocadas, esse espaço se perde na configuração ordinária do comum. “Ou seja, quando um indivíduo ou um grupo tem direito à fala, este direito não implica ainda a presença desta fala em um espaço comum, não implica que ela opere necessariamente uma escuta” (MIGLIORIN, 2007, p. 5). O movimento de fricção entre o sujeito e o documentarista, para inserir esse sujeito na partilha de corpos num espaço, precisa ser consciente e operar na ordem do deslocamento do comum. Só com afirmação de identidades, contraditórias como toda a situação humana, é que o encontro pode ser um eco para a fala do “Outro”. Ou ainda, como define o autor, “se entendermos então que uma partilha do sensível é esta distribuição de lugares em que a circulação da palavra e do sensível encontra passagens e barreiras, trocas e surdez, ela não pode ser confundida com o direito à fala” (MIGLIORIN, 2007, p. 5).

Encontramos, na produção do telejornalismo diário, diversas operações que reforçam um ordenamento comum, ou seja, as matérias buscam as fontes para afirmar um conteúdo. Mais que dar voz ao outro, o jornalismo televisivo, em geral, utiliza a voz e o corpo do outro para chancelar uma opinião prévia. Raramente a ordem do comum é questionada. O catador de lixo, por exemplo, não é colocado do mesmo jeito que um secretário de Saúde e Meio Ambiente numa matéria sobre saúde e reciclagem. Neste caso, o secretário é investido de poder quando fala e o catador é o exemplo da situação. Tratado como *case*, de nada serve a fala do catador, a não ser para mantê-lo no mesmo lugar, distante da fala tida como autoridade. Mas, na produção de um documentário, o tratamento pode ser bem diferente. Em *Estamira* (2005), de Marcos Prado, temos uma personagem que, apesar de conviver com a lucidez e a loucura, partilha no documentário de uma compreensão peculiar do mundo. A personagem vista com uma mulher qualquer, que vivia da coleta de lixo, desloca o lugar marginal que lhe é reservado a partir da sua compreensão do mundo vivido.

Porém, o documentário também pode se colocar como ordenador do mundo, subjugando os corpos no espaço, operando da mesma forma que o jornalismo televisivo. “No campo do documentário, por exemplo, a *polícia* pode ser exercida pela voz *off* em forma de uma voz absoluta [...] Onipresente e Onisciente, a voz *off* era propriamente a distribuidora dos lugares dos indivíduos e grupos, organizadora da partilha” (MIGLIORIN, 2007, p. 06). Mas, de outra forma, e com outros formatos, há uma potência latente na produção contemporânea de documentário, já que, “o cinema político moderno, nesse sentido, seria a invenção do povo como parte política e falante em um campo democrático em que o próprio povo não está imune à consequência de seu movimento” (MIGLIORIN, 2007, p. 10). Por isso, a própria possibilidade de se inserir como parte da partilha dos corpos que ocupam um espaço no comum da comunidade, implica em ter esse movimento como um processo em constante mutação. Mas, seguindo com a intenção de não supervalorizar o documentário como algo transformador da realidade, Migliorin insere as seguintes questões:

Seria isso então o que podem essas imagens e sons pertencentes ao documentário e que partem da criação de um espaço de interação, de um espaço em que indivíduos e objetos estão expostos às pressões uns dos outros? Ou seja, quando nos aproximamos dessas obras, quais são os gestos e configurações que têm a possibilidade de forjar essa dimensão política? Até que ponto é possível pensar o documentário como um

espaço democrático, como espaço que apreende e fomenta as mutações do sensível?
(MIGLIORIN, 2007, p. 11).

O documentário pode ser um espaço democrático, mas algumas vezes não é. A partilha sensível materializada no espaço fílmico pode ser opressora, na medida em que usurpa a luz do “outro” para criar uma voz que não pertence a este “outro”. Mas se a relação sensível fortalece a dimensão humana e contraditória de cada sujeito, mesmo que esse personagem tenha um papel contrário à voz do filme, se essa humanidade estiver presente na matéria fílmica, um documentário pode então ser um espaço democrático, com todos os dissensos que essa partilha pressupõe. E, do mesmo modo que Migliorin ajuda a deslocar o documentário para o espaço da dúvida, ele sinaliza traços que revelam um gesto político, afinal, “o documentário se torna democrático quando ele inventa formas para que um gesto ou um som intempestivo possa surgir, mas, mais do que isso, que essas palavras se tornem enunciados compartilháveis (MIGLIORIN, 2007, p. 13). É nessa relação de troca que podemos buscar a potência do documentário, pois:

[...] ela opera nas formas de organização dos lugares, dos que ganham direito de dizer e sentir em uma certa ordem, a democracia destes encontros com as imagens traz para a própria imagem uma crença, coloca a imagem como parte de uma operação que a extrapola. Imagem nem consensual, que aceita o mundo tal qual ele se apresenta, nem nihilista, que nega toda sua possibilidade de participar desse campo democrático.
(MIGLIORIN, 2007, p. 16).

Ao partilhar aspectos do comum, de forma que esses aspectos assumam um lugar de diálogo, o gesto político que o documentário insere no espaço do cotidiano também diz respeito ao que move o sujeito que filma. Ninguém sai impune a uma situação de encontro, especialmente na realização de documentário, visto que essa situação é feita das relações, contradições, injustiças e ações dos sujeitos que estão no mundo. Um documentário sempre nasce de um engajamento com o mundo que existe.

Migliorin (2007, p. 16) fala do documentário como um espaço de relação, tensão e das “formas como cada um dos pontos e atores desta cena se relaciona com os outros pontos e atores, dos modos de sociabilidade, da presença da palavra e da escuta, das formas de associação e ruptura”. Essa relação ambígua é própria da vida, mas é, segundo o autor, algo que infla ou se contrapõe aos poderes estabelecidos pela capacidade de inserir outros sujeitos com espaço de fala. É da ordem do sistema capitalista individualizar as experiências, reduzindo a potência

do comum enquanto espaço transformador da experiência. Para ele, esses traços comuns e sensíveis são a matéria da democracia:

A democracia é o que mantém o dissenso e a possibilidade de novos atores intempestivos adentrarem as brechas das partilhas que o capitalismo tende a organizar, restringindo o acesso ao que é comum (saberes, artes, inteligência, afetos) e interrompendo os processos subjetivos quando o excesso da própria vida pode ser capitalizado. (MIGLIORIN, 2007, p. 17).

Enquanto tivermos contato com algum documentário que reflita sobre os pequenos dramas da vida, que tocam todo e qualquer sujeito, porque são universais e fazem parte da condição humana, nós podemos encontrar traços sensíveis que desloquem o comum. “As potências subjetivas não cabem nas ordens institucionais e políticas - lembremos que a democracia não é um sistema político, nem um regime de representação. Antes, o que perturba tenciona a representação e a política” (MIGLIORIN, 2007, p.17). O documentário como um gesto político pode partilhar experiências que também desfocam o ordenamento social. Se “o capitalismo se nutre da vida na medida em que se coloca como medida para o sem medida - as potências mesmo dos indivíduos” (MIGLIORIN, 2007, p.17), a arte, e no nosso recorte de análise, o documentário, podem dar força para as potências sensíveis dos sujeitos que são parte do filme, assim como, dos sujeitos que fazem o filme e, ainda, dos sujeitos espectadores.

Ao pensarmos com um foco na produção, é a partir do registro de imagens, personagens, documentos e histórias que o documentário propõe um olhar *do* mundo e *para* o mundo, que pode ser pessoal ou coletivo. O documentário sempre defende um ponto de vista, um argumento ou uma intenção de convencimento sobre alguma ideia ou pressuposto (NICHOLS, 2005). Para Manuela Penafria (1999, p. 24), “o documentarista tem por objetivo e função dar-nos a ver o nosso mundo ou, aliás, revelar-nos o nosso próprio mundo”. Mas a particularidade do engajamento no mundo como força motriz para a produção de documentários não pressupõe que todos os documentaristas se coloquem no mundo da mesma forma ou com os mesmos interesses.

O realizador de documentário é um sujeito que busca registrar e armazenar imagens e sons de maneira criativa que representam, a partir da montagem, o seu argumento sobre o mundo (TOMAIM, 2015). E, assim como apresenta Penafria (1999, p. 26), “o mundo não é reproduzido, mas sim representado, e a representação (que é essencialmente visual) desse nosso

mundo passa, não pela sua simples reprodução, mas encontra-se aliada à persuasão, à retórica e ao argumento”.

A representação de um argumento como foco da produção também está expressa nas palavras de Bill Nichols (2005, 73): “os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força do seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz”. Desta forma, reforçamos que o engajamento do documentarista no mundo é o modo pelo qual ele representa este mundo, pois, “é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e atemporalidade das asserções” (RAMOS, 2008, p. 34). A característica de cada tempo influencia no modo como o documentarista faz suas asserções sobre o mundo e também como esta “voz” chega a quem assiste ao filme.

Mas como se manifesta a “voz” de um documentário? Ela não pode ser confundida com a fala expressa no corpo filmico pelos personagens. A “voz” do documentário é o conjunto de técnicas, dentro da gramática do audiovisual, utilizadas para compor o filme. “A voz do documentário é, portanto, o meio pela qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (NICHOLS, 2005, p. 73). E ainda, “a voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme (NICHOLS, 2005, p. 76). Se defendemos que a potência do encontro torna o documentário um gesto político, olhamos essa potência a partir da arte manifesta no documentário. Dizer que os documentários possuem uma “voz” e que está relacionada com o estilo e o engajamento do diretor com seu tema não é afirmar que todas as produções sejam encaixotadas dentro de um modelo específico. Conforme Nichols,

Cada voz retém sua singularidade. Essa singularidade se origina no uso específico de formas, modos, técnicas e estilos num determinado filme, e no padrão específico de encontro que acontece entre o cineasta e seu tema. A voz de documentário serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro (NICHOLS, 2005, p. 77).

Cada “voz” singular fica materializada em cada filme. Exemplo dessa especificidade: em nosso corpus há dois documentários que tratam a questão kaingang de maneira totalmente diferente (*Sabedoria Kaingang* e *Kamé e Kairú – traçado da identidade kaingang*); e dois filmes que abordam a fronteira do Brasil com o Uruguai de forma distinta (*A linha imaginária* e *Doble Chapa*). Esses filmes foram realizados por meio do mesmo edital, ou seja, com as

mesmas condições de produção, mas o engajamento dos documentaristas com cada tema se manifestou com uma “voz” distinta em cada produção. “No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme” (NICHOLS, 2005, p. 74).

Para Penafria (1999), o documentário possui três características básicas: a captação de imagens *in loco*, o ponto de vista do documentarista e, por último, a criatividade para montar o material. É o documentarista, segundo a autora, quem define os níveis de importância das tomadas dentro do documentário. Contudo, devemos relacionar esta decisão com o tempo histórico no qual o filme está inserido e com o tempo dos espectadores. “Cada voz retém sua singularidade. Essa singularidade se origina no uso específico de formas, modos, técnicas e estilos num determinado filme, e no padrão específico de encontro que acontece entre o cineasta e seu tema” (NICHOLS, 2005, p. 77). E, mesmo estando imerso em uma relação ambígua, que representa o mundo e, ao mesmo tempo, produz um ponto de vista sobre este mundo, esses filmes possuem elementos narrativos, estilísticos e práticos, que formam uma “voz” que é composta por ideais, sentimentos e experiências.

Ao olharmos o documentário como um gesto político também podemos afirmar a potência do documentário como um espaço de memória. A materialidade do registro aprisiona voluntariamente o momento e se torna uma memória do encontro entre o realizador e sua matéria fílmica, impresso nas paisagens ou mesmo no diálogo com os personagens. Para Tomaim (2016), o documentário deve ser entendido como uma “mídia de memória” e uma de suas funções é combater o esquecimento, atuando como um “mediador de memória”, marcado por uma “vontade de memória”. Segundo ele:

Antes que os rastros sejam apagados, que as lembranças sejam esquecidas, o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal (TOMAIM, 2016, p. 99).

Vivemos ainda no “boom da memória”, onde a possibilidade técnica de registro cria arquivos e guarda tudo o que pode ser considerado importante para recuperar o passado. Tomaim (2016) também atribui aos incessantes avanços tecnológicos a possibilidade de registro de inúmeras memórias, tornando possível que qualquer sujeito reivindique para si o direito de

guardar e fruir suas memórias. Jay Winter explica que esse processo se favoreceu a partir da ampliação da tecnologia de registro e armazenamento:

Desenvolvimentos na tecnologia da informação também ajudam a explicar por que o “boom da memória” arrancou ao longo da última geração. Desde os anos de 1960 e 1970, bancos de dados audiovisuais e agora baseados em computadores são capazes de preservar a “voz” das vítimas. Suas histórias podem ser captadas e escutando-as ou vendo-as podemos entrar em contato com suas vidas e com suas tragédias (WINTER, 2003, p.73).

Hoje, a possibilidade de registro está disponível para grande parte da população. A tecnologia dos *smartphones* possibilita diversas formas de captura do acontecimento. São fotos, vídeos, fotos estilizadas, câmera lenta, etc. Todo material armazenado em cartões de memória que possuem cada vez mais capacidade de guarda de material. Joël Candau (2012, p. 107), ao trabalhar com a relação da memória e identidade, explica que “o homem quase nunca está satisfeito com seu cérebro como unidade única de estocagem de informações memorizadas e, desde muito cedo, recorre a extensões da memória”. Desde os primeiros registros humanos na arte rupestre ao desenvolvimento da escrita, o homem recorre a formas externas que ajudam a fixar a memória. Na atualidade, com uma abundância sem tamanho de possibilidades, Candau apresenta que a sociedade atual produz muitos registros, entretanto isso afeta a relação do sujeito com esses registros, já que instantaneamente uma imagem toma o lugar da outra nessa produção desenfreada. O autor caracteriza esse tempo, de armazenagens múltiplas, de “*iconorreia*” (CANDAU, 2012, p. 111). Essa forma de se relacionar com a exterioridade da memória banaliza a função do registro, como o autor argumenta, “podemos sustentar que a iconorreia mata a imagem e torna mais difícil a transmissão: quando há muita imagem, há muitos ícones, e os indivíduos não podem mais aceder a ideia ou aos imaginários veiculados pelo suporte imagético” (CANDAU, 2012, p. 116). Nesse espaço inflado de registros, qual a potência do documentário para se desvencilhar da banalização dos registros cotidianos e ser um espaço de memória? Defendemos que a resposta passa por olhar um devir sensível do documentário, que expõe uma situação de encontro e extrapola a objetividade do encontro a partir de uma narrativa subjetiva que possui elementos para questionar identidades, deslocar sentimentos comuns e partilhar um *sensível*. Ou, como expõe Tomaim:

[...] o documentário é exemplo de como a arte, diante de uma vocação política para a memória, assume para si uma dimensão ética do presente; em que o exercício de

rememorar para uma câmera reveste-se de um sentido de resistência que carrega em seu potencial da experiência, da crítica e da revelação. (TOMAIM, 2016, p. 102).

Alguns dos filmes que fazem parte de nossa pesquisa podem ser vistos como um “lugar de memória”. São narrativas filmicas criadas para reafirmar a existência de um grupo ou de um sujeito. Eles operam uma luta contra o esquecimento, como no caso de *Nervo Óptico – procura-se um novo olho* (Hopi Chapman, 2013) que reinsere as motivações de um grupo de artistas plásticos de vanguarda que atuou em Porto Alegre entre os anos de 1976 e 1977. Com uma narrativa mais tradicional, o filme *Pérola Negra: 90 anos de história da sociedade união* (Diego Dornelles e Christopher Dalla Lana, 2013) reforça o trabalho do clube de negros que durante esse tempo de existência sofre, assimila e luta contra o preconceito numa cidade que nutre a sua identidade a partir da descendência de imigrantes alemães. *Pérola Negra*, além de marcar a sociedade União nesse contexto, recupera a história do grupo e junta, por meio da montagem, o passado com o presente, se tornando um espaço de resistência.

E são nos “lugares de memória” que representam um espaço coletivo, que as pessoas se identificam, fortalecendo um sentimento de pertença e de formação de identidade, pois também é na recuperação de elementos do passado, moldados conforme um contexto social e histórico que a identidade também se constitui. São ações de memória, como a produção de documentários que guardam de forma deliberada algo que não deve cair no esquecimento. Como define o historiador Pierre Nora:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (NORA, 1993, p. 13).

Assim, a memória tenta manter vivo um passado que se encontra em constante ameaça de esquecimento, devido à vivência do eterno presente, prolongado e massificado, principalmente, pelos meios de comunicação. Pollak (1989, p. 09-10) diz que a melhor forma de “captar as lembranças confeccionadas em objetos de memória de hoje” é por meio do filme. Embora ele não tenha como transparecer de forma detalhada odores e sons, o filme capta um importante fator - as emoções. Esse registro enquadra a memória, já que ela necessita ter referências, limites, uma vez que não é construída arbitrariamente.

Os lugares de memória possibilitam sentimentos de pertencimento, pois eles representam o espaço coletivo e criam sentidos de identidades. Eles podem ser a ligação do

sentimento de passado com o contexto social, pois os “lugares de memória” possibilitam uma atualização dessa memória, já que eles possuem como característica a abertura para as contradições do mundo. “Uma das funções da memória é a de *atualizar as lembranças agindo*” (SEIXAS, 2001, p. 53). Essa categorização como ritual, ou melhor, como espaço de revalorização de memórias e identidades, faz dos lugares de memória espaços de ação, pois a memória está indexada com sentimentos de pertencimento e identidade, por isso:

É preciso reconhecer, então, na memória e no esquecimento, uma *linguagem*, uma narrativa feita fundamentalmente de imagens carregadas de afetos positivos ou negativos que enquadram (à sua maneira) a possibilidade de reconhecimento e reconstrução (melhor seria dizer, atualização) do passado e, também, de projeção em direção a um futuro (SEIXAS, 2003, p. 166).

São esses sentidos de pertencimento representados e ritualizados nos “lugares” que tornam a memória um elemento constituidor do futuro. Segundo Nora (1993, p. 27), “o lugar de memória é um lugar duplo: um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações”. O documentário, inserido na discussão do caráter dinâmico da memória, também possui essa ideia de dupla característica. Ele é fechado em sua narrativa, mas aberto para o mundo. A marca da produção contemporânea de documentários, além de não ir em busca de narrativas explicativas para os fenômenos da sociedade, reduzindo a escala de abordagem e direcionando o interesse às ações ordinárias da vida, também foge um pouco do passado como fonte narrativa. Nosso *corpus* demonstra que 59% dos filmes têm foco no presente e 41% constroem narrativas com base no passado. É uma relação quase equilibrada, mas que segue as características do documentarismo atual. Também devemos marcar os traços de uma política de memória dos realizadores do Rio Grande do Sul. Elegemos como uma categoria analítica a biografia como forma de realização desses documentários. É uma vontade de memória que se apresenta e será mais discutida na análise dos filmes.

Também temos como norte o gesto político gerado a partir do encontro. Na partilha do espaço comum, o documentário se torna memória de uma época, de uma intenção e também de uma política. Nesse sentido, “o filme conserva o acontecimento em imagens visuais e sonoras, ou em outros termos, armazena as recordações daqueles sujeitos que são convidados ou

interpelados a rememorar” (TOMAIM, 2016, p.101-102). O momento do encontro e o saldo desse embate articulam identidades e memórias.

A arte que se manifesta no documentário, assim como todas as outras, é realizada a partir da inventividade do documentarista durante o processo de produção e das relações que se estabelecem com os sujeitos dos filmes. Essas *mise-en-scènes* partilhadas estão em todas as partes do processo. Esse direcionamento para o real, expresso nas imagens documentais, dá espaço para uma relação de troca entre o filme e seus personagens, bem como o público que o assiste.

Ao buscarmos nos filmes a matéria sensível que partiu da potência do encontro, chegaremos nas escolhas do documentarista para criar determinada obra. Como já assinalamos anteriormente, o realizador tem um poder de articulação das *mise-en-scènes* na montagem. É um espaço solitário que comporta o diretor, montador e outros membros da equipe. Claro que essa solidão, reservada ao espaço da montagem, não deixa de ser impactada por toda a relação de troca com os personagens que houve durante a produção. “Enquanto figura, o documentarista é uma referência para o documentarismo. O documentarista é a base em que se subsume o próprio documentário. Em todas as fases de produção é-lhe exigida uma grande intervenção” (PENAFRIA, 2001, p. 06). Para a autora (2001, p. 05), “os melhores documentários serão aqueles cuja forma se interliga de tal modo com o conteúdo, que é quase impossível pensar um sem o outro”. Quando essa equação surge, é possível que tenhamos elementos sensíveis que rompam o espaço da tela, ou qualquer suporte, e transbordem para o espaço da vida. Aprofundaremos, a seguir, a questão do gesto sensível que confere ao documentário um espaço de potência política.

1.30 DEVIR SENSÍVEL DO DOCUMENTÁRIO

Ver, sentir, ouvir e imaginar elementos que vão além do dizível e do visível, mas que fazem parte deles, é o esforço de elaboração que estamos desenvolvendo. A ideia de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) nos auxilia a entender como a arte, no nosso caso o documentário, consegue desestabilizar a ordem comum das coisas, revelando as fissuras existentes e não aparentes na ideia de um grupo social, único e protegido. Rancière (2009) apresenta a arte como espaço político, não no viés da disputa de poder, mas como potência de

desestruturar as formas rígidas de organização e naturalização da estrutura social ou de uma comunidade. Procuramos nos documentários, os elementos que reconfiguram o modo como a própria obra se insere no mundo para fazer-se enquanto potência. Essa concepção entende o documentário como um espaço de representação, mas foca na matéria sensível dos filmes, que reflete numa conjunção de sentidos que partilham um *comum*, mas que também interferem neste *comum* de uma comunidade e que deriva um pensamento sobre este movimento.

A ideia de partilha do sensível, segundo Bernard Aspe (2013), implica em perceber a ordem das coisas a partir de uma distribuição pré-estabelecida das partes, em questionar essa divisão, por meio das fissuras expostas pelo sensível, e ainda, que pensa e significa essa ordem/desordem. “A ‘partilha do sensível’ diz ao mesmo tempo a distribuição dos lugares no estado das coisas; a operação de divisão que vem complicar esta distribuição; e o “conteúdo” desta operação, ou melhor o seu desafio (ASPE, 2013, p. 69). A distribuição dos corpos no comum, as ocupações, permissões ou liberdades que os sujeitos têm são elementos do sensível. Nossa linha teórica entende o documentário como um espaço de encontro, em que o choque entre as realidades do sujeito que filma com o sujeito personagem pode desestabilizar esses lugares, operando uma partilha do sensível, como conceitua o filósofo:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifos do autor).

Sem simplificar a força dos conceitos de Jacques Rancière, ao fazer uma aproximação com o objeto de nosso estudo, podemos entender que o sistema de incentivo público estadual organiza um *comum* dentro da comunidade dos realizadores de documentário, pois ordena e estabelece, por meio de suas regras específicas, quem pode tomar parte deste comum. Esse *comum* abarca todo o desejo de produção organizado para fazer parte deste espaço compartilhado e representado, neste caso, pelo conjunto dos projetos escritos no edital. A parcela destinada a se tornar parte é formada pelos projetos aprovados, financiados e realizados. Entretanto, o sensível partilhado não é o resultado da equação desejo *versus* realização. A potência que pode descentrar essa organização está, estética e narrativamente, nos filmes. A

partilha do sensível percorre livremente os traços, cores, sons, sentidos e significados que fazem parte dos filmes, nas partes do comum que extrapolam esse sentido de comum, quando os documentários ganham vida. O sensível partilhado está no desordenamento provocado pela liberdade que o realizador insere no produto, ou seja, na possibilidade que ele tem de fugir do regramento dos editais e produzir algo que extrapole um *comum* para as identidades e memórias dos personagens sociais do Rio Grande do Sul.

É a partir da ordenação do espaço e do tempo, conforme o que cada um faz, que se configura a ordem comum das coisas. “Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define as competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de palavra comum, etc” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Essa naturalização ajusta os corpos num espaço e tempo, mas pode ser desestabilizada quando um sensível questiona essa ordem. Como no documentário *Land schaffen* (Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse, 2013), em que uma comunidade, no Vale do Rio dos Sinos, perto da capital gaúcha, ainda utiliza, majoritariamente, um dialeto alemão para a comunicação. Inserir-los em outros espaços e tempos, pela produção do filme, é uma forma de revelar fissuras no *comum*, expressas pela utilização de palavras outras, que não o português. O documentário consegue deslocar a proteção comunitária da comunidade, registrando-os no filme. Os sujeitos, matéria luminosa do filme, inserem uma unidade comunitária, sentimento que já não é tão presente na efemeridade das relações nas cidades urbanizadas. O documentário insere na partilha uma comunhão que vivia na idealização de um passado rural para algumas comunidades, mas que toma forma e pode ser um ponto para questionar o ordenamento social dos centros urbanos.

Esse movimento permite outra forma de ver, pensar e sentir a arte e a política. Para Rancière (2009, p. 16), a partilha do sensível “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. Partimos, então, do tecido da experiência que coloca a política junto com a arte, como forma de complicar o que pode ser visto, mas também como aquilo que é dito sobre esta experiência, num espaço e tempo comum.

O autor vê que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17), ou seja, a atuação dos realizadores audiovisuais é uma forma de produção de deslocamentos do comum. A matéria-prima para a feitura do filme já

opera em desordenamentos, porque tira os personagens e os espaços da normalidade da vida e os insere na *mise-en-scène* do documentário, reconfigurando esses espaços e personagens, provocando uma partilha sensível, tanto por ter potência estética, narrativa e artística para afirmar algo novo, quanto pela questão da evidência sobre uma parcela dos que não eram tidos com dotados de uma competência estabelecida pelo comum.

Os elementos que produzem essas fissuras no *comum* são feitos de experiências ordinárias da comunidade, elas não são uma criação externa à comunidade. Rancière (2009) aponta que a revolução estética vem se desenvolvendo, a partir da literatura do século VIII, no foco para o anônimo, para os detalhes quase invisíveis da vida ordinária, sendo que “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2009, p. 50). Para ele, a nova história e as artes de reprodução mecânica, como o cinema, estão inscritas no mesmo estatuto da revolução estética.

Esses desordenamentos transbordam a ideia do regime representativo das artes, porque provocam realocações nas categorizações estabelecidas. Para o autor, o sistema da representação se consolida a partir o ordenamento das formas. Ou seja, “um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero, etc)” (RANCIÈRE, 2009, p. 47, parênteses do autor). Nessa visão, se opera com categorizações que permitem classificar o que é mais ou menos importante. A questão é que esse ordenamento é instituído a partir de um ponto de vista. Já o regime estético da arte desfaz essas categorizações, pois: “A revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (RANCIÈRE, 2009, p. 48). Geralmente, como já mencionamos, o *comum* é a matéria-prima da produção do documentário.

Para o autor, o documentário pode ficcionalizar de modo mais forte que a ficção, quando se organiza na relação entre os espaços de significância e os vestígios da realidade. “O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] Não se trata de dizer que tudo é ficção” (RANCIÈRE, 2009, p. 58), pelo contrário, o comum do real precisa ser colocado em outra dimensão para que possa ser investido de pensamento e, assim, assumir outro espaço, que pode reorganizar a ordem natural que lhe serviu de base. Para Rancière,

Os enunciados dos políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer [...] Assim se apropriam dos humanos *qualquer*, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas margens. Reconfiguram o mapa de sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais de produção, reprodução e submissão. (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60).

Ao pensarmos no sensível do documentário, estamos indo ao encontro do pensamento do filósofo, pois, quando ele apresenta os elementos da partilha do sensível como aqueles que deslocam “o artesão do ‘seu’ lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o ‘tempo’ de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante” (RANCIÈRE, 2009, p. 65), entendemos que é possível uma aproximação desta com a prática da produção de documentário. Nosso *corpus* de análise, por exemplo, expressa, com diferentes potências, diversos espaços, tempos e sujeitos que, normalmente, estão fora dos espaços do *comum*.

No documentário *Metade Homem, Metade Fantasma* (Davi Preto, 2015) imergimos no universo de Fabrício, um homem de idade avançada, que trabalha como caseiro de uma estância no interior do Rio Grande do Sul. Além da lida campeira, ele convive com o silêncio, com a solidão, com o vento e com uma paisagem quase que imutável. O patrão, que é um fantasma, visto que existe, mas nunca aparece, também faz parte da vida deste homem. É a partir da materialização deste sujeito no filme que partilhamos da vida de um ser invisível, do “qualquer um”, como coloca o autor. Fabrício permite que a equipe do filme compartilhe de um fragmento da sua vida. Para esse sujeito, a lida do campo tem uma rotina de solidão e é essa matéria luminosa que insere o personagem num espaço *sensível*. As ações cotidianas, como plantar ou tratar os animais, ganham plasticidade no documentário. A narrativa provoca com o tempo lento dos cortes e dos planos gerais que diminuem o sujeito na paisagem. O som insere, além dos resmungos do personagem, o vento incessante que acompanha a paisagem rural do pampa. *Metade homem, metade fantasma* permite que os gestos desse homem ocupem um lugar que não lhe era destinado, pois a metade fantasma de Fabrício é gerada pelo esquecimento que ele ocupa num lugar que também é esquecido e desconhecido.

É no movimento que se configura a partilha do sensível, no ato de produzir, fruir, questionar, desconstruir, repensar, reordenar e partilhar novamente, desconfigurando o que um dia foi posto como *comum*. Nestes termos, não é possível pensar em “suprimir a arte enquanto

atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido" (RANCIÈRE, 2009, p. 67). Por isso, o autor insiste que o descentramento do comum se dá quando os fragmentos da vida se tornam objetos do fazer artístico e com isso é possível pensar sobre eles e, talvez, reordená-los de uma maneira mais igual entre as partes de um comum partilhado. Levemos em conta que, como afirma o autor, "as práticas artísticas não constituem 'uma exceção' às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades" (RANCIÈRE, 2009, p. 96). É justamente nesta visão que insere as práticas artísticas e comunicacionais com partes da comunidade dos seres humanos, que podemos discutir sobre o sensível no documentário.

A potência do documentário reside na matéria viva do encontro da produção artística com o que está ou esteve no mundo, para reinscrever as dinâmicas do *comum* para que este *comum* seja refletido e problematizado, na medida em que a ordem é colocada e afastada do referente. Assim, é possível refletir sobre ela e, talvez, reordená-la. Um possível que é intrínseco ao documentário, que não é diferente de qualquer outra manifestação da arte, mas que, devido ao foco deste estudo, devemos pontuar de modo mais específico.

O filme documentário é visto neste estudo como um espaço de diálogo e tensão, por isso tem elementos políticos que são inerentes ao seu formato. Guimarães e Guimarães (2011) afirmam que o documentário está ligado diretamente à vida social e, por isso, os autores reforçam a dimensão política do documentário. Mas, essa desordem possível como potência é percebida no que está impresso, estética e narrativamente, no filme enquanto produto. É na esfera do que está visível e dizível que a partilha do sensível opera, revelando, por vezes, aquilo que vai além desse visível e dizível, deslocando o comum de uma comunidade, como conceituam os autores:

Do ponto de vista das políticas do documentário, a relação com os contextos históricos e sociais está necessariamente presente, porém é preciso ir aos filmes para analisar não apenas como determinada questão política é figurada, mas a maneira com que cada documentário inventa um gesto político singular – ou não inventa gesto político nenhum – ao produzir uma relação com o mundo histórico e social. Se queremos pensar o devir político do documentário, faz-se necessária uma atenção especial à forma dos filmes, já que a politização não está garantida *a priori* (GUIMARÃES & GUIMARÃES, 2011, p. 83).

Ter atenção à forma não quer dizer que somente os filmes com um apuro estético, ou que busquem linguagens inovadoras, possam desestruturar a maneira como a representação de

uma comunidade geralmente é feita. É importante ver a “tensão e diálogo com seu contexto, cada filme produz uma determinada combinação de imagens, sons, tempos, espaços e corpos; arranjos esses que têm o potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade” (GUIMARÃES e GUIMARÃES, 2011, p. 83). É a partir de um olhar que busca a singularidade de cada filme que podemos identificar as partes de um comum e como essas partes possuem elementos, por vezes quase imperceptíveis, que buscam reordenar a divisão dos corpos na sociedade. Além disso, atuam com uma potência maior aqueles filmes que colocam a parcela dos sem parcela em diálogo no ordenamento comum existente em uma comunidade.

O autor vê a ordenação da vida social como uma distribuição de corpos, que possuem determinadas ocupações, e como esses corpos se estruturam para regular e legitimar aqueles que têm direito à fala e à visibilidade. Ele entende que a política se dá em situações de conflito que buscam determinar os que fazem parte dessas ocupações, ou seja, os que têm direito e possibilidade de fala e visibilidade. Essa ordenação, que não é fixa, porque se dá no embate, é o que temos como o comum de uma comunidade.

Rancière esclarece que a disputa pelo poder, dentro do olhar da política representativa, não pode ser chamada de política, e sim de “polícia”, sobre a qual, o ordenamento dos corpos e as divisões que são operadas, estabelecem pela lei, geralmente implícita, quem pode dizer, fazer e tomar parte e quem não pode fazer parte desta organização dos corpos (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Mas, como sintetiza Bernard Aspe, a política se dá de outra forma:

A política é uma maneira de pôr em cena o conflito latente, o desentendimento constitutivo da relação entre a ordem policial e a lógica igualitária. Ela se define por não ter espaço próprio, na exata medida em que é uma perturbação dos espaços já dados. Ou melhor: se há um espaço da política, ele não pode ser senão a junção – a tecitura – dos diferentes lugares ou das diferentes cenas onde os momentos políticos são desempenhados. Este tem uma lógica própria, que é a da ação (ASPE, 2013, p. 81).

Ao lado da política, a arte também possui a capacidade de questionar a lógica e o espaço dos corpos na sociedade. Através dos sentidos materiais e simbólicos, ela pode desestabilizar o comum e pode romper com a ordem pré-estabelecida das coisas. “A arte tem a possibilidade de inventar novos espaços e tempos e, com isso, constituir outras figuras de comunidade – que deslocam as já existentes na ordem estabelecida do mundo” (GUIMARÃES e GUIMARÃES, 2011, p. 82). É nesta perspectiva que inserimos o documentário como espaço de potência

política e artística com capacidade de focar em outros sujeitos sociais e, com isso, abrir espaço nas formas tradicionais de organização do comum de uma comunidade.

A arte, a estética e a política borram as fronteiras do que é possível, enquanto coletivo e enquanto sociedade. Há, na visão de Rancière, um certo sentido de consenso clássico entre a dimensão das imagens e palavras e o que é dito sobre elas. Uma espécie de economia da força do significado. Podemos ilustrar este consenso nas formas narrativas da televisão brasileira, por exemplo, em que a construção do jeito de narrar as histórias e personagens não utiliza camadas complexas: tudo é dito e mostrado para facilitar a compreensão de um modelo imaginado de telespectador. A maioria das telenovelas da televisão brasileira, trabalham com uma narrativa ilustrativa que não oferecem esforço aos expectadores. Como explica o autor:

No fundo, o regime normal da informação e da comunicação é um regime estável da relação entre significações e imagens, uma espécie de economia mínima da relação entre palavras e imagens. Isso significa que, no fundo, o regime normal da apresentação do social, do povo, no século XX, é justamente um regime ainda aristotélico. O que eu tento dizer com relação a isso é que a arte no regime estético pode criar uma espécie de ruptura total (RANCIÈRE *in* HUSSAK, 2013, p. 106-107).

Jaques Rancière, em entrevista a Pedro Hussak, fala do rompimento do comum que se torna visível em momentos onde o banal, o sem importância, extrapola a percepção já dada. Quando a arte consegue inserir novas questões, sem a explicação descritiva e banal do comum representativo, ela instaura uma potência para uma ruptura do comum. É “[n]este momento em que os indivíduos do povo não são mais medidos por um entorno social, que explica de alguma forma sua situação, mas por uma espécie de imensidão de todas as conexões no tempo e no espaço” (RANCIÈRE *in* HUSSAK, 2013, p. 107). É neste espaço de potência que colocamos a produção de documentários, especialmente por inserir no ordenamento dos corpos da organização social uma parcela que estava invisível na representação comum das coisas.

O sensível sempre está implicado pelo gesto de agir, pela manifestação sensível, mas também pela significação que refere a esta ação. É a partir dessa relação que é possível, ao filósofo, “pensar o espaço do sensível como um espaço relacional (não no sentido da “estética relacional” é claro), e de tê-lo pensado como uma relação entre os termos: sensível é efetivamente uma materialidade sensível que é apresentada, mas é um sentido afetado” (RANCIÈRE *in* HUSSAK, 2013, p. 108 -109). Neste aspecto há, claramente, a dimensão da ação ligada à potência da arte. Rancière não trabalha com a ideia de que a arte é simplesmente

sensorial. Para ele a potência se dá na relação do sentir, mas também na significação destas sensações:

Eu sempre disse que o sensível não é o sensorial, que o sensível é o sensorial investido pelo sentido, o sentido que tomou uma forma sensorial. No fundo, toda ideia da experiência estética é um pouco ligada a isso. É por isso que eu sempre trabalhei em algo como a relação entre o visível e o dizível, que eu sempre disse que uma imagem não é apenas o visível, mas uma certa relação entre o dizível e o visível (RANCIÈRE in HUSSAK, 2013, p. 109).

Ao buscarmos um sensível nos documentários estamos indo em direção a qualquer fragmento que permita um descentramento do regime representativo, possibilitando uma abertura para múltiplas interpretações entre o sentido e o visível. Como argumenta Russo (2012), com base no pensamento de Rancière, o cinema é, e continua sendo, um espaço de potência sensível que se organiza de dois modos: “la de advertir lo posible de ser visto de un modo abierto a la renovación de la experiencia, y aquello que, gracias a esa misma visión, se revela como apto de ser transformado por medio de la acción” (RUSSO, 2012, p. 20-21),¹³. Neste sentido, reside no filme documentário a capacidade de imprimir outras formas de engajamento no mundo, e essa possibilidade também implica na forma com que o comum passa a ser percebido.

Não se trata apenas de pensar na recepção como espaço de significação do documentário, mas sim de entender que o processo de elaboração, assim como os espaços de fruição são partes do que é visível, materializado esteticamente no filme (como no nosso objeto), e do que é dizível, ou seja, como é possível formular sobre uma ruptura sensível, pois, “é este tecido de experiência que configura as maneiras de dizer, fazer e sentir desenrolando a trama da sua indissociabilidade. Esse tecido de experiência é o que introduziu uma novidade no mundo” (ASPE, 2013, p. 65). Essa novidade remete ao que sai do comum, que descentra a ordem natural e aponta questionamentos sobre a própria experiência dos sujeitos de uma comunidade.

Neste sentido, o *sensível partilhado*, a priori, não diz respeito a um determinado grupo e não possui uma delimitação. Ele reside na amplitude geral da humanidade, pairando no ar à

¹³ “De mostrar o possível visto de maneira aberta para a renovação da experiência, e que, graças a essa mesma visão, se revela como capaz de ser transformado por meio da ação” (tradução nossa).

espera do vento que irá levá-lo para algum lugar. É no espaço da descrição que as cenas encontram a forma do dizível e, assim, tornam-se parte do mundo.

O que está em jogo, na formulação de Rancière, é entender como o possível consegue produzir algo novo, forte e imprevisível, que cria uma fissura com o que já estava estabelecido como dado. Bernard Aspe (2013) identifica a utilização do método que ele chama de montagem. Semelhante à montagem de um documentário, em que cada cena possui uma potência distinta da outra, mas que se encadeiam para dar forma ao filme com um todo. É no interior dessas pequenas partes que se revela “ao mesmo tempo um dos motes do tecido e o que torna possível a operação de tecer: poder-se-ia dizer que cada cena constitui um paradigma” (ASPE, 2013, p. 68). O que interessa não é identificar, especificamente, onde há alguma mudança dentro de alguma forma artística, mas o que se insurge para mudar os paradigmas da arte como um todo. “A arte só pode corresponder à emergência de uma nova região da experiência se não pudermos desenhar os seus contornos” (ASPE, 2013, p. 71), pois quando ela assume um caráter tão universal que se torna impossível delimitar suas especificidades, temos uma dinâmica que transforma o modo comum de ver, sentir e pensar sobre a arte.

Em alguns momentos, ao olharmos para nosso *corpus*, temos a impressão de que a maioria dos documentários está fazendo um esforço para inserir elementos estéticos ao modo clássico de representação desses filmes. É um esforço contemporâneo, operado por diversos atores e alguns realizadores do estado, que estão inseridos na nossa análise. São experimentos que fazem parte de uma parcela que busca, talvez num registro do cotidiano, deslocar a ordem *comum* do que é documentário.

Temos, materializadas nos filmes, as mais variadas formas de gestos, cores, matizes, movimentos, sons e narrativas que podem ressignificar o mundo para os que o habitam. “Trata-se de tornar a beleza de um mundo acessível aos próprios que habitam este mundo, e que não podem percebê-la pelo fato mesmo de que estão imersos ali – e que isso signifique para eles, neste caso particular, aceitar as difíceis condições de vida” (ASPE, 2013, p. 77-78). O movimento que se instaura, pensando no caso do documentário, é uma espiral que contém materialmente um registro, dotado de potência sensível, que pode reconfigurar a própria ideia do que era este gesto no momento do registro. O documentário, pensado na relação de troca com o real, na esfera da produção, ressignifica este comum quando assume a dimensão da

fruição. A espiral segue, na medida em que os sujeitos são colocados em relação com seu próprio gesto, eles podem deslocar a percepção do que até então era o *comum* de um espaço.

Há, também, a questão da igualdade quando se pensa essa “revolução sensível”. Primeiro, temos uma igualdade entre as formas, em que a arte se manifesta, deixando no mesmo patamar quaisquer que sejam as manifestações artísticas dotadas de potência sensível, pois não há uma superioridade da literatura com relação ao cinema ou teatro. Também existe uma igualdade para o sensível, pois qualquer assunto pode partilhar de um sensível: não temos temas mais propícios ou menos propícios dentro dessa visão. A igualdade também está presente para todos, pois não discrimina mulheres ou homens, a potência está ali, disponível, para qualquer sujeito.

Existe a igualdade *do* sensível, pois “um acontecimento sensível, por mais tênue que seja, pode então ser considerado como tendo um valor igual ao que se pode atribuir ao pensamento mais elevado – por conseguinte como o que lhe é literalmente equivalente (ASPE, 2013, p. 87). Aqui temos uma questão fundamental para a dimensão da análise do objeto deste estudo. Deve-se ter como referência essa igualdade *do* sensível para não privilegiar documentários que utilizem estéticas e narrativas próprias do modo poético. A baliza proposta por este conceito de igualdade corresponde a um documentário mais formal, com um modo de representação expositiva, mas também pode ter elementos dotados de potência para transformar o comum das coisas.

É no espaço do compartilhamento de sentidos, sentimentos e significados que se coloca a ideia de igualdade na dimensão da ação. Pois, “colocar em comum aquilo que pode ter de inseparável entre alguns seres – é ao mesmo tempo o horizonte da revolução política e o que, para constituir tal horizonte e não permanecer um dever-ser abstrato, deve poder ser experimentado ‘aqui e agora’” (ASPE, 2013, p. 80).

Essa potência da arte, singularizada em nossa pesquisa no documentário, aparece nos detalhes narrativos dos filmes, sem que haja um atrelamento a formas de discurso que exaltam certos mitos ou visões hegemônicas. Como já vimos, a realização de um documentário prevê uma interação com o que existe, podendo ser definido como uma narrativa que busca asserções sobre o mundo (RAMOS, 2008), ou classificado como uma produção que possui imagens captadas *in loco*, realizada a partir de um determinado ponto de vista e com um aprofundamento criativo do tema (PENAFRIA, 1999) ou ainda, o documentário pode ser entendido como uma

forma de representar o mundo histórico pelo enquadramento de imagens e sons, a partir de uma perspectiva (NICHOLS, 2005). Temos como pressuposto um engajamento no mundo na produção de documentários, que sempre serão feitos a partir da necessidade de contar uma história sobre algo que está ou esteve no mundo.

Seguindo nesta linha de pensamento, Guimarães e Guimarães (2011) apresentam uma discussão sobre outro ponto de análise de documentários. Para os autores, “trata-se de dizer em que medida um documentário realiza um gesto político, ainda que não “fale de política” em termos usuais” (GUIMARÃES E GUIMARÃES, 2011, p. 81). Este gesto político, pela ótica do sensível, é parte constitutiva da produção artística. A capacidade de focar aspectos invisíveis na normalidade da sociedade e, com isso, discutir de forma ampla o modo como a vida se estrutura, possibilita um alargamento das brechas da ordem normal das coisas. Entendemos que a potência política do documentário para descentrar um comum, se dá em duas esferas, no encontro com o real e na matéria estética que partilha um sensível.

A partir do engajamento do documentarista no real, a primeira instância é marcada pela relação com o Outro. “Sob determinada luz, em um espaço e uma duração comuns, o mundo a ser filmado e a máquina filmadora entram em relação. É uma relação dual, uma copresença que é uma co-penetração e que engendre uma transformação mútua” (COMOLLI, 2008, p. 28). Ao imprimir uma política de hospitalidade e respeito com base na humanidade da situação do encontro, o documentarista possibilita uma relação de partilha. “É de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhe é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes” (COMOLLI, 2008, p. 33). Portanto, essa relação é política porque descentra um comum, seja deslocando o tempo da velocidade sem identidade, seja operando a situação de escuta em que os sujeitos têm a necessidade de se auto formularem para conceituarem seus conhecimentos e memória, transparecendo suas identidades.

Comolli (2008) afirma que a *mise-en-scène* documentária é uma construção conjunta, compartilhada, realizada a partir de uma relação. O devir político desses filmes ocorre na partilha de um sensível comum e não na intenção de criar bandeiras políticas a serem defendidas. Nessa perspectiva, “o documentário alcança uma dimensão dialógica efetiva, a interação entre o cineasta e o outro se torna a força constitutiva do filme, inteiramente distanciado da intenção de representar as figuras populares ou de se apresentar como seu porta-

voz” (GUIMARÃES, 2005, p. 79). A potência do encontro necessita de um movimento de acolhida que funciona a partir da consciência de relação de partilha, em que, como conceitua Rancière (2009), é feita a partir de um *comum* que também possui partes exclusivas. Na relação de encontro constitutiva da potência do documentário, abrir mão da posição de poder que o Eu, sujeito documentarista, tem para enunciar, é um dos movimentos que geram o devir político intrínseco dessa relação, como problematizam Guimarães e Lima:

[...] o documentário, a partir do arranjo de seus recursos expressivos, confrontados com o aquilo que ele se esforça por representar (e que não será de todo representável) poderia realizar pelo menos dois gestos: primeiro, promover a disjunção entre a imagem e a palavra e, ao assumir que falar não é ver, libertar a palavra tanto do visível quanto do invisível; em seguida, abandonar o Eu como medida para o conhecimento do Outro, descentrá-lo radicalmente, conceder ao Outro a prioridade que até então era concedida ao Eu. (GUIMARÃES & LIMA, 2007, p. 153-154).

Para os autores, essa acolhida não é simples, visto que sempre há uma relação de poder e regulação. “Não é tarefa fácil para os realizadores abrir mão dos seus pressupostos sobre a realidade social para empreender o projeto do documentário sob o risco do encontro luminoso com outro Eu” (GUIMARÃES & LIMA, 2007, p. 154). Mas quando ocorre um descentramento que partilha uma *mise-en-scène* comum, o documentário desloca os sujeitos do lugar destinado a eles e também desloca o real. Como já dito anteriormente, Rancière (2009) defende que é preciso ficcionalizar o real para que ele seja deslocado da normalidade e seja investido de sentido, e que o mesmo possa ser apropriado de uma maneira diferente. O documentário, com seus recursos expressivos, lança luz a uma cena e a desloca da sua situação natural. Essa forma dá sentido às coisas que estão em jogo na representação no documentário. Deste modo:

[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos. (HALL, 2016, p. 21).

A partir das inúmeras formas de representação que povoam a matéria estética, expressiva e narrativa dos filmes que analisamos, marcamos o devir sensível e político do documentário que coloca em cena um caleidoscópio de representações identitárias e que partilham de cenas e fragmentos estéticos que podem gerar uma dúvida no espectador com relação ao ordenamento comum do mundo. É um possível que reside no documentário que se

dá a partir do engajamento no mundo, com o choque do encontro que não deixa nenhuma parte imune a esta relação.

Ao marcamos que a potência política se dá em duas formas de partilha, o segundo momento reside no documentário enquanto espaço de significações e produções de sentido que se joga na grande arena de discursos para descentrar a posição do espectador. O sensível povoa a matéria estética dos filmes, como discutimos ao longo deste capítulo. Nosso olhar recai para o filme enquanto produto finalizado que insere diferentes formas de representação do sujeito, do espaço e das identidades do Rio Grande do Sul. Neste sentido, para termos um *corpus* constituído, foi necessário um desejo de produção por parte dos realizadores audiovisuais que encontrou vazão numa política pública de fomento. As potências e limitações desse incentivo à produção, discutiremos no capítulo a seguir.

2. FOMENTO PÚBLICO: POTÊNCIAS LATENTES

Entendemos a implementação de uma política pública que possibilita a realização de documentários através do sistema de financiamento direto como um espaço profícuo de inserção de novos olhares e novos personagens na cultura audiovisual do Rio Grande do Sul. No capítulo anterior, defendemos que os filmes que fazem parte do nosso *corpus* apresentam uma diversidade de sujeitos e alguns deles conseguem partilhar de elementos *sensíveis*, além de diversificar os sentidos de identidade nas mídias gaúchas pela circulação desses filmes, que são o objeto de nossa análise. São políticas que possuem um potencial, mas elas também possuem as contradições da atuação do Estado como regulador das práticas sociais.

Quando se trata de incentivos públicos, há um regramento imposto pelo Estado por diversas leis que organizam essa relação. Na maioria das vezes, o edital é o único regulador do processo, gerindo as formas de participação e ditando as regras do jogo, como quem pode participar do processo. No caso do objeto de nossa análise, um ponto de abordagem é que não existiu nenhuma interferência durante a realização das propostas de filmes aprovadas. Houveram, sim, exigências prévias, como as regras de prestação de contas e comprovações do relatório físico, mas não havia uma equipe interferindo estética e narrativamente no produto final¹⁴.

Nossa pesquisa apresenta um recorte que pode ser entendido, em certa medida, como o reflexo da produção contemporânea de documentário do Rio Grande do Sul. Iremos discutir ao longo deste capítulo quem pode tomar parte no fomento público, mas a questão que queremos pontuar é que os editais refletem o desejo de produção do estado¹⁵. Se olharmos para a quantidade de projetos inscritos nos editais de fomento, iremos perceber que a vontade de produção é latente. Nos dois editais de finalização de longas-metragens, por exemplo, a

¹⁴ Em alguns concursos, existe uma equipe mobilizada para colaborar ou interferir no produto final. No projeto LabCultura Viva (2011), do Ministério da Cultura em parceria com a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), por exemplo, os monitores acompanhavam à distância o processo. Os realizadores enviavam o documentário para análise e a equipe retornava com sugestões do que podia ser refeito ou melhorado em algum ponto.

¹⁵ Nossa pesquisa não abarca os documentários produzidos em ambientes educativos, como universidades ou cursos de produção e também não discute as produções que são realizadas por mecanismos de fomento municipais que existem em cidades como Porto Alegre, Santa Maria, Pelotas, entre outras. Outra parcela que fica fora do nosso escopo é a produção independente que produz com recursos próprios. Mesmo assim, acreditamos que nosso *corpus* revela com grande amplitude a identidade da produção contemporânea do Rio Grande do Sul.

quantidade de projetos inscritos é de 39 propostas. Nos concursos para produção de longas-metragens o número aumenta ainda mais. São 91 projetos inscritos em outros dois editais. Para a produção de médias-metragens também foram lançados dois concursos, que também possuíam outras categorias, como produção seriada. O número de inscrições nesses certames é de 90 projetos no total. Iremos analisar cada um desses concursos, mas nos importa neste momento é demonstrar que o Rio Grande do Sul tem uma demanda reprimida com relação à produção audiovisual.

Não há no estado uma indústria cinematográfica, mas as políticas públicas para a produção estadual impulsionam e fortalecem a cadeia produtiva local. São filmes gravados em inúmeras cidades do interior que criam um movimento nesses locais. Imagens de Nova Bréscia, Aceguá, Caçapava do Sul, Pelotas, Santana do Livramento, Carazinho, Segredo, Ijuí, Cambará do Sul, Teotônia, Santa Cruz do Sul, Araricá, Sapiranga, entre outras, colaboram para diversificar a representação da identidade do Rio Grande do Sul, tão saturada de imagens e narrativas de Porto Alegre. Ao longo deste capítulo iremos pontuar as potências latentes do fomento público, assim como marcaremos nossa análise crítica desses instrumentos de financiamento estatal.

2.1 UM OLHAR PARA AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE FOMENTO

Nossa abordagem trabalha pensando o fomento à cultura como um dever do Estado, previsto na Constituição Federal, e organizado através de políticas culturais. Nosso olhar não deixa de problematizar os aspectos deficitários da participação do Estado na produção cultural, mas entende que todas as esferas do poder público são partícipes na produção, regulação, valorização e no fomento das mais diversas formas de manifestações culturais, incluindo a produção de documentários.

Antes de analisarmos os mecanismos estaduais de fomento, é necessário discutir o tipo de política cultural nos quais eles estão inseridos. Buscamos uma perspectiva geral, que abarque não só o audiovisual, mas todas as formas de estímulos e promoção do desenvolvimento cultural no país e no Rio Grande do Sul, para entender como esses processos ocorrem. E, nesse panorama, observamos que a garantia do acesso à cultura como um direito foi estabelecida na Constituição de 1988. O artigo 215, por exemplo, reza que “O Estado garantirá a todos o pleno

exercício dos direitos culturais”. Mas esse marco legal tem menos de 30 anos, ou seja, é recente e ainda está em construção.

Historicamente, “somos uma sociedade marcada em seus inícios pelo patrimonialismo, o que define tanto a sua cultura política, quanto a sua, se é possível falar assim, política cultural” (BARBALHO, 2009, p. 08). Devemos pensar neste espaço de encontro entre agentes da sociedade civil e o Estado como um cenário de disputas de poder, tensionamentos, consensos e desentendimentos. As políticas culturais carregam traços do contexto em que são criadas e, se tratando de uma sociedade neoliberal, como a do Brasil, a participação do Estado garante a possibilidade de desenvolvimento de obras culturais que não são lucrativas para o mercado nacional. Entendemos que no passado, especialmente no primeiro governo Vargas (1930 a 1945), e no período da ditadura civil-militar (1964 a 1985), houve uma preocupação com a promoção da cultura como forma de garantir uma determinada identidade nacional e a produção cinematográfica esteve incluída nesse movimento¹⁶.

Para caracterizar o que é fomento público iremos compartilhar de uma definição simples, mas que ajudará no seguimento desta pesquisa. Alberto Freire, na cartilha sobre fomento público, lançada em 2013, pela Secretaria da Cultura do Estado da Bahia, caracteriza o fomento como “incentivo à cultura, estímulo à cultura ou ao desenvolvimento cultural” (FREIRE, 2013, p.8). A partir desse conceito, o autor identifica duas formas de circulação de bens culturais na contemporaneidade: (1) os produtos da indústria cultural, que nascem dentro da lógica do mercado e geram lucros às grandes empresas do ramo, geralmente multinacionais; (2) e a produção fomentada pelo Estado. Na segunda categoria, o Estado é o principal articulador do fomento, mas não é o único. Também devemos complementar a ideia do autor e inserir uma terceira forma, que é a produção independente gestada e realizada fora da lógica do mercado e do Estado. O fomento faz parte de uma política pública, que Anita Simis (2010) caracteriza da seguinte maneira:

[...] se trata da escolha de diretrizes gerais, que têm uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público pelos melhores meios

¹⁶ Para um panorama mais detalhado sobre as formas de incentivo do Estado no passado, ver os artigos *Política Cultural no Brasil: do Estado ao Mercado*, de Alberto Freire Nascimento (2007) e *Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*, de Alexandre Barbalho (2007).

possíveis, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão. (SIMIS, 2010, p. 09).

O fomento público tem sido um modo que possibilita a liberdade de criar formas narrativas que reapresentam o *comum* de um espaço, escapando de uma padronização imposta pelo mercado. Néstor García Canclini, em *Diferentes, Desiguais e Desconectados* (2009), indica que o fomento público tem uma potência instalada, pois possibilita que outras produções sejam desenvolvidas, mesmo que pequenas, de forma independente e sem a interferência do mercado. Segundo Canclini, o oligopólio cinematográfico estadunidense comprova que os processos de globalização também desglobalizam, de forma que as minorias só tenham espaços de visibilidade no âmbito local, visto que esse mercado globalizado transforma todos em consumidores multinacionais. Para o autor:

A cinematografia estadunidense consegue impor sua hegemonia mundial combinando políticas de desenvolvimento estético e cultural, que aproveitam o consumo midiático, com políticas de controle autoritário dos mercados destinadas a converter maiorias demográficas em minorias culturais (CANCLINI, 2009, p. 249 e 250).

A falta de diversidade é promovida, deliberadamente, pelas grandes *majors*, com apoio do governo e de outros organismos internacionais. “A rigor, ambas as formas de liberdade – a de mercado e a de expressão – estão sendo substituídas por outros dois princípios: o gigantismo das audiências e a velocidade na recuperação dos investimentos” (CANCLINI, 2009, p. 251). A urgência do lucro implica na redução da diversidade. Os efeitos dos oligopólios se alastram dentro dos monopólios das salas de exibição, nas programações das televisões abertas e nas rádios populares. Isso reduz os espaços para a circulação dos produtos culturais locais. Para o autor, é preciso “políticas regionais e mundiais que regulem os intercâmbios das indústrias de comunicação, a fim de garantir oportunidades de produção, comunicação e recepção diversificada que a lógica do mercado tende a estreitar” (CANCLINI, 2009, p. 255).

Mesmo com a imposição do que é um produto cultural vendável e lucrativo, que pode ser vista como uma inserção negativa, o mercado colaborou para democratizar o acesso a esses produtos, porque extrapolou com a ideia de que a cultura pertencia somente às elites. Para Beatriz Sarlo (1997), a lógica educacional da cultura no Iluminismo tinha como missão educar o povo para compreender a arte. A discussão sobre o que era considerado arte e quem poderia reconhecer a arte era travada no interior da classe artística. Com a globalização da economia,

as multinacionais se apropriaram de diversos produtos simbólicos que pertenciam à esfera das artes e os transformaram em mercadoria. Ocorre, a partir desse momento, um grande nivelamento de acesso, pois qualquer consumidor poderia ter uma reprodução das grandes obras de arte. Esse contexto furtou dos especialistas a possibilidade de conceituar o que é ou não arte, pois a lógica do mercado atribuiu valor ao produto mais lucrativo, deixando de lado as características conceituais e técnicas que os críticos das artes delimitavam como importantes no passado.

Esse efeito nivelador acabou por ser democratizante, afinal, um número maior de pessoas passou a ter acesso, bem como foi retirada a exclusividade de uma pequena parcela sobre a possibilidade de consumo cultural. Segundo Sarlo (1997), dentro do movimento da indústria cultural existe uma aproximação da arte com a população. Com a intervenção do mercado, do lucro como objetivo, outras instâncias também influenciaram o processo. O público passa a ter uma importante função, sobretudo, porque atua junto no mercado para influenciar as vendas dos produtos culturais. O lugar da arte nas cenas da vida pós-moderna é ambivalente, segundo a autora. Por um lado, ele é plural, pois o mercado busca uma diversidade de produtos, e com isso, abre-se um espaço para o consumidor influenciar o que pode ou não ser vendido e consumido, incluindo a produção cinematográfica. Dessa forma, o consumidor também assume um papel no processo artístico e faz com que as definições não partam apenas das camadas especializadas, consagradas ao longo do tempo, formada pelos artistas e críticos. De acordo com Sarlo,

Pelo menos no ocidente, a vocação de absoluto dos artistas e intelectuais ficou enfraquecida provavelmente para sempre, mas uma instituição, em compensação, apresenta-se como novo paradigma de múltiplas liberdades: o mercado. No caso aqui nos interessa, o mercado de bens simbólicos. (SARLO, 1997, p. 149).

Contudo, a falta de discussão sobre o que é arte e a falta de problematização teórica criam certa banalização ou um desinteresse pela discussão de valores estéticos. A partir disso, tudo é tido como arte. O problema dessa formulação é a instituição de um "relativismo valorativo como horizonte de uma época" (SARLO, 1997, p. 148). A atuação do mercado não pode ser considerada de todo positiva. "Especialmente se o mercado, que é um espaço certamente imprescindível de circulação e distribuição, acrescente às tendências igualitaristas um antiigualitarismo baseado na concentração do poder econômico" (SARLO, 1997, p. 154).

É dentro desse paradoxo que a autora irá propor uma retomada da discussão e conceituação sobre o que é arte e o que é estética. Só assim, segundo ela, as amarras que asseguram a falsa ideia de liberdade poderão ser desatadas.

A ideia de que a pluralidade e liberdade, com as quais o mercado atua, se estrutura a partir de um relativismo, em que tudo o que é apresentado pela indústria cultural é tido como arte. Nessa grande fábrica de modelos de sucesso, o mercado impõe padrões efêmeros, que a cada moda são substituídos por uma nova tendência, visto que “opera-se *como se* o mercado fosse o espaço ideal de pluralismo [...] Um *absolutismo de mercado*, especialmente naquelas produções artísticas vinculadas às indústrias audiovisuais, substitui a autoridade à moda antiga” (SARLO, 1997, p. 154, grifos da autora).

Porém, o mercado, como todas as outras instituições, não é neutro e não busca na efemeridade dos novos artistas da moda uma ideia de democracia. A pluralidade imposta é parte do formato com que o mercado de bens simbólicos age para garantir um retorno rápido do grande investimento financeiro, feito pela indústria cultural. Dessa forma, a discussão sobre o que é estética se esvai e o resultado é a falta de matrizes artísticas, preponderando a visão do mercado, como coloca a autora:

A neutralidade valorativa indica que mais democrático é pensar que tudo é possível e igualmente legítimo [...] Entretanto, a situação não nos autoriza a sermos otimistas: criou-se uma fratura entre os artistas e o público de massa que as vanguardas culminaram como sua marca de distinção, mas que, ao mesmo tempo, pretenderam exorcizar violando os limites estabelecidos institucionalmente para a arte. Nessa fratura, o mercado trabalha para si e não para uma utopia de igualitarismo estético. (SARLO, 1997, p. 156).

Certos públicos, imersos na cultura de massa, ficam à margem do acesso aos bens culturais. “Os mais pobres, menos favorecidos, são prisioneiros de seu local de origem” (SARLO, 1997, p. 156). E, mesmo que o mercado tenha colaborado para retirar da elite a exclusividade no consumo de bens culturais, pulverizando a arte para todos os públicos, a autora questiona o futuro da arte e a necessidade de políticas de proteção aos bens artísticos:

Qual será o futuro de uma arte que ainda não é ou talvez nunca seja uma arte de massas, nem participa do mercado como um bem atraente para os agentes capitalistas que definem suas tendências? A pergunta encontra algumas respostas naquilo que hoje denominamos de “políticas culturais”, estratégias desenvolvidas por Estados que não entregam todo o destino da cultura à dinâmica mercantil (SARLO, 1997, p. 151).

A preocupação com uma forma de produção artística, que não tem um potencial vendável, no nosso caso, a produção de documentários, que não é objeto de lucro e em muitos casos não quer ser objeto do mercado, tensiona o Estado para criar políticas públicas que façam frente ao absolutismo do mercado. Dentro do paradigma do mercado, ou seja, da indústria cultural que trabalha para si, como a autora se refere, as políticas de fomento à cultura são espaços importantes de resistência no campo da produção simbólica. Claro que a tutela do Estado, por sua vez, também é perigosa, pois é constituída de disputas de poder e geralmente impõe uma certa visão do grupo que está governando em um determinado momento. Mas, a discussão que queremos fazer, sem cair na armadilha da polarização política, diz respeito às políticas públicas de fomento e não às políticas de governo para o fomento, apesar de reconhecermos que a segunda opção é muito mais recorrente no Brasil.

Se delimitarmos nosso olhar para um período mais recente, veremos três modelos de como o Estado, especialmente em nível federal, gere o fomento à cultura¹⁷: (1) a atuação direta do Estado, seja pelo Ministério da Cultura, com suas instituições (IPHAN, ANCINE, FUNARTE, etc.), e por outros órgãos governamentais; (2) o segundo viés é a criação da Lei de Incentivo à Cultura; (3) e o terceiro é a instituição do Sistema Nacional de Cultura. Um não exclui o outro e ambos são diferentes entre si enquanto políticas públicas. Abordaremos neste contexto geral os dois últimos, mesmo que nosso foco seja os editais de fomento direto.

Basicamente, o fomento público, por meio das Leis de Incentivo à Cultura, se dá pela renúncia fiscal do governo. Dependendo da esfera (federal, estadual ou municipal) a porcentagem e o tipo de imposto variam. O mecanismo coloca os empreendedores culturais, os artistas, em contato direto com as empresas, que definem quais são os projetos a que elas destinarão parte do imposto que será pago para o governo. Nesta tríade, o Estado fomenta a produção cultural, abrindo mão do imposto. O produtor ou o captador de recursos faz os contatos e as empresas acabam lucrando com a associação da sua marca aos projetos culturais. Ao longo do tempo, esta forma de fomento foi acumulando críticas, pois:

[...] o modelo vigente de participação das empresas no financiamento da cultura se converteu em uma prática que tem uma falsa aparência de financiamento privado. Isto

¹⁷ Citamos o Sistema Nacional de Cultura (SNC) como uma forma de atuação no fomento por parte do Estado. A Lei do SNC foi aprovada, mas o sistema não conseguiu bases políticas para sua estruturação e não está em funcionamento.

porque os recursos financeiros investidos na cultura são essencialmente públicos, originados na renúncia de impostos (FREIRE, 2013, p. 22).

As empresas passaram a apoiar ou financiar apenas os projetos que rendem um ganho de *marketing*. Dificilmente as propostas com pouco apelo comercial, como o caso das produções de documentários, encontram apoiadores. Para a produção audiovisual, tanto a Lei Rouanet quanto a Lei do Audiovisual foram os mecanismos que se estabeleceram em nível federal. Ambas trabalham na lógica de uma associação público-privada. Para além das críticas, essa forma de fomento viabilizou diversos filmes, mesmo que a concentração tenha estado no eixo Rio-São Paulo. No Rio Grande do Sul, conforme o mapeamento realizado por Tomaim (2015), mais da metade dos documentários produzidos em Porto Alegre, entre os anos de 1995 e 2010, utilizaram aportes das Leis Federais. Segundo o autor, “dos 33 filmes produzidos em Porto Alegre com financiamento público mais da metade (54,54%, 18) foi a partir da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual do Governo Federal” (TOMAIM, 2015, p. 238). Concordamos com as críticas sobre a concentração de recursos aos mesmos proponentes que essa estratégia de fomento possibilita. De certo modo, essas políticas de fomento indireto “ampliaram as desigualdades entre as regiões brasileiras no que se refere ao apoio à produção cultural. Como a região sudeste concentra as sedes das principais empresas públicas e privadas do país, acabou por receber mais investimento do que as demais” (BARBALHO, 2016, p. 62). No entanto, também é preciso ver as Leis de Incentivo como um espaço que possibilita a produção e que colaborou ao que se convencionou chamar de “retomada do cinema brasileiro” a partir de 1995.

Outra crítica está relacionada com o estabelecimento de um círculo vicioso entre os captadores de recursos, com os departamentos de *marketing* das grandes empresas. Essa relação foi se profissionalizando ao longo do tempo e formando uma rede de contatos, que concentra a adesão das empresas, geralmente, para os mesmos projetos. “Na competição cada vez mais acirrada entre os criadores pelo patrocínio privado, obtêm sucesso aqueles que se identificam ou estão submetidos ao pensamento e ao gosto dominantes” (BARBALHO, 2007, p. 11). A partir de 2003, começa a tomar forma outro tipo de política pública para a cultura, como aponta Simis:

Mas, mesmo mantendo as leis de incentivo (inclusive a Lei do Audiovisual), sem dúvida, com o governo Lula, assistimos a uma mudança significativa na política cultural. Pensando em cidadania, passou a se levar em conta a diferença como

característica dos homens enquanto indivíduos, mas em que todos, sem distinção, tenham direito aos benefícios, pois, enquanto cidadãos, todos são iguais, ao menos perante a lei e com relação a certos direitos estabelecidos como fundamentais (SIMIS, 2010, p. 19).

A instituição do Sistema Nacional de Cultura – SNC, em 2005, inseriu no Brasil uma nova forma de fomento público. O Sistema foi pensado para se desenvolver com moldes do Sistema Único de Saúde (SUS), em que a União, os estados e os municípios cooperam forças para a realização de políticas públicas na cultura. Para fazer parte do SNC, os estados e municípios devem ter cinco pilares estruturais para o desenvolvimento da cultura. São eles: (1) ter uma Secretaria de Cultura, ou órgão governamental semelhante; (2) ter um Conselho de Políticas Culturais, com a participação da sociedade civil; (3) ter um Plano de Cultura; (4) realizar Conferências de Cultura que definam as diretrizes do Plano de Cultura de cada órgão; e ainda (5) ter um sistema de financiamento de projetos culturais que possam incluir as leis de incentivo e os Fundos de Apoio à Cultura.

Nessa nova forma de organização política, os Fundos de Apoio à Cultura são mecanismos de fomento direto a projetos culturais. Os editais que balizam nosso *corpus* de análise são oriundos desse tipo de política pública. Esse processo de capilarização das políticas culturais, atribuindo papéis para as três esferas do poder executivo, pode descentralizar a produção cultural, inclusive a produção audiovisual. Segundo o portal do Ministério da Cultura (MinC), no Rio Grande do Sul, 262 municípios já aderiram ao Sistema Nacional de Cultura (SNC)¹⁸. Porém, apenas cinco cidades gaúchas constam nas planilhas do MinC com os cinco pilares estruturais constituídos. São eles: Veranópolis, Santa Maria, Passo Fundo, Novo Hamburgo e Gravataí. Nem mesmo a capital, Porto Alegre, cumpriu com todos os requisitos, faltando sancionar a lei do Plano Municipal de Cultura.

Nessa estrutura organizada para trabalhar em cadeia, há um incentivo do governo federal e estadual para que as cidades também se organizem dentro da lógica do Sistema Nacional de Cultura, fortalecendo o processo. Por exemplo, no *Edital nº 10/2017 - Pró-cultura RS FAC – Edital Estado e Municípios*, lançado pela Secretaria de Estado da Cultura para financiar atividades nas cidades gaúchas, os municípios que inscreveram projetos, ganharam

¹⁸ Consulta do Sistema Nacional de Cultura. Disponível em <http://ver.snc.cultura.gov.br/tabela-uf-municipio>. Acessado em 05 de dezembro de 2018.

10 pontos na nota final se estivessem com a organização e funcionamento do Conselho Municipal de Políticas Culturais, do Planos Municipal de Cultura e do Fundo de Apoio à Cultura¹⁹. Dessa forma, os municípios que já estavam adequados ao Sistema Nacional de Cultura tinham vantagem com relação aos outros, por outro lado, essa pontuação motiva as cidades para organizarem suas políticas culturais locais.

Mas há um complicador para manter um equilíbrio entre as prerrogativas burocráticas do Estado e o desejo de produção dos artistas. Anita Simis sintetiza alguns questionamentos com relação à política Cultura Viva, que instituiu o programa Pontos de Cultura. As perguntas também cabem para os realizadores que concorrem aos editais de produção de documentário:

Mas, como viabilizar esses Pontos de Cultura sem que a estrutura burocrática seja um impedimento para a participação de projetos ousados, do cotidiano ou experimentais, e de amplas camadas da população? Como ampliar os setores participantes das chamadas públicas sem atrelar estruturas burocráticas que absorvam parte do financiamento que deveria ser para a atividade fim? Por outro lado, como facilitar o elo entre o governo e os participantes sem desproteger o dinheiro público? Como trazer equipamento e financiamento para as comunidades sem tutelá-las, sem impor um modelo organizacional? Essas são, sem dúvida, questões que devem preocupar os atuais “intelectuais orgânicos” (SIMIS, 2010, p. 21, aspas do original).

Navega-se sempre dentro dessa ambiguidade. Na lógica da globalização neoliberal, as políticas públicas de fomento à cultura, às vezes, são espaços de resistência da produção autoral de uma comunidade. Mas o acesso a este fomento se dá de maneira institucionalizada, burocrática e pouco confortável, para quem também não se encaixa nas regras pré-definidas de organização dessa relação. De qualquer maneira, acompanhando as mudanças históricas, na forma sobre a qual ocorre a relação Estado/produtor cultural, é preciso ter no horizonte uma política de desenvolvimento de Estado, pois quando se olha para o fomento público como uma política pública, e não uma política de governo, a potência instalada é mais densa, porque contém o elemento da continuidade.

O fortalecimento dos Fundos de Apoio à Cultura tem se colocado como uma política pública que devolve a concentração do processo para o Estado, em uma tentativa de estabelecer outro modelo de fomento. Nosso *corpus* foi delimitado a partir dos filmes produzidos através

¹⁹ *Edital de Concurso Pró-cultura RS FAC – Edital Estado e Municípios*. Disponível em http://www.procultura.rs.gov.br/upl4086/1499278377edital_sedactel_n_10_de_2017_fac_edital_estado_e_municipios.pdf. Acessado em 18 de julho de 2017.

dos editais do FAC-RS. Em nível federal, o Fundo Setorial do Audiovisual tem, nos últimos anos, criado diversas linhas de financiamento direto, a partir dos PRODECINES (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro) e PRODAV (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro). São diversas linhas de financiamento que possuem recursos da arrecadação da CONDECINE – Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, e de receitas de concessões e permissões, principalmente o FISTEL – Fundo de Fiscalização das Telecomunicações.

Porém, a relação de forças entre o campo dos produtores e o Governo sempre está em tensão. Na metade de 2018, a ANCINE (Agência Nacional de Cinema) publicou novas regras para a avaliação dos produtores e diretores, aderindo a um sistema de pontuação automática com base no desempenho comercial do filme. A classe cinematográfica criticou o novo modelo, porque ele privilegia as grandes produções, deixando à margem os filmes com pouco apelo comercial e os curtas-metragens²⁰. As mudanças geram dissenso, conflito, especialmente porque atribuem privilégios para quem já os possui.

Mas, voltando os olhos para as políticas públicas do Rio Grande do Sul, ainda tratamos os editais de fomento direto como uma política que se coloca acessível aos realizadores que preenchem os requisitos impostos pelo Estado. Entendemos o fomento público como uma potência latente que permite a criação e fruição de outras formas e olhares na produção de documentário, sem negligenciar que o cinema globalizado e pasteurizado continua crescendo, mas, como coloca Simis (2010, p. 14) “há também cada vez mais e por toda parte a proliferação da produção independente impulsionada por políticas culturais que sabem da importância da reação diante deste paradoxo, que buscam articular cultura, diversidade e desenvolvimento em um projeto”. Essa diversidade que é potencializada pelas políticas públicas, que tem uma preocupação com a pluralidade de formas da atuação cultural, abre espaço para o que Canclini (2009) chama de *conexões limitadas, diversidade seletiva*. No cinema, por exemplo, a falta de conexão é fruto do monopólio de um tipo de produção que reduz os espaços da diversidade.

²⁰ No Festival de Gramado de 2018, todos os vencedores da mostra competitiva de curtas-metragens criticaram publicamente as novas regras da Ancine. Vestindo camisetas com os dizeres “Ancine – Eu existo”, a palavra no palco do festival foi de cobrança por uma forma mais equânime de avaliação das produtoras e diretores. Equipes de longas-metragens também se manifestaram contrários a essa mudança durante a apresentação de seus filmes.

Para o autor, “não há condições de efetiva mundialização se as formas do conhecimento e representação expressas nos filmes árabes, hindus, chineses e latino-americanos estão quase sempre ausentes dos demais continentes” (CANCLINI, 2009, p. 237). Estreitando nosso olhar, enquanto a diversidade disponível ficar presa no círculo das produções do eixo Rio-São Paulo, enquanto as produções com selo Globo Filmes dominarem os espaços, enquanto o cinema for sinônimo de filme de ficção, jogando a produção de documentário para a margem do processo, e enquanto não houver uma política de formação plural do olhar para o cinema produzido em cada localidade [nosso recorte fala do Rio Grande do Sul, mas a realidade se aplica a outros espaços] as políticas públicas devem ser reconhecidas como lugares de resistência, como aponta Canclini:

Uma vez que o autoconhecimento de cada sociedade e o conhecimento do seu lugar entre as demais formam-se nas redes informáticas e nas produções narrativas, musicais e audiovisuais industrializadas, requerem-se políticas que garantam a diversidade e a interculturalidade nos circuitos transnacionais [...] Uma sociedade do conhecimento inclusiva requer marcos normativos nacionais e internacionais e soluções técnicas que respondam às necessidades nacionais e regionais, opondo-se à simples comercialização lucrativa das diferenças subordináveis aos gostos internacionais de massa (CANCLINI, 2009, p. 238).

Novamente, precisamos considerar que existem diversos movimentos que buscam uma brecha para desestabilizar este comum instalado. Para Canclini (2009, p. 256), apostar e valorizar a diversidade das formas de produção de sentido tornaria o mundo “mais compreensível, habitável e até divertido”. O monopólio instaurado e difundido pela indústria cultural global opera com o ideal do lucro e da audiência global, como já vimos. Mesmo assim, dentro desse contexto, não é prudente ser pessimista, pois a produção em milhares de outros lugares, com diversos enquadramentos, que vão de encontro com a pasteurização da grande indústria cultural, não excluem a busca da circulação, bem como de espaços, num sistema que parece fechado. As políticas públicas são um dos resultados desse embate, porque são conquistadas pela tensão da sociedade com o poder público.

Por isso, elas podem imprimir alguns traços identitários que fogem da padronização colocada pelo mercado. Mas, do outro lado, a institucionalização da política pública sempre vai deixar de fora a parte que não quer, ou não consegue, se adequar à normatização que as leis

impõem. Ao tratar da *Política Cultural e Desentendimento*, Alexandre Barbalho (2016), expõe as seguintes questões:

Se estamos interessados em saber o que pode uma política cultural, seu campo de possíveis passa por deslocar os padrões do sensível e fazer ser vista as manifestações e os movimentos culturais que antes não eram vistos; fazer ouvir seus discursos que inventam questões que antes não existiam. Caso contrário, ela se torna não política, mas somente polícia cultural, operando na lógica da agregação e do consentimento, da organização dos poderes e da distribuição dos lugares e funções e dos seus sistemas de legitimação, como, por exemplo, a cultura na lógica do mercado e da inclusão social (BARBALHO, 2016, p. 87).

Ao olharmos para as formas de acesso à política cultural, não é possível fugir do ordenamento que a própria lei conduz para que determinados sujeitos possam acessar determinado tipo de fomento. Somente os que estão adequados dentro dos requisitos impostos, cabem numa partilha que parte do Estado. Nessa lógica, só cabe a ideia de “polícia cultural”, porque exclui a parcela dos sem-parcela, dos que não se incluem na burocratização do regime legal.

Em contrapartida, como já vimos anteriormente, não podemos deixar de ver a potência da igualdade *para o sensível* (ASPE, 2013), pois quando um documentário é produzido e exibido, mesmo com recurso público, qualquer sujeito pode ser incluído nessa *partilha do sensível*. Claro que, se tratando de obras audiovisuais, o momento de fruição depende de fatores técnicos, como projeção no cinema e cineclubes, veiculação na televisão, etc. Mas, no momento que essas condições estão postas, não há uma diferenciação entre os sujeitos que participam desta fruição. Há, sim, uma partilha que pode tocar mais uns do que outros, apenas alguns ou ninguém, embora a igualdade esteja posta naquele momento.

Voltamos ao duplo sentido que nos persegue. Para quem acessa o fomento, ele se constitui num possível instaurado, que é dotado de uma potência. Para os pequenos realizadores, os coletivos, os iniciantes, a possibilidade de garantir uma estrutura mínima de produção pode dar bases para a realização de um projeto de documentário, que desfrute de uma organização próxima do que seria entendida como ideal dentro da cadeia produtiva. A potência latente do fomento público reside no estabelecimento de um possível para os que possuem um desejo de produção e, com isso, desestabiliza ou reforça o comum das formas de representação das

identidades do estado. Partimos para um olhar mais detalhado sobre as formas de incentivo que balizam nosso *corpus*.

2.2 EDITAIS COM O SELO RS/PÓLO AUDIOVISUAL: CONTEXTO E PARTICULARIDADES

Todo edital é um instrumento jurídico que dá acesso equânime àqueles que preencherem determinados requisitos. A maioria desses mecanismos tem, subjetivamente, a questão dos direitos e deveres dos cidadãos. Aqueles empreendedores que estão quites com suas obrigações com o Estado, têm condições de participar do concurso, que oferece aportes financeiros estatais. O governo também tem que cumprir com uma série de leis, burocracias, e cria esses procedimentos para dar mais transparência e equidade aos processos.

Conseguir um equilíbrio neste arranjo não é simples. De um lado, o Estado incentiva que a sociedade colabore, ou faça, o trabalho que é de sua responsabilidade. De outro, os produtores culturais ocupam as lacunas deixadas, intervindo de maneira direta, menos burocrática e dinâmica na sociedade. Mas, ao se candidatarem nesse processo de fomento, os produtores têm que se adequar às burocracias pré-determinadas. Ou seja, o fomento público pode ser democrático, mas ele só é possível para a parcela que está enquadrada no sistema que dita as regras dos que podem ou não participar.

Mesmo assim, ao compararmos essa relação entre cidadão – que é o produtor cultural – e o Estado, veremos que o formato praticado hoje é mais democrático do que no passado. O professor e montador Giba Assis Brasil participou de diversas lutas da categoria cinematográfica do Rio Grande do Sul. Para aquela turma, que já fazia cinema em 1980, era necessária uma organização na forma com que o Estado apoiava os filmes produzidos. Segundo ele, na época, o financiamento se dava com base nas relações pessoais. “Era assim, um conhecido que tu tivesses no governo, que te levasse para conversar com tal secretário ou com tal deputado, que te encaminhasse para tal pessoa. Era na base do QI, do quem indica [...] e eles financiavam os filmes dessa forma” (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista). O objetivo dessa nova geração de cineastas era organizar o apoio do Estado e, também, agrupar uma grande quantidade de equipamentos que estavam parados nas repartições públicas. Segundo Assis Brasil, havia câmeras 35mm, lentes, tripés, moviolas, iluminação em alguns órgãos do Estado,

porém não eram mais utilizados. “Então a ideia era pegar aquilo e organizar num espaço do Estado, que pudesse deixar com uma manutenção razoável e que fosse utilizável por quem tivesse projetos de cinema” (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista).

Para isso, em 1985, foi criada a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC/RS). A intenção inicial era de trabalhar como um sindicato, mas Giba conta que, dois anos depois, numa das maiores assembleias da associação, decidiu-se por “ser uma associação que buscasse organizar a relação da classe com os poderes públicos, com as políticas públicas” (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista). É importante assinalar que nessa época estávamos num período de redemocratização do país e que a necessidade de uma relação mais democrática do Estado com a sociedade não era uma demanda somente do campo do audiovisual. Essa organização permitiu o lançamento do primeiro edital do Prêmio Iecine em 1986, ideia que acabou influenciando a forma que o FAC/RS tem hoje:

Fazia sentido era tu pegar o orçamento do Estado, o orçamento Federal e fazer a seleção na base de concurso público, com edital, com prazo de inscrição, chamando gente de fora para fazer a seleção, coisa que nunca tinha acontecido. Claro que a gente apanhou muito para conseguir organizar isso, para chegar no modelo que, no fim das contas, terminou virando no FAC e no prêmio IECINE (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista).

Passados 33 anos, algumas questões com relação às políticas públicas do estado gaúcho avançaram, algumas ficaram estacionadas e outras retrocederam. Assis Brasil caracteriza esse movimento como “de empurrar a pedra para cima, daí ela cai e tu empurra de novo. Eu digo que a nossa história na APTC nesses 30 anos [...] é um pouco isso, dessa coisa de tentar sempre girar a pedra da política pública” (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista).

Das conquistas, ao longo do tempo, podemos citar os editais do FAC/RS, que só foram organizados, de fato, em 2012. Antes disso, como já vimos, o sistema que predominou para o financiamento de projetos culturais foi dentro dos mecanismos da Lei de Incentivo à Cultura – LIC. Nesse modelo, a figura do captador de recurso foi a chave para o desenvolvimento dos projetos, porque fazia a ponte entre as empresas e os produtores culturais. Apesar da crítica ao corporativismo empresa/captador de recursos, a LIC/RS contribuiu financiando diversos filmes ao longo da história.

A partir da Lei nº 11.706, de 18 de dezembro de 2001, sancionada pelo governador Olívio Dutra (PT), foi criado o *Fundo de Apoio à Cultura do Rio Grande do Sul - FAC/RS*. Mas

o fundo só saiu do papel com a Lei nº 13.490, que institui o *Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais – PRÓ-CULTURA*, sancionada pela governadora Yeda Crusius (PSDB), em 2010. A partir desta Lei, ficaram unidas no mesmo sistema a LIC/RS e o FAC/RS.

A lógica que se estabelece utiliza recursos privados para alimentar o FAC. Essa contrapartida foi instituída no intuito de contrabalançar os ganhos de *marketing* e publicidade que as empresas têm com a renúncia fiscal do Estado. O Estado abre mão de receber uma parcela do imposto devido pela empresa e esta repassa o recurso diretamente para o projeto cultural. A marca da empresa fica associada ao projeto e ela ganha divulgação com isso. Dessa forma, para obrigar as empresas a também investir com recursos próprios nos projetos culturais, o Pró-Cultura RS fixou em 10% a contrapartida das empresas para o sistema. Esse recurso vai diretamente para o FAC/RS, que financia outros projetos.

Em 2012, o governador Tarso Genro (PT) assinou a Lei nº 13.924, de janeiro de 2012, que, entre outras coisas, aumentou para 25% o repasse ao FAC/RS a ser calculado sobre o valor a ser compensado pelas empresas, na forma de renúncia fiscal para projetos aprovados na LIC/RS²¹. Na época da publicação dessa nova normatização da Lei houve muita reclamação por parte dos produtores culturais, em especial pelos captadores de recurso. O argumento deles era de que o Estado deveria aportar os recursos próprios para o Fundo e que haveria uma retração no apoio das empresas, porque elas passariam a desembolsar mais para estarem associadas aos projetos culturais. Na prática, o que se observou, foi um aumento progressivo dos recursos do fundo, contrariando as críticas dos captadores de recursos. O pressuposto básico foi que a realização dos grandes projetos, que já têm uma relação estabelecida com as empresas, financia diversas iniciativas menores que não possuem essa capacidade de captação de recursos.

Nesse contexto é que os editais do FAC/RS se estabeleceram enquanto política pública de apoio à cultura. Foi só a partir de 2011 que houve um *boom* de editais para as mais diversas áreas da cultura no estado, inclusive para a produção audiovisual e, em especial, para a de documentários, foco de nossa pesquisa.

²¹ Conforme a lei, há redução do repasse para 5% para “empresas que apoiam projetos e execução para a preservação e restauração de bens móveis e imóveis integrantes do patrimônio cultural e para construção, restauro, preservação, conservação e reformas de centros culturais, bibliotecas, museus, arquivos, salas de cinema e outros espaços culturais de interesse público”.

2.1.1 Editais SEDAC nº10/2011 e nº39/2013: Finalização de longa-metragem

O primeiro edital de fomento direto, operado pelo Estado, saiu em agosto de 2011. O concurso *Rio Grande do Sul – Pólo Audiovisual de Apoio a Projetos de Finalização de Obra Cinematográfica Brasileira de Longa-Metragem de produção independente produzidos no Estado do Rio Grande do Sul*, premiou 10 projetos com o valor de R\$ 150 mil para cada filme, somando um total de R\$ 1,5 milhão. Das dez produções contempladas, foram quatro documentários: *Referendo* (Jaime Lerner, 2012), *Espia Só* (Saturnino Rocha, 2012), *DaLua Donwhill* (Rodrigo Pesavento, Fernanda Krudel e Tiago de Castro, 2012) e *Xico Stockinger* (Frederico Medina, 2012).

Na época, o diretor do Instituto Estadual de Cinema do Rio Grande do Sul (IECINE), Luiz Alberto Cassol, identificou junto com a classe cinematográfica do estado, que havia cerca de 20 longas-metragens esperando por finalização. A partir dessa demanda, o IECINE negociou diretamente com o Gabinete do Governador os recursos necessários para o lançamento do edital. É importante frisar que o *Edital SEDAC nº 10/2011 RS Polo Audiovisual - Finalização de longa-metragem* não foi realizado com recursos do FAC/RS e foi o único dentro da nossa pesquisa que foi gerido diretamente pela Secretaria de Estado da Cultura, juntamente com o IECINE. Para organizar um documento que estabelecesse as normas para a participação das produtoras gaúchas, um dos modelos seguidos foi a política de fomento de outros Estados do país. À frente do IECINE na época, Luiz Alberto Cassol (2016, em entrevista) explica que a equipe se baseou especialmente no fomento público de Pernambuco e Brasília, além de ter uma forte relação com a Argentina e com o Uruguai.

Esse edital também inaugurou o uso do selo *RS Pólo Audiovisual* em todos os projetos realizados com recursos públicos estaduais. O objeto do concurso previa o incentivo de obras cinematográficas de longa-metragem “destinadas, prioritária e inicialmente, ao mercado de salas de exibição, festivais e mostras de cinema e cineclubes” e “dirigida por diretor brasileiro ou estrangeiro residente no Rio Grande do Sul há, pelo menos, 02 (dois) anos”, conforme o

certame²². O documento solicitava como contrapartida que as produtoras deveriam fazer um lançamento institucional do filme em até três meses, entregar cinco cópias em DVD para o IECINE com legendas em inglês e espanhol, além de ceder gratuitamente os direitos para exibições promovidas pela Secretaria de Estado da Cultura por até 18 meses. As produtoras também se comprometeram a inscrever o filme em cinco festivais nacionais e cinco festivais estrangeiros, fazendo com que os filmes circulassem, pelo menos no circuito dos festivais.

A análise dos projetos foi realizada por cinco membros nomeados pela Secretaria de Estado da Cultura e todo o processo de avaliação das propostas, dos recursos e homologação do resultado final, estão disponíveis online, o que confere uma transparência para o concurso²³. Nesse edital, não havia tabela de pontuação. O documento previa quatro critérios gerais para análise: “a) originalidade; b) criatividade e inovação; c) relevância cultural; d) capacidade do projeto em ser executado pelo proponente no prazo estabelecido”. A lista dos filmes finalizados por este edital está no catálogo online do IECINE²⁴.

Dois anos depois, o FAC/RS lançou outro concurso específico para a finalização de longas-metragens. O *Edital SEDAC nº 39/2013 RS Polo Audiovisual - Finalização de longa-metragem* teve 19 inscritos e contemplou 10 projetos com R\$ 100 mil cada. Os objetivos são os mesmos do edital anterior. Houve um aumento para cinco meses relativos ao prazo de entrega do filme e a contrapartida, além das exigências que já constavam na primeira edição do edital, foi assegurada a cessão gratuita dos direitos de duas exibições pela TVE-RS²⁵. Dentre os 10 filmes aprovados, quatro são documentários e fazem parte do nosso *corpus*: *Central* (Tatiana Sager, 2015), *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), *Glauco do Brasil* (Zeca Brito, 2015) e *O último poema* (Mirela Kruehl, 2015).

²² *Edital SEDAC nº 10/2011 RS Polo Audiovisual - Finalização de longa-metragem*. Disponível em <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/wp-content/uploads/2011/08/Edital-n%C2%BA-10-de-2011-Edital-Finaliza%C3%A7%C3%A3o-de-Longa-Metragem1.pdf>. Acessado em 19 de julho de 2017.

²³ *Edital SEDAC nº 39/2013 RS Polo Audiovisual - Finalização de longa-metragem*. Disponível em <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2011/08/edital-n%C2%BA-10-2011-edital-finalizacao-de-longa-metragem/>. Acessado em 19 de julho de 2017.

²⁴ Catálogo IECINE online. Disponível em <https://iecine.wordpress.com/catalogo-iecine-online/>. Acessado em 19 de julho de 2017.

²⁵ A TV Educativa do Rio Grande do Sul (TVE-RS) foi fundada em 1974 e era gerenciada pela Fundação Piratini. Em 2017, o Governador José Ivo Sartori (MDB) aprovou na Assembleia Legislativa a extinção de diversas fundações estaduais. O plano divulgado na imprensa era conceder a TVE-RS para a iniciativa privada. A questão encontra-se judicializada a partir de uma ação interposta pelos funcionários da TV Estatal.

Quanto à avaliação, o *Edital SEDAC nº 39/2013* apresentou critérios mais específicos que foram seguidos pelos outros concursos operados pelo FAC/RS. Os critérios de pontuação foram publicados no corpo do edital e previam até 25 pontos para a gestão do projeto, englobando o planejamento do projeto e a clareza, viabilidade, exequibilidade e suficiência técnica para realizar a proposta. Com peso maior, 75 pontos, foi analisada a relevância artístico-cultural de cada proposta, com três subitens para pontuação, são eles: mérito e relevância cultural; originalidade, inovação e criatividade da proposta e qualidade técnica e artística.

As exigências na prestação de contas deste edital foram mais complexas que na primeira edição, a começar pela necessidade da apresentação de um cronograma físico-financeiro para a inscrição do projeto. Como prestação de contas, os produtores entregaram um relatório físico que deveria comprovar as contrapartidas expressas no edital, e também um relatório financeiro, com planilhas de aplicação de recursos, conciliação de contas e comprovantes de despesas e pagamentos. Os filmes finalizados com recursos deste concurso também constam no catálogo online do IECINE.

2.1.2 Editais SEDAC nº09/2012 e nº16/2013: documentários de média-metragem

Os dois editais possuem praticamente as mesmas diretrizes. Apesar de terem nomenclaturas diferentes, a base do documento é a mesma²⁶. Os dois estabelecem as regras para a seleção de “projetos inéditos de produção independente”. Essa categorização vem das normativas da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, que denomina como “produção independente” os filmes realizados por produtoras que não possuem vínculo com empresas de radiodifusão. Nos dois editais é prevista somente a participação de pessoas jurídicas de direito privado. Os objetivos dos editais *RS pólo audiovisual* estabelecem as seguintes diretrizes:

²⁶ O *Edital SEDAC 09/2012* é denominado de *Rio Grande do Sul – Polo-Audiovisual* e a categoria de documentário é chamada de *Documenta Rio Grande*. Já o concurso *16/2013* tem o nome de *RS Polo Audiovisual – Histórias do Sul* e a categoria de documentário é denominada de *Documentários*. Entendemos como detalhes de nomenclatura que não alteram a análise.

- a) provocar e promover experiências criativas e inovadoras na área do audiovisual para todos os tipos de público;
 - b) impulsionar a criação autoral e de linguagem no audiovisual do Rio Grande do Sul, incentivando a permanência de trajetórias artísticas;
 - c) fomentar a produção audiovisual independente em todas as regiões do Rio Grande do Sul;
 - d) fortalecer a produção audiovisual na geração de ativos econômicos, estabelecendo uma lógica que valorize o produto audiovisual de qualidade e a cadeia produtiva do audiovisual;
 - e) qualificar a programação oferecida em televisão aberta;
 - f) contribuir para a democratização da cultura e da comunicação.
- (EDITAL SEDAC nº 09/2012, 2012)

O *Edital SEDAC 09/2012* foi o primeiro concurso lançado para a produção audiovisual no estado e podemos notar que há um esforço em abarcar os desejos da categoria de realizadores nos preceitos do edital. Há a vontade de impulsionar a criação autoral, trajetórias artísticas, experiências criativas e inovadoras. Esse documento sinaliza que o Estado está investindo no fortalecimento de uma cadeia produtiva que não deve ser focada somente nos dividendos financeiros, mas que se constitua de artistas com maturidade para desenvolver os filmes e com isso encontrar um lugar no mercado. O diretor de *Doble Chapa*, projeto aprovado neste certame, pontua que uma das questões positivas do edital era a abertura para propostas com experimentações de linguagem. O autor explica por quê:

O Doble Chapa, especialmente, é um filme difícil de realizar de outra maneira, porque ele é um filme muito introspectivo e demorado do que é um curta, tem um tempo bem dilatado. Acho que dificilmente ele consegue ser realizado de outra maneira. Ele é um filme para a TVE, não é um filme para nenhuma outra TV (LEO CAOBELLI, 2017, em entrevista).

Nesses dois editais também percebemos uma inflexão para um olhar abrangente do que é a cultura e a identidade do Rio Grande do Sul. Outro direcionamento expresso no documento, que revela uma preocupação com o registro da pluralidade do estado, está na descrição da categoria de documentário nos dois editais:

Projeto de realização de documentário que trate de manifestações culturais do Rio Grande do Sul, retratando aspectos históricos ou contemporâneos que mostrem a diversidade cultural de nosso Estado, com 26 (vinte e seis) minutos de duração,

captado e finalizado em formato full HD 1920 x 1080 (EDITAL SEDAC nº 09/2012, 2012).

Já o *Editais SEDAC nº 16/2013* inclui a seguinte frase decorrente das prerrogativas de exibição pela TVE-RS: “[...] e classificação etária livre para todos os públicos”. O valor global dos concursos foi de R\$ 1.260.000,00. No *Editais SEDAC nº 09/2012*, foram aprovados 12 projetos de R\$ 40 mil cada. *Araucária: de braços erguidos para o céu* (Júlia Aguiar, 2013), *A linha imaginária* (Cíntia Langie e Rafael Andrazza, 2013), *A semi-lua e a estrela* (Marcos Borba, 2013), *Churrasqueiros de Nova Bréscia* (Matheus Mombelli, 2013), *Doble Chapa* (Leo Caobelli e Diego Vidart, 2013), *Land Schaffen* (Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse, 2013), *Nervo Óptico: procura-se um novo olho*, (Karine Emerich e Hopi Chapman, 2013), *O poder entre as grades* (Tatiana Sager e Zeca Brito, 2013), *Os 100 anos do grupo escoteiro Georg Black* (Leo Sassen, 2013), *Pérola Negra: 90 anos de história da sociedade União* (Diego Dornelles e Cristofer Dalla Lana, 2013) e *Raízes de pedra* (Pedro Isaias Lucas, 2014) foram produzidas nesse edital.

No *Editais SEDAC nº 16/2013*, foram 10 documentários de R\$ 42 mil. Os filmes produzidos nesse edital foram: *Atrás do bloco – todo lugar é lugar de carnaval* (Pedro da Rocha Paim, 2015), *Carol* (Mirela Kruehl, 2015), *Desenredo* (Felipe Diniz, 2015), *Frequências do interior* (Neli Mombelli, 2015), *Kamé e Kairú – traçado da identidade Kaingang* (Marcelo Meotti, 2015), *Metade Homem, metade fantasma* (Davi Pretto, 2015), *O veneno do escorpião* (Pedro Isaias Lucas, 2015), *Para o que der e vier* (Pedro Guindani, 2016), *Sabedoria Kaingang* (Karine Emerich, Rogério Reus e Gonçalves da Rosa, 2015) e *Spraysionismo* (Maciel Fischer, 2015).

Com relação à burocratização que discutíamos anteriormente, cada edital previa oito etapas até a conclusão e homologação da prestação de contas. Só podiam participar do concurso os produtores culturais previamente cadastrados e “regularmente habilitados”, e cada um deles poderia inscrever até dois projetos, sendo que apenas um deles (sinalizado pelo produtor cultural como prioritário) receberia recursos. O proponente com projeto aprovado ficava impedido de participar de outros projetos e os diretores contratados para a execução dos documentários poderiam participar de, no máximo, dois projetos. Os dois editais previam que pelo menos cinco projetos do interior do estado fossem contemplados em cada concurso.

Os projetos deveriam se adequar, obrigatoriamente, ao retorno de interesse público estabelecido no Edital. Fora as questões de prestação de contas, os produtores culturais cederam, gratuitamente, os direitos de exibição para a TVE-RS, com exclusividade de doze meses, e entregaram cinco cópias em DVD para a Secretaria de Estado da Cultura utilizar em mostras. No *Edital SEDAC nº 16/2013* os produtores culturais também ficaram obrigados a enviar releases para a TVE-RS durante a pré-produção, gravação e finalização dos documentários.

Nas diretrizes para análise da comissão julgadora houve mudanças com relação aos dois editais. No *Edital SEDAC nº 09/2012*, a pontuação foi estabelecida dentro de quatro (04) eixos: 1 – Gestão do Projeto, com análise da aderência aos objetivos do edital, coerência e viabilidade e exequibilidade do cronograma físico-financeiro proposto; 2 - Relevância artístico-cultural, com avaliação do mérito, originalidade, inovação e criatividade da proposta e qualidade técnica e artística; 3 - Desenvolvimento da economia da cultura: pontuando o estímulo ao desenvolvimento das cadeias produtivas do audiovisual; 4 - Rebatimentos culturais e sociais, com a análise dos projetos com relação ao estímulo à reflexão crítica dos processos históricos e culturais, adequação da temática para televisão aberta e promoção das realidades locais e regionais. Além desses critérios, foram atribuídos dez pontos para projetos das regiões que haviam considerado a cultura como prioridade nas audiências públicas regionais da Participação Popular e Cidadã.

A mudança para o segundo *Edital SEDAC nº 16/2013* ocorreu justamente com relação à participação da população na Consulta Popular. Os critérios de pontuação foram os mesmos do processo anterior, mas passou-se a considerar como elemento de equidade na seleção dos projetos, o equilíbrio na localização em relação ao IDESE (Índice de Desenvolvimento Socioeconômico), como está exposto na tabela abaixo.

Tabela 02: Atribuição de pontos com base no IDESE

8.2.5.1 Equilíbrio na localização do projeto: Classificação em relação ao Índice de Desenvolvimento Socioeconômico (IDese), calculado pela Fundação de Economia e Estatística Siegfried Emanuel Heuser (FEE), correspondente ao ano de 2010	Pontuação a ser atribuída
Igual ou superior a 0,800 (oitocentos milésimos)	2

Entre 0,750 (setecentos e cinquenta milésimos) e 0,799 (setecentos e noventa e nove milésimos)	4
Entre 0,700 (setecentos milésimos) e 0,749 (setecentos e quarenta e nove milésimos)	6
Entre 0,650 (seiscentos e cinquenta milésimos) e 0,699 (seiscentos e noventa e nove milésimos)	8
Até 0,649 (seiscentos e quarenta e nove milésimos)	10

Fonte: Edital SEDAC nº 16/2013

Na primeira edição, o edital valorizou a participação dos cidadãos em outras instâncias previstas pelo governo. Podemos considerar esta iniciativa como uma ligação interessante entre os diversos setores da sociedade. Em Santa Maria, as assembleias da consulta popular sempre tiveram boa participação e, geralmente, a cultura figurava entre as prioridades, mas havia um embate com os representantes das outras áreas, como segurança, saúde, educação, etc. Talvez, em outras regiões do estado, a realidade fosse diferente. De todo modo, a mudança pelo IDESE, valorizando iniciativas que partem de regiões deficitárias do Rio Grande do Sul, também configurou uma intenção de espriar as possibilidades de apoio do Estado.

Também é interessante observar a intenção de ampliar a discussão sobre os processos históricos e culturais do Rio Grande do Sul, citado como um elemento de pontuação na análise e também a valorização de projetos que buscaram temas originais e elementos estéticos criativos e inovadores. Os gestores responsáveis pela elaboração desses editais possibilitaram que os realizadores sul-rio-grandenses pudessem pensar filmes que não seguissem somente os padrões estéticos convencionados para o documentário.

2.1.3 Editais SEDAC nº11/2014 e nº17/2016: produção de longa-metragem

A partir do *Edital SEDAC nº 11/2014 - RS Polo Audiovisual – Produção em longa-metragem*, o FAC/RS começa a operar diferentemente no segmento do audiovisual. A SEDAC passa a lançar editais em parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual – FSA, da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, do Ministério da Cultura. Conforme o texto do edital, o objetivo do concurso era:

[...] seleção de projetos culturais audiovisuais, com destinação e exibição inicial no mercado de salas de exibição cinematográfica, de pessoas jurídicas de direito privado que receberão financiamento do Pró-cultura RS Fundo de Apoio à Cultura – FAC da Secretaria de Estado da Cultura - SEDAC e do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA (EDITAL SEDAC nº 11/2014).

O valor do incentivo aumentou, mas as exigências cresceram na mesma medida. Uma prerrogativa colocada pelo FSA foi a de haver a participação do Fundo no Rio Grande do Sul somente em projetos de longa-metragem. A justificativa desse direcionamento do investimento é que, para eles, a cadeia do audiovisual gaúcha já estava consolidada, mas se necessitava de apoio para entrar no circuito exibidor das salas de cinema e de canais de televisão. Com isso, as produtoras que estavam iniciando, ou que são do interior do estado, que tinham na política de cotas para projetos de fora da capital uma possibilidade de realização, perderam espaço e, conseqüentemente, as poucas chances que tinham de afirmação de uma produção continuada.

Este edital operou com R\$ 5 milhões, sendo R\$ 2 milhões do FAC/RS e R\$ 3 milhões do FSA. A distribuição dos recursos se deu da seguinte maneira: os projetos de longa-metragem tiveram o valor limitado em um (01) milhão de reais, sendo dois projetos aprovados; para a categoria longa-metragem baixo orçamento, foram destinados 500 mil reais para cada projeto, com quatro (04) filmes contemplados, e para a categoria documentário, foram aprovados 250 mil reais para cada filme, sendo quatro (04) projetos que receberam os recursos.

Pelo regramento do edital, os projetos de longa-metragem de baixo orçamento não podiam ser documentários. Mas, a categoria longa-metragem previa a inscrição de ficções, animações e documentários. Nossa pesquisa, na relação dos aprovados, constatou que apenas filmes de ficção foram selecionados na categoria longa-metragem. Deste modo, os documentários de longa-metragem selecionados para compor o nosso *corpus* da tese derivam apenas da categoria documentário deste edital, que dispunham do menor valor orçamentário para a sua produção. Chega a impressionar o número de projetos inscritos. Se o Estado, em conjunto com o FSA, tivesse recursos financeiros com apenas um concurso para a produção de longas-metragens, teríamos 49 filmes sendo realizados, entre ficções e documentários. Claro que nem todas as propostas se adequaram às exigências do edital, mas notemos que o desejo de produção é latente entre os realizadores. Caso todos os projetos fossem financiados, seriam mais de quatro longas por mês sendo finalizados no estado. *A vida extra-ordinária de Tarso de Castro* (Zeca Brito e Leo Garcia, 2018), *Mirante* (Rodrigo John, 2017), *Música para quando*

as luzes se apagam (Ismael Caneppele, 2018) e *Xadalu* (não lançado) são os documentários aprovados neste concurso. Com relação à demora burocrática do processo, esses filmes aprovados no edital lançado em 2014 foram finalizados somente em 2018. *Música para quando as luzes se apagam* entrou em outubro de 2018 no circuito de salas de cinema e *Xadalu* ainda não havia sido lançado.

Já o *Edital SEDAC nº 17/2016 - Pró-cultura RS FAC de Produção Audiovisual* mudou o foco do financiamento. O concurso manteve a parceria com o FSA, mas reduziu os valores. Neste certame, o investimento do FAC/RS foi de R\$ 1 milhão e a aplicação do FSA somou R\$ 1 milhão e 500 mil, totalizando R\$ 2 milhões e 500 mil para a produção de longas-metragens no Rio Grande do Sul. A aplicação do recurso premiou dois longas-metragens com R\$ 550 mil reais, duas obras seriadas de ficção, no valor de R\$ 300 mil reais cada, duas obras seriadas de documentário, com R\$ 200 mil reais para cada projeto, e uma obra seriada de animação com R\$ 400 mil reais.

Houve uma redução considerável no volume de recurso aportado para as produções. Mesmo assim, as inscrições mantiveram-se altas. Foram 41 propostas aptas a pleitear os recursos, confirmando o desejo de produção dos realizadores do estado. A produção de longas-metragens de documentário só poderia ser inscrita na categoria geral de longas-metragens. Esse edital também mudou o foco, fomentando as produções seriadas para televisão. Atentando somente para nosso objeto de análise, a categoria “obra seriada – documentário” tinha a seguinte definição: “projeto de televisão para produção de série documental com 4 (quatro) episódios de 26 (vinte e seis) minutos de duração, captado e finalizado em formato full HD 1920x1080 com temática livre” (EDITAL SEDAC nº 17/2016, p. 02). Com relação ao entendimento das características de um documentário, o certame definia da seguinte forma:

Obra audiovisual que atenda a um dos seguintes critérios: a) ser produzida sem roteiro a partir de estratégias de abordagem da realidade; b) ser produzida a partir de roteiro e cuja trama/montagem seja organizada de forma discursiva por meio de narração, texto escrito ou depoimentos de personagens reais (EDITAL SEDAC nº 17/2016, p. 02).

Investir com direcionamentos para televisão assume que ela é uma das principais janelas de exibição, porém diminui a capacidade dessas narrativas de circularem por outros ambientes. Um filme documentário em longa-metragem pode conseguir espaço nas salas de cinema, participar de festivais e também ser exibido nos canais de televisão. Uma produção seriada de

documentário só circula na televisão, ainda que sabemos da estratégia dos realizadores de produzir outros produtos com o material captado para o seriado. Além disso, o recurso para a produção documental diminuiu consideravelmente. O *Edital SEDAC nº 11/2014* estava pagando R\$ 250 mil por filme, já no *Edital SEDAC nº 17/2016*, pensando na produção de obra seriada, destinou-se apenas R\$ 200 mil para realizar quatro (04) episódios.

De 2016 até o janeiro de 2019 não foi lançado nenhum edital para o segmento do audiovisual, enfraquecendo o processo de financiamento estadual, tampouco com categoria específica para a produção de documentário. O fomento para a produção de curtas e médias metragens em documentário desde 2013 não tem outra edição. Com a parceria realizada pela SEDAC com o FSA, só devem ser financiados projetos de longa-metragem.

Em 2016, foi publicado um edital para curta metragem que excluiu a participação de projetos de documentário. O *Edital Sedac nº 07/2016 - 13º Prêmio Iecine - Pró-cultura RS FAC* financiou a apenas a “realização de obra cinematográfica de curta-metragem, inéditas, de ficção ou animação” (EDITAL SEDAC nº 07/2016, p. 01). Novamente, a produção de documentário ficou à margem dos processos e perdeu força na disputa de poder no campo dos realizadores audiovisuais do estado, que priorizaram somente obras de ficção e animação no 13º Prêmio Iecine. A falta de continuidade enfraquece a constituição de uma cadeia produtiva sólida no Rio Grande do Sul para o campo do documentário. Até o momento, não há interrupção no processo. Entretanto, a morosidade do processo e a falta de continuidade reduzem a potência dessa política pública e da formação de uma cadeia produtiva do audiovisual sustentável.

2.3 PARA ALÉM DO ECONÔMICO

Neste subtítulo, discutimos como o fomento público pode colaborar para inserir novos atores na cadeia produtiva do audiovisual gaúcho, mesmo que essas produções tenham que organizar a produção compondo diversas estratégias que resultam no filme pronto, seja pelo baixo recurso disponível ou pelo casamento de editais para produzir e finalizar o documentário. A Lei nº 13.490/2010, que instituiu o FAC/RS, prevê como objetivos do fundo o “I - apoio a novas iniciativas culturais; II - estímulo a projetos que, independente de apelo comercial, sejam detentores de reconhecido mérito cultural”. Nossa abordagem pretende ir além da discussão sobre a quantidade de recurso empregada pelo Estado e foca no impacto que esse recurso gera

ao possibilitar uma estrutura de produção para os realizadores. O impacto dos editais extrapola até a finalidade do concurso. Por exemplo, o documentário *O Poder Entre as Grades - A História do Crime Organizado do Sul do Brasil* (Tatiana Sager e Zeca Brito, 2013), realizado no *Edital SEDAC nº 09/2012*, se transformou, com o financiamento de outros editais, inclusive pelo *Edital SEDAC nº 39/2013- finalização de longas-metragens* no filme *Central – o filme* (Tatiana Sager, 2016). O filme tem resultados expressivos, segundo dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro - 2017, publicado pela Ancine em 2018.

O documentário *Central – filme* foi distribuído pela Panda Filmes de Porto Alegre em sete (07) salas no lançamento. O total de público que assistiu ao filme nos cinemas é de 16.408 pagantes, atingindo uma renda de R\$ 236.324,04. *Central – o filme* está na 41ª posição no Ranking de Público dos Títulos Brasileiros e é o terceiro documentário com maior público, segundos os dados oficiais do Anuário. O documentário mais bem colocado no Ranking é *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2016), que ocupa a 35ª posição com um público 33.956 pagantes, logo em seguida vem *Axé - Canto do Povo de Um Lugar* (Chico Kertész, 2017), na posição número 36 e com público de 32.053. O documentário *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017) é o quarto lugar, levando em conta somente os documentários. O destaque para *Central – o filme* também é visto pelas premiações de Melhor Documentário no Festival de Língua Portuguesa - 2016, em Portugal, e Melhor Diretora no Barcelona Planet Film Festival 2017, na Espanha. Neste caso, o *Edital SEDAC nº 09/2012* foi um impulso para que o projeto de *Central* tomasse outras dimensões.

Também, com um recorte de análise contemporâneo, Karine dos Santos Ruy (2016) buscou identificar um *modus operandi* comum na produção de filmes classificados com Baixo Orçamento (B.O.), lançados comercialmente entre os anos de 2011 e 2015, no Rio Grande do Sul. A tese “*Um longa na cabeça e (bem) menos de R\$ 1 milhão na conta: estudo sobre a produção e a circulação do cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul*”, traz, dentre as problemáticas da pesquisa, duas perguntas que possuem interface com a proposta deste capítulo. São elas: de que forma o cinema de baixo orçamento é apreendido pelas políticas públicas de fomento ao setor cinematográfico brasileiro? E quais as principais características do espaço cinematográfico do Rio Grande do Sul? (RUY, 2016, p. 18-19).

Para dar conta da primeira questão, a autora buscou nos bancos de dados da ANCINE os filmes gaúchos que foram lançados dentro do recorte temporal estabelecido. Foram

selecionados sete longas-metragens, sendo três documentários e quatro ficções. Essa amostra desvia da ideia que a produção de documentários se dá pela falta de recursos dos realizados. Ao tratar de filmes de baixo orçamento e mapear uma paridade entre ficção e documentário, a autora colabora para um olhar autoral que expressa um desejo de desenvolver uma obra documental. Ela também fez um mapeamento do mercado de cinema no Brasil e das legislações e políticas de fomento, que estão em vigência no país. A observação geral confirma que o problema se dá na distribuição e exibição da produção nacional que não faz parte do eixo Rio-São Paulo, e não possui o aporte da Globo Filmes. As políticas públicas atuam somente no fomento da produção.

Na análise do cenário da produção de longas-metragens do Rio Grande do Sul, Ruy (2016) identifica uma vontade de realização que extrapola as dificuldades financeiras, geralmente adaptando projetos menores e estabelecendo parcerias com os profissionais, que além de acreditarem nas propostas dos produtores, possuem vínculos afetivos entre si. Outro fator importante citado pela autora é o peso de um longa-metragem no currículo da equipe. Fazer parte desses projetos é como ter um valor agregado ao cachê, quando ele existe. Ruy (2016, p. 227) pontua “que os mecanismos regionais de fomento se mostraram essenciais para a realização desse conjunto de filmes” e que, além das etapas burocráticas serem mais acessíveis aos realizadores, os mecanismos de incentivo do Rio Grande do Sul possibilitaram a inserção dos cineastas no circuito de longas-metragens e os credenciam para buscar financiamentos mais robustos nos próximos projetos.

Ao estabelecermos um olhar para além do econômico, notamos que o recurso financeiro não é impeditivo para a realização dos filmes no estado. Mas, todos os produtores entrevistados pela autora reforçaram a necessidade da adaptação do projeto ao recurso, garantindo um filme de boa qualidade, independente do recurso disponível. Eles apontaram que também foi necessário buscar formas de produção em que os profissionais fossem remunerados honestamente pelo seu trabalho. A autora não supervaloriza a produção de B.O., mas avalia que, a partir dessa vontade de produção, a quantidade de filmes realizados no estado aumentou. Na análise apresentada, a produção de filmes com baixo orçamento não significa falta de qualidade das obras, pois há

[...] indicativos de *maturidade nos processos de produção* que tornam o cinema ‘B.O.’ que estudamos não o resultado da falta de recursos, ou uma adaptação grosseira de projetos que se pretendiam maiores; mas um caminho de produção pensado para filmes adequados a essa matriz econômica (RUY, 2016, p. 237, itálico no original).

A tese mostra que a vontade de produção está acima da quantidade de recursos financeiros, porém a circulação e exibição são as etapas que ainda concentram as dificuldades históricas do cinema brasileiro – e a produção do Rio Grande do Sul não escapa desta armadilha -, que não é tutelado pelas grandes distribuidoras nacionais e internacionais, dominadoras do mercado interno.

Outro estudo coaduna com nossa intenção ao estabelecer uma mirada para a cadeia produtiva com foco na produção. No texto *A retomada do documentário no sul do Brasil: apontamentos sobre a produção de 1995 a 2010*, Cássio dos Santos Tomaim demonstra que, mesmo com pouco espaço nas salas de cinema, o documentário na região Sul do Brasil tem uma vitalidade que foi gerada a partir do início dos anos 2000²⁷. O artigo busca analisar se a produção de documentários foi responsável ou não pela força do cinema na região Sul do Brasil. O mapeamento se deu nos três estados (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul), mas iremos nos apropriar de alguns dados do RS. A partir dos procedimentos metodológicos adotados pelo pesquisador, foram mapeados mais de 300 documentários realizados no Sul do Brasil nos 15 anos que recortam o período da pesquisa. Destes, 121 filmes são produções sul-rio-grandenses. Para o autor, “o que se nota é um aumento exponencial desta produção nos anos de 2000, mas a distribuição e a exibição destes filmes não acompanham os mesmos passos” (TOMAIM, 2015, p. 228). As razões que elevaram o número de produções no período referido acompanham a chamada “retomada do cinema brasileiro”, utilizaram o barateamento dos equipamentos e o surgimento de diversas formas do incentivo público. Tomaim (2015) marca a simbiose com cinema nacional, mas reforça o documentário nesse processo:

Foi nos anos de 2000 que a produção de documentário na região sul teve o seu maior salto quantitativo, coincidindo com o boom deste tipo de cinema no Brasil: o Rio Grande do Sul produziu 22 filmes de ficção de longa-metragem, mas, por sua vez,

²⁷ O artigo faz parte da pesquisa *Documentário no Sul do Brasil: histórias, identidades e fronteiras estéticas entre o cinema e a televisão*, sob a coordenação do autor e auxílio do CNPq, desenvolvido no âmbito dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e História da UFSM, que também abriga essa Tese.

foram realizados 80 documentários de curta e média-metragem (TOMAIM, 2015, p. 229).

Entre 2000 e 2010, a pesquisa mapeou a produção de 13 documentários longas-metragens realizados no Rio Grande do Sul. O número revela que mais de um filme por ano foi produzido. Nosso *corpus* demonstra que entre 2012 e 2018 foram dez longas-metragens produzidos com recursos de fomento direto do Estado, se somarmos os filmes produzidos de forma independente ou com recursos da LIC/RS e ainda, a partir de editais municipais, o número deve aumentar consideravelmente. A cadeia produtiva da produção audiovisual no Rio Grande do Sul, pela quantidade de produções, tem elevado a capacidade de produção. Os números totais da pesquisa de Tomaim no Rio Grande do Sul ficaram desta forma: 46 curtas-metragens, 61 médias e 13 longas. Mas os dados também revelam que mais de 80% dos documentários mapeados na região Sul estão concentrados nas capitais dos estados, com alguns focos de descentralização, como segue:

Se ainda é cedo para falarmos em uma democratização do audiovisual, o fato é que a partir de 2000 já vemos o início de um processo de interiorização da produção audiovisual que tem se dado pelo viés do documental. [...] Em nosso mapeamento cidades como Santa Maria/RS (10%), Caxias do Sul/RS (5%), Londrina/PR (15%) e Itajaí/SC (6%) figuram como alternativas para a descentralização da produção audiovisual no Sul do Brasil (TOMAIM, 2015, p. 236).

Esse dado se repete em nossa pesquisa. Existe uma concentração de projetos inscritos por produtoras de Porto Alegre e para adiantar o debate, nos editais para a produção de longas-metragens, 100% dos projetos aprovados são de produtoras de Porto Alegre. Com relação aos dados sobre a janela de exibição, o autor identifica que os festivais e mostras foram o principal espaço buscado pelos realizadores. No entanto, no Rio Grande do Sul há uma diversidade maior que inclui as salas de cinema, cineclubes e televisão.

Nos temas abordados pelos documentaristas da região Sul do Brasil, a memória é uma marca. Conforme o autor, “são 33% dos filmes que apresentam um tratamento do campo da memória e história” (TOMAIM, 2015, p. 243), incluindo os filmes biográficos. Conforme a formação identitária da região sul, chamou a atenção do autor o baixo direcionamento para algumas temáticas:

É curioso notar que o tema Imigração (3%) tem sido pouco explorado nos filmes em uma região fortemente marcada pela presença e influência sociocultural das colônias

de imigrantes alemães, italianos, poloneses etc. O mapeamento também revela um quase silenciamento do documentário da região na hora de tratar do tema Questão Étnica (4%) (TOMAIM, 2015, p. 243).

Segundo o autor, é preciso questionar a vontade de memória que move os documentaristas, especialmente porque há uma porcentagem de documentários que foram feitos com recursos públicos e nesses filmes algumas memórias são silenciadas. A questão que se coloca, a partir das indagações colocadas por Tomaim (2015), está no direcionamento para um registro que não aborda a diversidade da formação identitária da região, podendo haver um foco “que privilegie um ou alguns acontecimentos do passado em detrimento de outros, sendo que o ato de recordar também se reveste de uma política do esquecimento, ainda é preciso compreender melhor esta vontade de memória dos documentaristas do Sul do Brasil” (TOMAIM, 2015, p. 243). Realidade que ao longo do tempo foi mudando em relação à produção gaúcha de documentário, pelo menos no período de 1995 a 2010, já que a etnicidade demonstrou ser um traço presente nos filmes que fazem parte de nossa pesquisa, como procuraremos tratar no próximo capítulo. Nos editais, em especial, para a produção de média-metragens, havia uma indicação em que um dos critérios de avaliação era o de “rebatimentos culturais e sociais”, com a análise dos projetos com relação ao estímulo à reflexão crítica dos processos históricos e culturais e também para a promoção das realidades locais e regionais. A base desses editais pode ter estimulado os realizadores a buscarem espaços e sujeitos que costumeiramente não fazem parte do imaginário do que é ser “gaúcho”.

Seguindo por um caminho que vê a cadeia produtiva do documentário como um processo que entende o econômico, mas que busca ir além e abarcar o desejo de produção dos documentaristas sul-rio-grandenses, dialogamos com outra pesquisa. A tese *Cartografia do documentário no sul do Brasil: identidades e transversalidades no processo de produção e circulação*, defendida em 2017, por Neli Mombelli, analisou as questões de produção e exibição da região Sul do Brasil. O recorte da pesquisa partiu de documentários inscritos em mostras e festivais de cinema, entre 2010 e 2013, seguindo no trilha da pesquisa de Tomaim, que mapeou os festivais e mostras como principal janela de exibição para essas produções. A partir de um primeiro mapeamento, Mombelli (2017) também listou os realizadores, cartografando os lugares e as transversalidades da produção e circulação da cadeia produtiva do documentário, num trabalho de garimpo, pois uma das constatações da pesquisa foi que a maioria dos festivais

não possuem muito cuidado com a memória dos filmes inscritos e muitas informações não estão organizadas ou se perderam ao longo do tempo.

No Rio Grande do Sul, o mapeamento listou 199 documentários inscritos em festivais entre os anos de 2011 e 2013, realizados por 140 documentaristas diferentes (alguns diretores tinham mais de um filme no período do recorte da pesquisa). A partir de entrevistas e questionários, a pesquisadora traçou um perfil da produção de documentário nos estados da região sul. Com relação à forma de financiamento, pelas respostas dos produtores, a pesquisadora chegou na seguinte constatação:

No Rio Grande do Sul também se destacou o financiamento independente, com 48%, porém, a porcentagem que menciona os recursos públicos não está muito distante, citado por 43% dos respondentes. É também o Estado que tem o maior dado referente ao financiamento por meio de prestação de serviços, com 38% (MOMBELLI, 2017 p. 118).

Ao que parece, a cadeia produtiva do documentário não tem uma dependência exclusiva das políticas públicas. Com relação ao planejamento da circulação, a autora aponta que “numa visão geral, temos que o planejamento ocorre desde a fase da produção em documentários que contam com recursos públicos” (MOMBELLI, 2017, p. 121). Porém, os realizadores reclamam da escassez de editais para circulação. Nesses filmes, produzidos com recursos públicos, as estratégias de circulação são planejadas desde o início do projeto, “o que não significa, necessariamente, que há recursos para fazer com que ela circule [a obra], mas que há uma preocupação por parte dos realizadores de que as obras cheguem até o público” (MOMBELLI, 2017, p. 122). O diálogo que coloca essas pesquisas, inseridas no nosso debate, marca a vontade de produção como um vetor que fortalece a cadeia produtiva, pensando essa rede como um conjunto de relações entre atores que possuem um desejo de produção e circulação das obras documentais. Segundo a autora:

O que nos parece, a partir da análise dos dados, é que produzir documentário é, de certa forma, um ato de resistência, já que, numa análise mais econômica, que é o que os dados nos permitem até agora, a produção se equilibra num jogo de recursos e a circulação no mercado ainda é restrita. Logo, chegar ao público está num esforço dos próprios realizadores que não contam com distribuidoras e que não possuem necessariamente retorno financeiro da obra. (MOMBELLI, 2017, p. 127).

Com relação à opinião dos realizadores entrevistados sobre o papel do fomento público na cadeia produtiva, a maioria não entende que há uma dependência e o recurso público é visto como um impulso para a produção. “Torna-se papel do Estado, por vias políticas e econômicas, influenciar na regulação quando há falhas no mercado em fomentar a vida social dos bens” (MOMBELLI, 2017, p. 172-173). A autora também questionou os realizadores sobre a identidade da cadeia produtiva de documentários na região Sul do Brasil em busca de características comuns. Neste ponto, a constatação é que o olhar para uma indústria do audiovisual cria exclusões e assimetrias. Neste escopo, também são incluídos os realizadores que não almejam fazer parte de uma indústria consolidada. Para os entrevistados, “as dificuldades de produção, de circulação, o orçamento limitado e as regulações, são questões que influenciam diretamente sobre a ideia de haver uma unidade na produção documental” (MOMBELLI, 2017, p. 179). Um dos entrevistados sintetiza o tempo despendido na organização dos projetos para acessar o financiamento estatal. O trecho é longo, mas corrobora com a crítica sobre a demora gerada pela burocracia estatal:

É o momento que tu deixa de ser documentarista para virar quase um burocrata. [...] Quanto maior o projeto, menos envolvimento artístico tu tens. Tu passa a ser um burocrata, está mais preocupado em recolher as notas pra fazer a prestação de contas do que te preocupar com a parte artística [citando o exemplo de um filme em coprodução com a Itália em que ele fez direção executiva]. Não estou reclamando, muito pelo contrário, acho importantíssimo esses mecanismos que a gente tem disponíveis no Brasil, mas há de se pensar nisso sempre. [...] São fases diferentes de se trabalhar. Isso tende a engessar o teu projeto. [...] Sem dúvida, isso vai impactar no resultado final. Entre ter um documentário com tempo livre para ti fechar e ter um documentário onde a emissora ou o distribuidor te obriga a fechar nos 52 minutos, isso, de maneira absoluta, vai impactar na realização do teu trabalho (LISSANDRO STALLIVIERI *in* MOMBELLI, 2017, p. 187).

As pesquisas colocadas em diálogo neste subtítulo apontam continuidades e transformações. A crítica de Stallivieri acompanha o depoimento de Carolina Berger em artigo citado anteriormente. A ambiguidade que se coloca dificilmente possui solução. Mesmo assim, Mombelli (2017, p. 194) assinala o impacto direto da Lei da TV Paga, que coloca a televisão como foco da distribuição dos filmes, gerando uma expectativa de retorno financeiro para os realizadores do sul do Brasil e de público, dado o alcance da televisão, especialmente nas emissoras de TV aberta. A pesquisa foi em busca da identidade da produção, concluindo que “o documentário no Sul é resistência, lugar que lhe atribui diversas características. Resistência

econômica, política, social e cultural que se constrói muito mais pela autonomia relativa que encontra nas brechas do que pelo determinismo do mercado” (MOMBELLI, 2017, p. 14). Segundo a autora, a resistência também se forma pelo encontro com o Outro e na forma com que o mundo real é carregado de sentido nas produções. Ela afirma ainda: “é potência cultural, pelas reflexões que propõe, pela salvaguarda da memória, pelo registro de pluralidades, pelo sotaque que carrega, tanto pelo que registra como pela forma que é produzido, carregando características que são sulistas” (MOMBELLI, 2017, p. 214).

A pesquisadora pontua que existe um esforço para a realização dos projetos estabelecendo uma autonomia relativa no campo econômico. A utilização de equipamentos próprios, jogo entre o recurso disponível e os laços afetivos entre as equipes fortalecem a cadeia produtiva do documentário extrapolando o determinismo da cifra existente para a produção. Na relação da vontade de produção, a equação não é numérica, mas trabalhada na dimensão intangível, já que a energia empregada para finalizar um documentário dentro da realidade do sul do Brasil é muito maior do que os recursos financeiros disponíveis. Segundo Mombelli,

Na circulação, a autonomia está mais tensionada com as regulações, por isso os desvios ainda são caminhos para parte deles, sobretudo para quem não se insere no circuito comercial, para que as obras cheguem até o público e, também, porque a relação com o documentário se dá de forma diferente, agenciando fatores políticos e sociais, isto é, levando até o público temas que não costumam ser abordados pela grande mídia, trazendo uma relação diferente com o “Outro” do que costuma fazer o jornalismo (MOMBELLI, 2017, p. 221).

A pesquisa aponta para o direcionamento dos recursos públicos na esfera da produção, deixando a circulação sem um fomento mais organizado. “Isso também está relacionado a questões de ordem externas, pois, por exemplo, investir em circulação pode significar a desestabilização do *establishment* internacional, o que não ocorre necessariamente com o investimento em produção” (MOMBELLI, 2017, p. 222). Mas os editais para produção são apontados como mecanismos importantes. Eles “são mais vitais para quem produz o documentário e não está inserido no circuito comercial, isto é, que produz com fins culturais e educativos” (MOMBELLI, 2017, p. 222). Os realizadores que já possuem uma inserção no mercado audiovisual também utilizam essa forma de financiamento, mas eles conseguem somar outros meios de financiamento. Por fim, a autora se refere às pressões políticas da classe cinematográfica:

Se as estruturas de poder e as regulações agem, por vezes, em prol da economia, elas também são utilizadas enquanto ferramentas políticas para exercer pressões. Uma das características é de que nos três Estados há realizadores que ocupam espaços no que se refere ao debate de políticas para o audiovisual, sejam elas voltados para o município, para o Estado ou a nível federal. Fortalecer políticas públicas também é uma forma de democratizar ainda mais a produção e, com isso, descentralizá-la. Pela nossa cartografia, há movimentos de descentralização, mas ainda temos ela localizada nas capitais ou em cidades do interior que são tidas como polos importantes de audiovisual, numa leitura da região Sul (MOMBELLI, 2017, p. 223).

Nossa pesquisa também atribui o surgimento dos editais de financiamento direto ao histórico de discussão e pressão de algumas entidades, como a Associação dos Profissionais Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC-RS), Fundação Estadual de Cinema, Fundacine e Instituto Estadual de Cinema, Iecine. Mais recentemente temos o engajamento do Sindicato da Indústria do Audiovisual (SIAV), do APL do Audiovisual e do Colegiado Setorial do Audiovisual. Além da pressão coletiva das entidades do segmento, os seminários, fóruns, colóquios, conferências e palestras em festivais, ONG's e ambientes universitários colaboraram para manter, melhorar e ampliar as políticas públicas e a produção audiovisual do estado.

Nosso entendimento compreende a cadeia produtiva como uma rede de atores organizados e encadeados num processo de produção de um bem simbólico, no caso o documentário. São vários agentes e elos que se formam para dar conta da execução de algum produto audiovisual. Com o aporte financeiro do Estado, os pequenos e médios coletivos ou produtoras conseguem incluir novos profissionais na produção cinematográfica gaúcha numa relação que vai além do econômico, porque é movida por um desejo de produção.

2.4 FILMES E TERRITÓRIOS: ABRANGÊNCIA DAS PRODUÇÕES

A primeira análise que fazemos a partir do *corpus*, buscando uma potência latente que parte das políticas públicas estaduais de fomento direto não oferece um dado positivo. Nossa amostra ainda revela uma intensa concentração da produção do Rio Grande do Sul por homens à frente dos projetos: 62% dos documentários analisados são dirigidos por homens, 21% têm direção conjunta e 17% são dirigidos apenas por mulheres. Dado que reflete a afirmação de Tomaim (2015, p. 238), de que “o documentarismo ainda é uma atividade masculina na região Sul do país (PR:73%, RS: 70% e SC: 66%)”. Ao todo são 33 diretores e diretoras à frente dos

projetos aprovados nos editais analisados. A quantidade de documentários que têm exclusivamente mulheres na direção é de cinco filmes, sendo que Mirela Kruehl dirigiu duas produções que estão no nosso *corpus*. Somente quatro cineastas, no universo de 33 pessoas, conseguiram imprimir sua direção nos documentários. Seis filmes têm direção conjunta entre homens e mulheres e 18 documentários são dirigidos exclusivamente por homens.

Se compararmos com os dados nacionais, os dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro demonstram que “dos 160 títulos brasileiros lançados em 2017, 124 foram dirigidos exclusivamente por homens, o que representa 77,5% do total. Os filmes dirigidos exclusivamente por mulheres representaram 15,6% do número total de lançamentos brasileiros” (ANCINE, 2018, p. 36). Esses são dados gerais, ao focarmos somente nos documentários lançados em 2017, dos 62 títulos, apenas 11 são dirigidos exclusivamente por mulheres (17%) e nove (09) tem direção mista (14%). Temos ciência que os dados que constam no Anuário 2017 são coletados a partir de informações de longas-metragens que entraram no circuito comercial no ano de 2017, mas eles colaboram para confirmar que a produção cinematográfica do Brasil ainda é uma atividade que tem uma concentração de homens à frente dos projetos. Os dados do nosso *corpus* também confirmam essa tendência.

Com relação às cidades sede das produtoras que buscaram incentivo público, num universo de 29 documentários, somente seis projetos aprovados são do interior. Pelotas, na região sul, aprovou dois projetos, de duas produtoras diferentes, a Moviola Filmes e a produtora Trilhas do Cinema. Em Santa Maria, região central, a TV OVO aprovou dois projetos. Em Ijuí, região noroeste, a Soma Produtora de Áudio e Vídeo realizou um documentário e em Santa Cruz do Sul, região nordeste, Nawal Produtora e Produtora Pé de Coelho produziram um dos filmes realizados a partir do interior. A concentração da produção em Porto Alegre chega a 80% dos projetos aprovados.

Além de ser o coração político do Rio Grande do Sul, a região metropolitana possui diversos cursos de Cinema e Audiovisual, além dos cursos de Comunicação, como Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas que acabam tendo uma relação com a produção audiovisual em seus currículos. Pelo fato de ter uma possibilidade maior de formação acadêmica, amplia, também, o número de pessoas, coletivos e produtoras que se propõem a produzir audiovisual. Porto Alegre é a maior cidade do estado e é natural que tenha essa concentração. Também devemos observar que as cidades do interior que aprovaram projetos

também possuem cursos de comunicação ou produção audiovisual, o que marca a qualificação acadêmica com a possibilidade de formação de coletivos e produtoras na área do audiovisual.

Pensando somente nos projetos de média-metragem, inscritos e realizados pelos *Edital SEDAC nº 09/2012* e *Edital SEDAC nº 16/2013*, temos uma discussão sobre a abrangência, concentração e representatividade. Chamou a atenção a falta de projetos do interior concorrendo ao *Edital SEDAC nº 09/2012*, por exemplo. Foram apenas três propostas: uma delas de Santa Cruz do Sul, uma de Santa Maria e outra de Pelotas. Mesmo que tenham sido feitas capacitações em algumas cidades do interior (Capão da Canoa, Caxias do Sul, Vacaria, Soledade, Camaquã, Palmeira das Missões, Erechim, Rio Grande e São Jerônimo), o novo mecanismo de incentivo não despertou interesse dos realizadores do interior²⁸. Não houve nenhum projeto inscrito de umas das maiores cidades do estado, como Caxias do Sul, por exemplo.

Ao pensarmos no interesse em retratar a diversidade cultural do Rio Grande do Sul, dos projetos inscritos no *Edital SEDAC nº 09/2012*, temos, em dados preliminares, um total de 32 cidades citadas como locações dos filmes²⁹. Percebemos que há uma concentração de projetos que previam gravações somente em Porto Alegre. De 21 inscritos, 17 propostas não buscaram sair do centro político do estado. Para um edital que tinha como um dos seus objetivos "fomentar a produção audiovisual independente em todas as regiões do Rio Grande do Sul" (EDITAL SEDAC, 09/2012), a centralização das propostas na capital enfraqueceu sua abrangência.

Como se tratava de um mecanismo novo, que inclusive previa cotas de aprovação de projetos do interior, faltou espriar a ideia pelo estado. Essa forma de incentivo acaba sendo burocrática e, neste caso, é preciso uma familiaridade com a linguagem, bem como com os termos e com a documentação que o concurso solicitava. Essa exigência documental pode ter afastado as produtoras que não estavam acostumadas com esse tipo de relação com o Estado. Ressalta-se, no entanto, que todas as etapas são necessárias para o cumprimento das leis que regem os contratos do público com o privado. De fato, esses critérios possibilitam condições

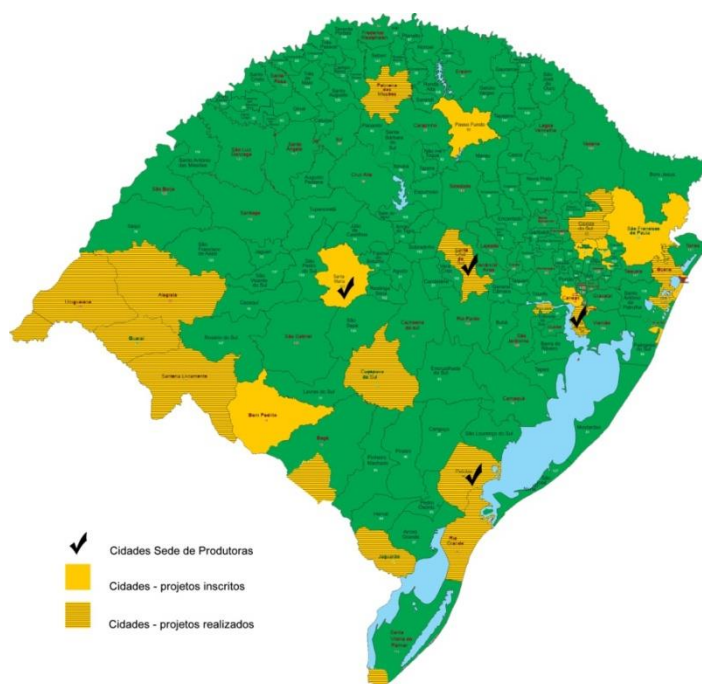
²⁸ Informações recebidas por e-mail, em 30 de maio de 2012, e disponíveis no site da Secretaria da Cultura em <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2012/05/acompanhe-as-capacitacoes-para-o-fac-rs-2012/>.

²⁹ Referimos-nos aos dados do sistema, que nem sempre são seguidos na gravação. Por exemplo, o projeto *A Semi-lua e a Estrela*, da TV OVO, previa gravações em Caçapava do Sul, mas na consulta do FAC aparece apenas Santa Maria. Mesmo assim, os dados que estão no portal já nos oferecem uma base sobre a concentração e a diversidade expressas nas propostas.

de igualdade e transparência a essa relação, mas pode ser que tenha faltado capacitação dos realizadores para enfrentar todas as etapas do certame.

Os projetos realizados abarcaram representações de 27 cidades, mas oito (08) dos 12 documentários aprovados concentraram seu registro somente na capital. Ou seja, mais de 65% das cenas e personagens que ganharam a tela são de Porto Alegre. Com isso, ocorre o fortalecimento de representações de temas, espaços e pessoas que expressam a visão de um local para os outros, do espaço que já centraliza diversos elementos da vida social, política e cultural para as demais regiões do Rio Grande do Sul. No mapa abaixo, visualizamos a abrangência geográfica dos inscritos no primeiro Edital pelas propostas de gravação.

Figura 01: Mapa da abrangência geográfica dos projetos inscritos *Edital SEDAC nº 09/2012*



Fonte: mapa elaborado pelo autor.

Na segunda edição do edital para média-metragem, os dados se alteram um pouco. O *Edital SEDAC nº 16/2013* recebeu a inscrição de 27 projetos. Repete-se, neste concurso, a concentração das propostas oriundas da capital. Cerca de 75% do total (20 projetos) são de produtoras com sede em Porto Alegre. O número de projetos do interior aumentou para sete

(7). Produtoras de Farroupilha, Santa Maria, Eldorado do Sul, Ijuí, Pelotas, Montenegro e Torres inscreveram propostas no *Edital SEDAC nº 16/2013*. Desses projetos do interior, somente três (03) delas foram aprovadas. Por um lado, isso demonstra a falta de amadurecimento das organizações do interior para participar desse tipo de certame, já que alguns projetos não passaram da fase de habilitação dos projetos, em que são analisados os requisitos necessários para a participação do concurso, como a conferência dos documentos básicos para a inscrição das propostas.

A análise dos projetos segue a tendência de aprovar um número maior de propostas de Porto Alegre, não cumprindo com uma indicação do próprio edital, que previa contemplar 10 documentários, com mínimo de cinco (05) projetos do interior do estado. Outro fator negativo é o de que não houve eventos de divulgação dessa seleção nas cidades do interior, como na primeira edição. Acreditamos que a falta de informação colaborou para o baixo aproveitamento dos projetos do interior.

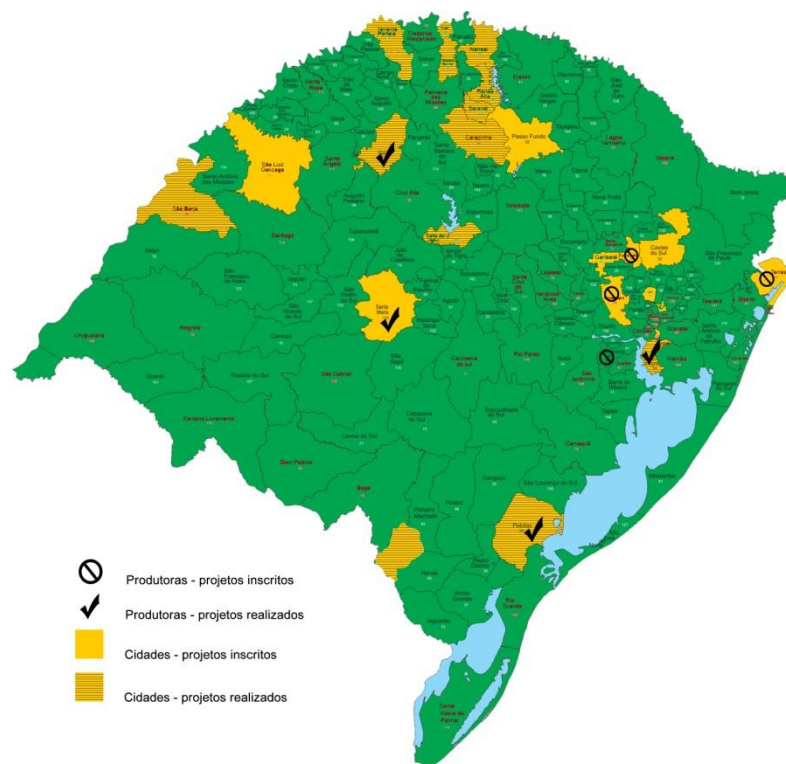
Com relação ao alcance geográfico, manteve-se a capital como a principal locação dos filmes, sendo 18 propostas inscritas com previsão de gravações somente em Porto Alegre. O total de inscritos sugeriu gravações em 27 cidades do Rio Grande do Sul: houve, portanto, uma redução de 15% de área abrangida pelas propostas, com relação ao edital anterior. Na análise dos 10 projetos aprovados, sete (7) são de produtoras de Porto Alegre e três (03) são do interior. Santa Maria e Pelotas se mantiveram na lista dos aprovados e Ijuí teve um projeto aprovado da Soma Produtora de Áudio e Vídeo Ltda, que realizou o projeto *Kamé e Kairu - traçado da Identidade Kaingang*.

Olhando para os dois editais de média-metragem, foram contemplados 22 projetos, de 20 produtoras diferentes, sendo que apenas duas produtoras aprovaram projetos nesses dois editais. Não há, portanto, a concentração de recursos públicos para um grupo de realizadores, o que demonstra que esse tipo de mecanismo contribui para o fortalecimento da cadeia produtiva, pois colaborou, com base nos critérios de avaliação, para o financiamento de propostas de diversas produtoras. Porém, o edital não atingiu o objetivo de fortalecer a descentralização, já que não contemplou nem mesmo a cota prevista para projetos do interior.

O alcance geográfico das propostas aprovadas ficou em 17 cidades. Houve uma redução de 37%, se compararmos os dois editais. A impressão que fica é de que os proponentes pensaram projetos locais e como houve uma concentração na capital, reduziu a possibilidade

de outros espaços e de personagens do estado de serem representados. Na segunda edição do edital, o registro na fronteira sul deu lugar às gravações no norte do estado. Dos 10 projetos aprovados, dois buscaram na cultura Kaingang o tema para seus filmes.

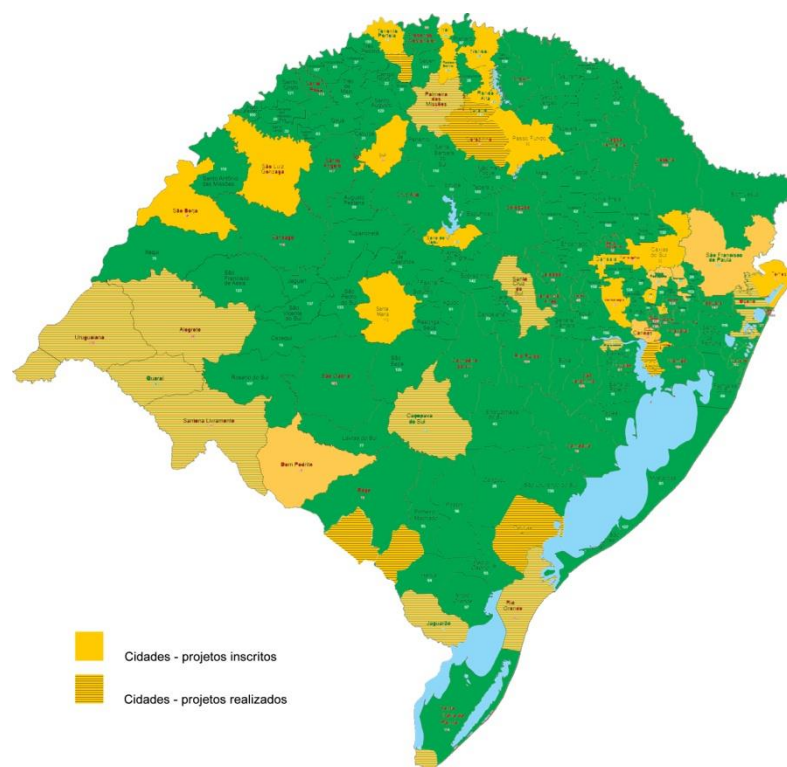
Figura 02: Mapa da abrangência geográfica dos projetos inscritos *Edital SEDAC nº 16/2013*.



Fonte: mapa elaborado pelo autor.

Já no terceiro mapa, apresentamos a abrangência dos dois editais. Mesmo que as propostas inscritas tenham alcançado uma abrangência de quase 10% dos 497 municípios do Rio Grande do Sul, o *Documenta Rio Grande* possibilitou que narrativas de todos os quadrantes do território gaúcho fossem registradas. A representação no mapa a seguir nos fornece uma ideia do alcance do edital, que solicitava propostas de “projeto de realização de documentário que trate de manifestações culturais do Rio Grande do Sul, retratando aspectos históricos ou contemporâneos que mostrem a diversidade cultural de nosso Estado” (EDITAL SEDAC, 16/2013).

Figura 03: mapa da abrangência geográfica dos *Editais 09/2012 e 16/2013*.



Fonte: elaborado pelo autor.

Percebemos que há uma concentração grande de projetos aprovados por produtoras da capital e também que diversos projetos previam gravações somente em Porto Alegre. Esse mecanismo de fomento poderia ter ampliado a representação da diversidade do Rio Grande do Sul, já que esse era um dos seus objetivos.

Porém, um dado salta aos olhos: dos oito (08) documentários de longa-metragem que constam no catálogo online do Iecine, todos são de Porto Alegre, ou seja, 100%. Uma concentração que pode ser explicada pelo histórico de produção, como também, por ser o centro político e financeiro do estado, bem como pela facilidade de ter um polo estrutural já consolidado, mas que pouco amplia os horizontes de sua produção, diminuindo a possibilidade do interior se autorrepresentar.

2.5 PANORAMA CRÍTICO SOBRE OS EDITAIS

A principal crítica que se faz aos sistemas de incentivo organizados pelo Estado está na forma da avaliação dos projetos. Essa reclamação virou “lugar comum” até mesmo para a população, com questionamentos sobre os projetos da Lei Rouanet, mas, a maioria das opiniões não possui o mínimo de informação sobre os processos de fomento público. Entre os realizadores, a composição das bancas de avaliação é uma das críticas ao processo dos editais. Mesmo que eles tenham os critérios de avaliação previstos no documento, há uma queixa, no caso das bancas avaliadoras dos editais do FAC/RS, com relação ao conhecimento técnico e artístico dos avaliadores. No artigo *A produção de documentário no Rio Grande do Sul na visão dos realizadores*, publicado em 2013, mas com a maioria das entrevistas realizadas em 2011, antes da publicação do primeiro edital de financiamento direto no Estado, Tomaim, Marconi e Dalenogare já colhiam críticas ao método utilizado para análise das propostas. Segundo uma das realizadoras entrevistadas pelos autores,

Os critérios de seleção priorizam muito alguns temas em detrimento de outros, tem muito apelo comercial também. Eu acho que teria que trabalhar mais com ideias que tenham mais conteúdo, no sentido de se buscar renovar a linguagem. Muitos projetos são aprovados em função do tema que tratam e não pela estética (BERGER *in* TOMAIM, MARCONI e DELENOGARE, 2013, p. 145).

A documentarista Carolina Berger,³⁰ na mesma entrevista aos autores, cita o conservadorismo das comissões de avaliação. Esta deficiência atrapalha a criação de uma cultura de produção de documentários que fuja de uma estética comum. A crítica com relação à avaliação dos projetos também está presente nos editais do FAC/RS.

A lei que institui o Fundo de Apoio à Cultura no Rio Grande do Sul, juntamente com a normatização, prevê que os projetos sejam avaliados por uma comissão composta por 12 membros, com seus suplentes. Três instituições indicam quatro avaliadores, são elas: a Secretaria de Estado da Cultura, o Conselho Estadual de Cultura e o Conselho dos Dirigentes

³⁰ Carolina Berger é natural de Santa Maria. Formada em Jornalismo na UFSM, iniciou a carreira no audiovisual com produções de documentário. Hoje, é performer, artista multimídia e documentarista internacionalmente premiada (Herança (2008), Paragem do Tempo (2009)). Idealizadora de #LiveLivingPerformanceProjec, obra de literatura e performance intermídia, na qual cria uma tríade feminina C.B. (Performer), Madame C. Bécamier (heterônimo literário) e Lícia D.B. (personagem alterego).

Municipais de Cultura (CODIC) da Federação das Associações dos Municípios do Rio Grande do Sul (FAMURS). O decreto nº 47.618/2010, que regulamenta o Pró-Cultura RS, estabelece as atribuições da comissão avaliadora:

Art. 36 [...] § 2º Os membros da Comissão Julgadora deverão ter notório conhecimento em, pelo menos, uma das áreas citadas no art. 32, inciso I, deste Decreto.

Art. 37. À Comissão Julgadora, compete:

I - receber e apreciar os projetos habilitados;

II - aprovar os projetos culturais a serem financiados pelo FAC/RS, de acordo com as diretrizes e disponibilidades financeiras do Fundo;

III - reunir-se, no mínimo, duas vezes por ano, em local e data a serem divulgados pela imprensa e com acesso ao público, para deliberar sobre os projetos contemplados com financiamento do FAC/RS.

A questão que geralmente ocorre é a de que nem todos os avaliadores possuem conhecimento na área dos projetos que devem avaliar. Segundo Giba Assis Brasil, avaliador do *Edital SEDAC nº 16/2013*, nos editais anteriores havia somente o dispositivo da pontuação, em que a comissão recebia os projetos e enviava o parecer com os pontos de cada critério. No *Edital SEDAC nº 16/2013* foram instituídos os encontros presenciais para a defesa do parecer. Na visão de Assis Brasil (2016) é necessário que, no mínimo, haja um acordo de quais são os critérios de análise e uma defesa da nota atribuída, para que os outros membros concordem com essa pontuação. Porém, outros problemas implicavam na decisão final:

O fato de ter gente que era da comissão que não vinha, gente que era da comissão que não tinha a menor noção do que estava julgando, pontuações que aconteciam de uma forma muito aleatória, mas a gente conseguiu exigir que tivesse reunião presencial para a decisão final (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista).

Uma prática que não é adotada no Rio Grande do Sul, mas que poderia melhorar a questão da avaliação dos projetos, é a instituição de comissões remuneradas para compor as bancas de análises. Assis Brasil defende uma proposta para a composição dessas bancas: “tem que ter sempre na comissão pelo menos uma pessoa que venha de fora, que não esteja envolvida nas relações que as pessoas têm aqui, mais do que isso, essas decisões têm que ser tomadas em reunião presencial” (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista). Inserir nas bancas de avaliação um corpo que tenha um olhar mais técnico e estético poderia dar um ganho na análise dos projetos. A remuneração dessa parte da comissão poderia ser do caixa do próprio Fundo, mas isso não está previsto na lei, tampouco na regulamentação. De todo modo, a participação dos membros

indicados pelo Conselho Estadual de Cultura e pelo Codic/Famurs é importante para que as análises também tenham lastro na realidade do estado.

A equipe de coordenação do FAC/RS reconhece a dificuldade de estabelecer uma banca de avaliação com conhecimento técnico na área. Mas, para eles, o sistema de pontuação ainda é o melhor mecanismo para chegar ao resultado final do processo. Segundo Rafael Cramer Balle e Carolina Montagnier Eskenazi, já houve uma mudança na análise. Nos primeiros editais, somente dois avaliadores atribuíam notas ao projeto e se houvesse uma discrepância na pontuação, uma terceira pessoa analisava a proposta. Atualmente são seis avaliadores que verificam o mesmo projeto e a indicação é aleatória pelo sistema informatizado do Pró-Cultura RS. Por sugestão dessas bancas de avaliação, os coordenadores estão avaliando a eliminação da nota mais alta e da nota mais baixa que cada projeto recebe. Pois, “se percebeu que os recursos comparavam as notas mais alta com a mais baixa, quando na verdade, a nota dele [do projeto] é a média de todas. Se tu tirar a nota mais alta e a mais baixa, na maioria das vezes a média vai ser a mesma” (ESKENAZI, 2017, em entrevista).

A opinião dos gestores sobre a efetividade desse tipo de política pública é a de que a forma com que os editais estão operando tem garantido um bom resultado e, segundo eles, a análise contribui para a escolha de projetos com potencial. “A gente tem um nivelamento entre eles de qualidade, é porque, de certa forma, o processo de seleção conseguiu distinguir isso dentro dos elementos que compõem o projeto para que ele pudesse dar esse tipo de resultado de trabalho, de profissionais envolvidos e de qualidade no produto” (BALLE, 2017, em entrevista). Como a maioria dos gestores são servidores concursados, o olhar deles abarca o processo como um todo. Há um esforço desses servidores para atender as demandas da área e isso é muito positivo para a continuidade da política pública, como explica Caroline:

A gente tem esse papel de colocar os editais na rua, mas a gente tem a responsabilidade sobre isso. Então a gente precisa colocar uma coisa que esteja dentro das normas atuais e dos pareceres que a gente tem. É só assim que a gente pode atuar, não tem outra forma. A gente fica em paralelo comparando com outros gestores e vendo outros estados. A gente está dentro do nosso corpo de pessoas que é pequeno, buscando soluções técnicas e buscando um resultado legal (ESKENAZI, 2017, em entrevista).

Os editais de média-metragem *SEDAC 09/2012* e *SEDAC 16/2013* previam que metade dos projetos aprovados deveriam ser oriundos de cidade do interior. Luiz Alberto Cassol estava ocupando a posição de Diretor do Instituto Estadual de Cinema (IECINE) durante as discussões

para formatação dos editais. Segundo ele, a inserção de cotas para produções do interior foi alvo de críticas por parte dos realizadores da capital. Para Cassol, as cotas eram uma forma de valorizar a produção do estado de forma mais global:

Porto Alegre tinha essa questão dos realizadores virem discutir comigo e dizerem assim: mas por que cotas do interior? Por mais que eles aceitassem, eu tinha que explicar que eu queria era ter quantidade de produção para o interior do estado, que só assim, em algum momento, talvez, a balança pudesse equilibrar, porque a gente não pode negar que 90% das produtoras, pelo menos naquele momento, estavam sediadas em Porto Alegre. (CASSOL, 2016, em entrevista).

Mesmo assim, com as informações que coletamos no mapeamento das propostas aprovadas nos dois editais que possuíam uma categoria específica para documentário e que previam cotas para o interior, foram observados que somente em torno de 30% de projetos aprovados são de cidade do interior. Esse dado comprova que o edital descumpriu com a prerrogativa de aprovar pelo menos 50% de projetos inscritos por produtoras do interior. O *Edital SEDAC nº 09/2012* teve 21 inscritos para a categoria de documentário e 18 eram de produtoras com sede em Porto Alegre e foram apenas três projetos inscritos por produtoras do interior, o que revela um desconhecimento ou um desinteresse das produtoras do interior no acesso a uma política pública inédita no estado, porque o *Edital SEDAC nº 09/2012* foi o primeiro concurso do FAC/RS a operar com recursos para a produção de filmes no Rio Grande do Sul. Neste edital, nove (09) propostas de Porto Alegre foram aprovadas e os projetos inscritos por produtoras do interior foram contemplados. É importante que se faça uma ressalva: os projetos do interior inscritos e aprovados obtiveram boa classificação. *A Linha Imaginária*, da Moviola Filmes, de Pelotas, ficou em quarto lugar; *A Semi-Lua e a Estrela*, da Oficina de Vídeo - TV OVO, de Santa Maria, ficou em quinto lugar e o projeto *Pérola Negra: 90 anos de história da sociedade União*, da Sociedade Cultural Beneficente União, de Santa Cruz do Sul, ficou em décimo lugar, de um total de doze vagas. Essa classificação afasta a ideia de uma política de “coitadismo” que apenas insere os projetos do interior sem avaliar o mérito da proposta. Pela classificação, esses projetos seriam contemplados mesmo que não houvesse a política de cotas. No entanto, defendemos que é importante ter as políticas que propõem uma equidade no processo, pois nos editais de finalização ou produção de longa-metragem que não trabalharam com a reserva de cotas para o interior, as propostas aprovadas ficaram concentradas

em Porto Alegre, ou seja, 100% dos longas-metragens realizados pelos editais estaduais foram de produtoras da capital.

A categoria documentário do *Edital SEDAC nº 16/2013* teve 27 inscritos, sendo que 20 eram da capital e sete (07) do interior. Novamente o número de propostas aprovadas para o interior ficou em apenas três (03) e sete (07) projetos da capital foram aprovados, totalizando 10 documentários produzidos por esse edital. No entanto é preciso que se diga, a procura de produtoras do interior foi reduzida quando ocorreram as inscrições dos projetos. Os dados refletem o fato de que houve poucos projetos inscritos por produtoras ou realizadores do interior do estado, apesar do concurso prever cotas para essas produções. Mesmo assim, se compararmos com a primeira edição, o número de propostas do interior mais que dobrou, passando de três (03) para sete (07). Talvez, se esse tipo de política pública tivesse uma continuidade, a relação entre as duas partes poderia chegar próxima a um equilíbrio. Como assinala Assis Brasil,

Os governos têm a tendência a entrar e começar tudo do zero, raramente tu encontra um administrador que chega ali e diz assim: o que está funcionando vamos manter funcionando. O que não está funcionando, mas vamos dar a minha cara [...] todos têm essa coisa de descontinuar (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista).

A falta de visão sobre o que deve ser uma política pública e uma política de governo acaba por reduzir a potência de alguns projetos. Essa constatação não é inédita, mas é um indicador que acaba influenciando até hoje. A burocracia institucional do Estado sempre foi (e ainda é) um problema no processo de execução das políticas públicas. Alguns governos buscam atender as demandas da categoria que, ao longo dos anos, amadureceu nas cobranças por políticas de descentralização da produção, prevendo cotas para diretores estreadores ou filmes de produtoras do interior. Outros gestores buscaram aumentar o recurso financeiro e tentar estabelecer uma indústria do longa-metragem no Rio Grande do Sul. Esse direcionamento contribuiu para fortalecer as produtoras maiores, deixando os realizadores pequenos ou médios à margem do processo.

Se a política de fomento ao documentário fosse trabalhada de maneira mais ágil por parte dos gestores públicos, haveria um fortalecimento da cadeia produtiva sul-rio-grandense. Se tomarmos como base os documentários em longa-metragem, o mapeamento realizado por TOMAIM (2015) aponta o comportamento da cadeia produtiva da seguinte forma:

O documentário de longa-metragem só se tornou uma realidade nos Estados do RS, SC e PR a partir de 2000, em décadas anteriores um ou outro filme documental foi produzido neste formato. Em 10 anos os números são expressivos para os três Estados quanto à produção de longa documental: RS (13 filmes); SC (10 filmes) e PR (09 filmes). (TOMAİM, 2015, p. 232).

Nosso *corpus* apresenta resultados mais densos para a produção de longas-metragens. De 2011 a 2014, recorte temporal que delimita a amostra de documentários que fazem parte de nossa análise, foram financiados 12 documentários, desses, 10 filmes foram finalizados e fazem parte do nosso *corpus*. *Música para quando as luzes apagam* (Ismael Caneppele, 2017) está no circuito comercial de cinemas e não foi disponibilizado para a pesquisa e *Xadalu* ainda não foi finalizado. A análise positiva desses dados olha para uma produção de quatro anos que conseguiu “colocar na rua” o mesmo número de filmes produzidos na primeira década dos anos 2000. No entanto, o último edital foi lançado em 2016, ocasionando um hiato de 2 anos sem a possibilidade do desenvolvimento de projetos de documentário a partir do financiamento direto do Estado. Além da morosidade para lançar novos editais, a falta de concursos para curtas e médias-metragens documentais também é um ponto de análise. Não há uma política que garanta a continuidade dos pequenos e médios produtores, fortalecendo-os como agentes culturais até que o acesso aos editais maiores seja uma realidade mais palpável.

Os editais de média-metragem possuíam a TVE-RS, televisão educativa estatal, como principal janela para a exibição das produções, pois estava prevista a sessão de direitos de exibição por um ano. Como contrapartida foi cobrado que a produtora inscrevesse o documentário em cinco festivais nacionais e cinco festivais internacionais, fazendo com que houvesse uma circulação mínima destes filmes. Os longas, especialmente os realizados nos últimos editais de 2014 e 2016 estão entrando nas salas de cinema em 2018. Mas o FAC/RS não tem um edital específico para circulação, problema que se repete ao longo do tempo, e que foi constatado em pesquisa que mapeou a produção de documentários do Rio Grande do Sul entre os anos de 1995 a 2010: “os editais têm fomentado a produção, cumprido com o seu objetivo primário, mas os resultados destas produções não têm tido reflexo na manutenção da maioria destes documentaristas na indústria cinematográfica, sejam eles aventureiros ou não” (TOMAİM, MARCONI e DELENOGARE, 2013, p. 148).

No período de 1995 a 2010, a realidade do fomento público era baseada na Lei de Incentivo à Cultura e operava na relação direta do produtor cultural com as empresas

apoiadoras. No modelo estabelecido pelo FAC/RS, a partir de 2011, o recurso financeiro passou a ser repassado diretamente à produtora contemplada no edital que ficava encarregada de executar o filme conforme o projeto aprovado. Porém, é preciso ressaltar que nessa relação direta entre a produtora/realizador e o Estado, os entraves que atrapalham a cadeia produtiva estão agora nas questões burocráticas, na demora para o repasse e no baixo valor para a produção dos filmes.

O engessamento do projeto para concorrer nos editais de fomento também foi um dos fatores negativos. No *Edital SEDAC nº 17/2016*, como citamos anteriormente, a opção dos organizadores do concurso foi de retirar a linha específica para produção de documentários e substituí-la por produção de “obra seriada – documentário”. Além do recurso reduzido para a realização deste tipo de obra, o seriado é um projeto específico para a televisão. Na categoria longa-metragem, dois projetos foram financiados, concorrendo obras de ficção, animação e documentário. Nesta categoria, os dois projetos contemplados foram de documentário, o que reforça a força do gênero no estado, pois foram 18 propostas concorrendo entre si. Os projetos *5 Casas*, da Besouro Filmes, e *Plauto, Um Sopro Musical*, da Guarujá Filmes, foram os aprovados. O regramento rígido do edital fez com que a Besouro filmes desistisse do financiamento, abrindo a vaga para o projeto suplente. A produtora Natascha Ferla explica os motivos para a desistência:

Nosso financiamento é PRODECINE 05, NRW (fundo alemão) e IDFA Bertha Fund. Optamos pelo PRODECINE 05 pela facilidade na aceitação da coprodução internacional, pois na espera dos resultados do FAC (mais de 1 ano depois) acabamos ganhando o fundo alemão e o jurídico do FAC complicou com essa nova situação (FERLA, mensagem pessoal, 2018).

Com o projeto pronto, mas esperando o processo de avaliação do edital, a produtora buscou outras formas de financiamento, casando recursos do fomento nacional, dentro do Fundo Setorial do Audiovisual, com fundos internacionais. Dessa forma, a crítica gerada pela burocracia do Estado nas etapas de avaliação e liberação de recursos foi materializada com o exemplo de *5 Casas*. A demora do processo também é uma das críticas aos processos de fomento público. De certo modo, é uma balança difícil de encontrar equilíbrio. No caso dos editais do FAC/RS, o governo, ao aumentar o número de integrantes que analisam os projetos,

também estende o prazo para publicar o resultado final. No entanto, quanto maior o número de pessoas, reduz-se a possibilidade de favorecimento na aprovação.

Para finalizar, Giba Assis Brasil contribui com um olhar crítico, que aponta a importância desse tipo de fomento público, mas que também vislumbra uma relação ideal entre os realizadores, mercado e estado. Para ele, o primeiro papel que as políticas públicas deveriam cumprir seria o de facilitar o diálogo dos produtores com o mercado, possibilitando que a cadeia produtiva funcione a partir dessa relação. Além disso, o Estado também teria o dever de fomentar obras audiovisuais de projetos mais conceituais, de experimentação, que contribuíssem para o desenvolvimento da linguagem audiovisual, pois o mercado não bancaria esse tipo de projeto pela falta de apelo comercial. Segundo ele:

O ideal seria isso: um sistema de incentivos e de facilidades através de políticas públicas para uma relação com o mercado que permita que a maior parte das pessoas sobreviva disso, mas, ao mesmo tempo, também incentivo para a inovação, para estreantes, para a descentralização, para criar novos centros de produção, novos locais. Basicamente eu acho que o poder público tem essa função (ASSIS BRASIL, 2016, em entrevista).

Com uma cadeia produtiva constituída, a análise dos editais sugerida por Assis Brasil possibilitaria que diversos polos de produção pudessem ser criados. Já, partindo do olhar do interior do estado, imersos nas questões de produção, entendemos que a falta de editais específicos para a produção de médias-metragens e por produtoras do interior é negativa para o desenvolvimento do audiovisual sul-rio-grandense. Há assimetrias que dificultam o fortalecimento da produção de documentários e se não houver uma atuação das políticas públicas para reduzir essas diferenças, a periferia do estado ficará sempre à margem dos processos. Até o momento, entendemos que não há risco que ameace esse tipo de política pública no Rio Grande do Sul. Como é um sistema que se retroalimenta, que já possui uma forma estabelecida de funcionamento e que tem servidores concursados como gestores do processo, o que tudo indica é que o FAC/RS continuará fomentando a cultura do estado. Porém, existe a necessidade de manter os mecanismos que preveem um espaço para as produções do interior e especialmente dos realizadores que estão buscando uma forma de desenvolver projetos que abarquem a pluralidade da vida no Rio Grande do Sul.

3. CARACTERÍSTICAS DA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA NO RS

Algumas perguntas norteiam essa pesquisa e nesse momento do texto é importante retomá-las. Podemos marcar traços comuns na produção contemporânea de documentários no Rio Grande do Sul? Existe uma identidade da produção no estado? Que formas estéticas e narrativas são utilizadas para abordar as diversas realidades do estado? Para responder esses questionamentos, que são balizadores do nosso trabalho, iremos buscar essas características nos filmes, a partir da produção teórica sobre documentário. O objetivo é enxergar a identidade desses filmes, o que esse conjunto de documentários tem em comum em se tratando de narrativa e estética. Neste primeiro movimento, centramos no filme enquanto produto finalizado e a análise tende a se tornar descritiva. Mas acreditamos que é fundamental (re)conhecer a forma da produção contemporânea de documentários no Rio Grande do Sul.

A principal característica deste conjunto de documentários é a pluralidade, marca identitária que deve ser vista como um aspecto positivo desta produção. Seria triste ou desolador se, ao agrupar o conjunto de documentários que receberam recursos públicos de editais de apoio à produção, fosse possível perceber que houve um direcionamento político para a aprovação de uma gama de filmes idênticos entre si. Não foi isso o que ocorreu e esse dado, por si, demonstra que os realizadores do Rio Grande do Sul buscam o fomento público para contar histórias diversificadas a partir de lugares diversos.

Inicialmente, agrupamos os documentários a partir da classificação de Bill Nichols (2005). Os modos de representação propostos pelo autor, apesar de receberem algumas críticas com relação a uma suposta simplificação do filme documentário, colaboram para se ter uma visão geral da forma que os documentaristas utilizam para realizar seus filmes. Ressaltamos novamente que esse recorte abarca um conjunto de filmes realizados por produtoras instituídas no estado e que deixa fora muitos outros documentários feitos de maneira independente ou em ambientes educativos.

Nichols (2005) identifica seis modos de representação, mas ressalta que os modos não são estruturas dominantes, que os documentários podem flertar com outros modos de representação para compor sua narrativa. São “estruturas frouxas” como coloca Nichols. A caracterização proposta pelo autor também não tem o objetivo de ser uma ordem evolutiva da

história do documentário. São agrupamentos de características, embasadas por um período histórico, mas que não são utilizadas pelos cineastas somente no período histórico determinado.

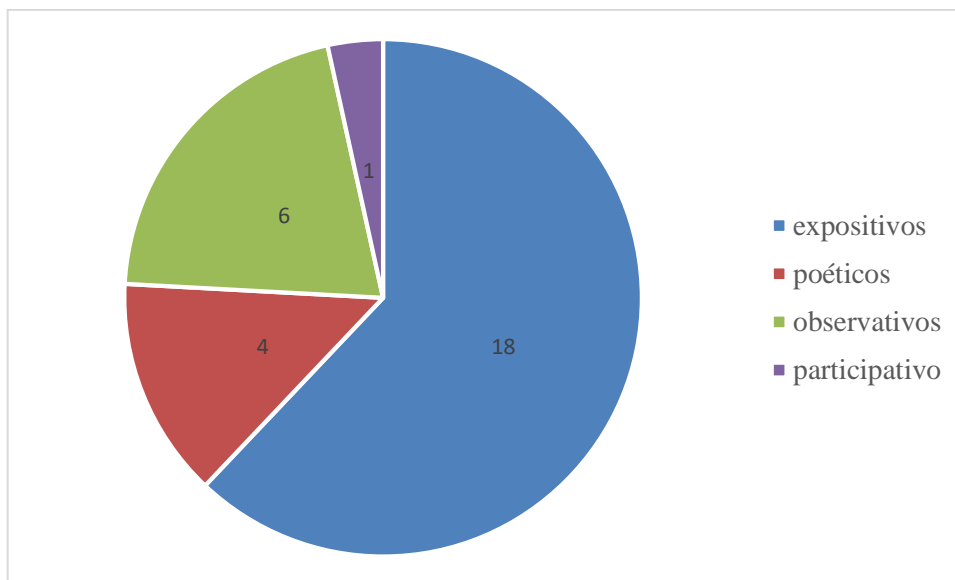
Cada filme procura recursos expressivos e, encadeando-os à sua forma, produzem uma voz para o documentário “que funciona como uma assinatura fílmica ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora” (NICHOLS, 2005, p. 135). Essas marcas individuais se materializam na diversidade dos filmes analisados. Para Bill Nichols (2005), a voz do documentário está expressa nas decisões do diretor. Ela é visível no corte, no enquadramento, em como o som é usado, nas imagens de arquivos, no detalhamento do tempo, se é cronológico ou não, na fala de quem fala e como fala. Ela serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro. A partir da “voz” do documentário, o autor organizou a postura dos filmes em seis modos de representação. Porém, ele mesmo adverte que essas categorias, baseadas na forma do documentário, não dão conta de caracterizar totalmente cada filme, pois são obras únicas e repletas de singularidades.

Os modos de representação propostos pelo autor passam pelo poético, que trabalha mais com expressões visuais, cores e ritmo, mais próximo do cinema experimental. Em seguida, ele apresenta o modo expositivo, que prioriza o encadeamento de discursos para contar uma história. Outro modo de representação é o observativo, em que a câmera é discreta e registra o cotidiano do grupo ou do foco do documentário. O modo participativo traz à tona o envolvimento do cineasta com o tema. Já a abordagem sobre o fazer fílmico, no caso do documentário, está categorizada no modo reflexivo. Por último, o modo performático “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos” (NICHOLS, 2005, p. 63). Os modos de representação possuem uma relação forte com o posicionamento do realizador frente ao mundo e a fase de gravação é a que mais expressa esse encontro. Geralmente é a partir da definição de como será a captação que origina o material para montar esse ou aquele documentário.

A forma que os diretores do Rio Grande do Sul utilizam para extrair das situações de encontro a matéria-prima do documentário ainda tem uma predominância do modo expositivo que, segundo Bill Nichols (2005, p. 142), são filmes que se organizam “numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética”. A grande maioria dos documentários que

compõem o *corpus* dessa pesquisa está filiada ao modo de representação expositivo, como mostra o gráfico abaixo.

Gráfico 01: Modos de representação



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

O gráfico demonstra que 62% dos documentários pesquisados recorre à lógica argumentativa e didática. Como característica geral, “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham um papel secundário” (NICHOLS, 2005, p. 143). As imagens, nesse conjunto específico, atuam para ilustrar a informação verbalizada ou para produzir respiros na estrutura narrativa, geralmente na forma de clipes. As imagens desempenham um papel complementar ao discurso, que prioriza as afirmações da fala dos personagens que compõem a obra.

Esse modo de representação generaliza e não dificulta a compreensão do argumento do filme. As imagens sustentam a afirmação do discurso e enfatizam a impressão de objetividade. O registro *in loco* deste tipo de documentário se baseia na busca de imagens que ilustram o tema, mas com determinado cuidado estético. O maior número de documentários do nosso *corpus* ainda associa a realização dos filmes com um certo didatismo ao tratar dos temas.

Alguns expositivos, como *Araucária: de braços erguidos para o céu* (Júlia Aguiar, 2012), montam sua voz somente com a costura de depoimentos. Outros utilizam a maneira clássica, voz em *off* para as informações históricas e dados e depoimentos de personagens especialistas.

São 18 documentários expositivos dentro do recorte, mas apenas três deles utilizam o modo expositivo clássico, que marcou a história do documentário com a utilização de *voz over*, ou a “voz de Deus”. Esse mecanismo insere um narrador onisciente que está fora do espaço fílmico e que lança informações sobre o tema trabalhado. A “voz de Deus” tem caráter educativo e facilita a comunicação do documentarista com o público. Nos filmes expositivos, geralmente, a forma de passar informações é o uso de uma voz empostada de um locutor profissional.

Referendo (Jaime Lerner, 2012), ao recuperar a história do referendo sobre a proibição do comércio de armas no Brasil, que ocorreu em 2005, utiliza todos os elementos clássicos de um documentário expositivo, mas faz essa opção com maturidade. A narração em *off* do documentário contextualiza o filme num tempo e espaço específico. “Era uma vez um lugar chamado Brasil” é a informação inicial que a “voz de Deus” delimita em tom de fábulas infantis. Outra característica do filme de Jaime Lerner é o entrecruzamento de depoimentos de especialistas que reforçam os argumentos pró e contra o referendo. O diretor também apresenta personagens que funcionam como *cases* na narrativa. Neste aspecto, ele cria um paradoxo quando apresenta uma professora a favor do comércio de armas e um fazendeiro no interior do estado que é contra. Essa opção quebra com o senso comum sobre o assunto, pois se atribui ao homem do campo a vontade e necessidade de usar arma de fogo e não à professora. Um terceiro personagem é presidiário e está no regime semiaberto. Ele conta como a quadrilha da qual participava utilizava armas de grande porte em assaltos a banco. O relato afirma que as armas usadas em crimes são contrabandeadas dos países vizinhos. O filme constrói a sua voz amarrando diversos pontos de vista, ora eles são de especialistas que atuaram nas campanhas do referendo, ou são de pessoas comuns que dão sua opinião para o argumento do documentário. A escolha por uma narrativa expositiva, feita pelo diretor Jaime Lerner, produz um panorama geral que aborda o contexto em que o referendo sobre o comércio de armas se deu no país. O diretor deixa claro seu posicionamento, buscando, por meio do filme, implicar e refletir sobre a possibilidade do Brasil ser um país com menos armas.

O segundo documentário que utiliza todas as características do modo expositivo tem a minha direção, em um projeto da TV OVO. *A Semi-lua e a Estrela* (Marcos Borba, 2013), também utiliza, entre outros artifícios, da “voz de Deus” para inserir informações que foram produzidas com a finalidade de situar a corrida de cavalhadas de Caçapava do Sul na história. A opção pela realização de um documentário expositivo se deu pelo distanciamento em relação ao tema do filme e com os personagens sociais. Num nível macro, o filme mostra a perpetuação da representação histórica que expulsa os muçulmanos da Europa, em especial, da península Ibérica. É uma forma de manter viva a ideia de dominação que o cristianismo, especialmente representado pelo catolicismo, impõe às outras religiões, e no caso, a corrida de cavalhadas representa a luta contra o islamismo.

As três locuções que estão no documentário buscam afirmar a influência dos povos do oriente na cultura ocidental, já que boa parte do território de Portugal e Espanha ficou por mais de 700 anos sob domínio dos mouros, como eram chamados, e essa presença deixou marcas na cultura do Brasil, pela colonização portuguesa, sendo que até hoje a corrida de cavalhadas representa essa batalha. Há, portanto, um esquecimento deliberado com relação à influência oriental e buscou-se inserir essa questão no documentário por meio do uso da *voz-off*. Os documentários *Referendo* e *A Semi-lua e a Estrela* são exemplos de filmes expositivos, mas que buscam, estética e narrativamente, escapar do preconceito com esse formato, que geralmente é associado a filmes chatos e com poucos atrativos narrativos.

O terceiro documentário que se organiza com todos os elementos característicos da narrativa clássica é *Kamé e Kairú – traçado da identidade kaingang* (Marcelo Meotti, 2015). O filme aborda as características da cultura kaingang e dá ênfase para a dualidade típica desse povo. Ele faz esse registro de forma institucional, a partir do trabalho do museu Diretor Pestana, localizado em Ijuí-RS. Esse documentário exagera no didatismo inserindo até um apresentador, estilo âncora dos telejornais, que explica e repete as informações dos personagens sociais do filme. Em uma das sequências, o documentário discute a marca que representa cada lado da dualidade que baliza a cultura Kaingang. A marca com traço comprido é denominada de “Kamé” e o traço redondo é o “Kairú”. Essa polaridade está na vida dos kaingangs, por exemplo, uma pessoa da família/marca “Kamé” só pode casar com alguém da metade “Kairú”, mantendo a dualidade dos opostos, mas complementares. No documentário, os kaingangs falam em qual das metades eles estão, explicam que o artesanato deles também mantém essas

características. A narrativa é fragmentada, utilizando vários personagens indígenas e não-indígenas que trabalham no museu Diretor Pestana. No final dessa sequência, o apresentador explica novamente a dualidade e pinta seu rosto para exemplificar os traços “Kamé” e “Kairú” numa interpretação exagerada, já que o apresentador não é kaingang.

Os outros filmes que caracterizamos como expositivos criam sua narrativa a partir de depoimentos que se complementam, criando uma lógica informativa e argumentativa. Essa organização das falas geralmente se dá por capítulos, nem sempre demarcados ao espectador, mas que fazem sentido dentro de um bloco narrativo, como nos documentários *Araucária: de braços erguidos para o céu*, *A Linha Imaginária*, *Churrasqueiros da Nova Bréscia*, *Atrás do Bloco – Todo Lugar é Lugar de Carnaval*, *Para o que Der e Vier*.

Os documentários expositivos geralmente trabalham para criar uma forma fílmica que dá mais peso ao testemunho. Para Nichols (2005, p. 144), nesses filmes, “a montagem serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como o modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal”. O autor denomina esse estilo como montagem de evidência, isto é, “esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial e temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento” (NICHOLS, 2005, p. 144). Quase todos os documentários expositivos que compõem o *corpus* fazem uso deste tipo de montagem. Em *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), o diretor utiliza de forma incomum deste tipo de ilustração. Um dos personagens, ao falar que a indústria da construção civil de Porto Alegre demoliu grande parte do patrimônio arquitetônico da cidade, interpela o diretor anunciando que uma imagem será inserida no depoimento dele: “agora, enquanto eu falo, tu vai colocar a imagem daquele prédio horroroso que construíram no lugar do cinema tal”. Esse personagem, que é jornalista, entende perfeitamente dos artifícios da montagem cinematográfica e convoca a evidência da imagem para se somar ao significado do seu depoimento e o diretor do filme aceita essa ideia e expõe o artifício para o espectador, inserindo na montagem a gravação do prédio mencionado. Sequência que também dialoga com o modo reflexivo, pois coloca em evidência o “fazer documentário”, já que o diretor optou por manter essa provocação na montagem final.

Alguns dos documentários utilizam materiais de arquivo como provas para colaborar na sua construção narrativa, recurso muito comum aos filmes expositivos (apesar de não ser uma exclusividade deste modo de representação). *O Poder entre as Grades*, *Nervo Óptico* –

procura-se um novo olho, Pérola Negra: 90 anos de história da Sociedade União, Para o que Der e Vier e Xico Stockinger são exemplos de filmes que convocam provas para reforçar seus argumentos. Na materialidade de fotografias antigas, recortes de jornais, reportagens de televisão, os documentaristas buscam evidenciar ou ilustrar alguma informação que possui um lastro no passado, mas que é importante para afirmar a narrativa do filme produzido no presente.

Os filmes expositivos também utilizam o depoimento de especialistas para dar cientificidade à abordagem do documentarista no tema. Em *Para o que der e vier* (Pedro Guindani, 2016), além dos integrantes da extinta torcida gay do Grêmio, jornalistas e sociólogos são convocados a explicar a relação do futebol com a masculinidade heterossexual e como uma torcida formada por homossexuais sofria preconceito e violência no estádio, mesmo que alguns depoimentos falem do respeito que a maioria dos dirigentes e jogadores tinham com a *Coligay*. Identificamos o mesmo movimento em *Churrasqueiros de Nova Bréscia* (Matheus Mombelli, 2013), onde um professor de História é uma das peças da narrativa que aborda um tipo de êxodo rural específico: a saída dos moradores para trabalharem ou montarem churrasarias pelo mundo. *Central* (Tatiana Sager, 2016) também estabelece uma relação entre dois lados no documentário. Um grupo de especialistas expõe as péssimas condições estruturais e humanas dentro do presídio e, de outro lado, o policial militar, diretor do Central, afirma as ações que a sua gestão faz para minimizar os problemas do local. No entanto, a narrativa da diretora explicita o terror que é a vida dos apenados no maior presídio do Rio Grande do Sul.

Dos filmes analisados, seis (06) são classificados como documentários observativos. Esse estilo de produção está aliado ao desenvolvimento das tecnologias de gravação de imagem e som que ocorreram a partir dos anos de 1960. Bill Nichols (2005) marca que a praticidade e leveza das câmeras 16mm e a sincronização da imagem com o som, promovida especialmente pelos gravadores de som Nagra, fomentaram este tipo de cinema. “A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia” (NICHOLS, 2005, p. 146). Com essa possibilidade, os documentaristas foram na direção do acontecimento, buscando registros da vida como ela é, ou pelo menos, como ela parece ser. Para o autor, esses filmes têm semelhança com o cinema feito pelo neo-realismo italiano, porque o registro na tela revela a vida que se desenvolve com naturalidade. Os documentários observativos geralmente não utilizam *voz off* e trilha sonora. A montagem prioriza a duração da ação do cotidiano, valendo-se de planos longos na montagem ou de planos sequência.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia de duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos. (NICHOLS, 2005, p. 149).

Nos documentários que fazem parte da nossa amostra, não há nenhum filme que seja estritamente observativo, em que a interferência do documentarista é mínima e a ação dos personagens é o pressuposto do projeto, se filiando de forma acentuada à estética do Cinema Direto,³¹ como em *Primárias* (Robert Drew, 1960) ou *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004). Os documentários observativos atraem pelos momentos em que a máscara que cada personagem projeta frente às câmeras reduz a proteção e possibilita um registro mais humanizado, com as contradições que rodeiam cada pessoa. Para Comolli (2008, p. 84), “aquele (aquela) que eu filmo vem também ao encontro do filme com seu *habitus*, esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem tornado inconscientes”. Nos documentários observativos, a premissa estética é a de deixar que os gestos e trejeitos de cada sujeito seja captado pela câmera do diretor. Esses filmes também convidam ao debate sobre “o quanto do que vemos seria igual se a câmera não estivesse lá, ou o quanto seria diferente se a presença do cineasta fosse mais facilmente reconhecida” (NICHOLS, 2005, p. 53).

Além da questão da *misce-en-scène* dos documentários observativos, que nos conduzem a assumir este ou aquele cotidiano como se fosse um retrato da realidade, esse modo também deixa marcas na relação entre documentarista e personagem. Lins e Mesquita (2008, p. 33) identificam a observação e o tempo como uma característica do documentário contemporâneo brasileiro: “o tempo conta, produz efeitos, provoca mudanças nas relações entre cineastas e personagens, transformações na vida daqueles que são ‘observados’”. Nenhuma parte sai ileso da relação entre documentarista e personagem e, talvez, os documentários observativos são aqueles que mais investem na ideia de encontro que atravessa a prática do documentário, por criarem um acordo de copresença entre o documentarista e o sujeito, e ainda assim,

³¹ A possibilidade gerada pelos novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem surgidos no final dos anos 1950, segundo Ramos (2008, p. 270), ofereceu aos documentaristas a criação de um estilo baseado na posição de recuo para captar o mundo na sua velocidade e contradição original, sem interferência no momento da gravação. Nessa época, houve uma profícua discussão sobre essa nova possibilidade de produção, especialmente entre os cineastas americanos, como o grupo de Robert Drew, e os cineastas europeus que defendiam o cinema verdade, realizado com uma forma mais participativa, com Jean Rouch como referência desse grupo.

narrativamente, esconder essa copresença do espectador. Nessa prática, é preciso ter tempo junto com o personagem para captar uma estética realista. Para garantir o material bruto para compor um filme que se propõe à observação, o documentarista investe em longos períodos de relação com o personagem. Mesmo tentando se manter como um observador oculto, ele compartilha por muito tempo o espaço e a presença com o sujeito do filme. Essa estética trabalha da seguinte forma:

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico [...] essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência. (NICHOLS, 2005, p. 50).

Nos filmes observativos, há uma liberdade para o espectador conhecer, concordar, aceitar, discordar, ser cúmplice ou juiz dos personagens e das ações que a narrativa documentária cria. No conjunto de filmes observativos que estamos analisando, a observação é utilizada como recurso estético. As imagens registram a ação dos personagens que desenvolvem suas atividades cotidianas com naturalidade, travam diálogos com outros sujeitos sem olhar para a câmera e se deslocam pelas cidades sendo gravados nestes deslocamentos. A estética da observação é conquistada a partir da cumplicidade e confiança dos sujeitos, os personagens do filme. Essa confiança estabelecida no momento do encontro entre documentarista, permitindo que haja o registro do ato de dormir, trocar de roupa, banhar-se ou chorar pela morte de um filho, permite ao espectador uma aproximação com a história deste personagem.

A rotina simples do caseiro de uma fazenda no interior é observada no filme *Metade homem, metade fantasma* (Davi Preto, 2015), em que o acordo da presença da equipe forja uma não-presença que fica refletida no documentário e só é desvelada pela plasticidade proposta pela direção de fotografia, com a utilização majoritária de planos fixos e próximos dos personagens. Já em *Land Schaffen* (Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse, 2013), a observação sai da vida particular de um sujeito e se volta para uma comunidade. Estética e narrativamente, estamos olhando para o cotidiano de uma vila que utiliza mais um dialeto alemão do que a língua portuguesa.

No filme *Carol* (Mirela Kruel, 2015), o acordo observativo fica claro nos diálogos da personagem com outros sujeitos. Quando a protagonista do documentário visita a irmã, o

assunto da conversa na cozinha gira em torno das dores que Carol sente na coluna, devido à mobilidade reduzida que ela tem enquanto cadeirante. Em outro momento do filme, a equipe acompanha a personagem pelas ruas de Porto Alegre até ela parar para pegar um ônibus. A câmera na mão está sempre muito próxima, dado a profundidade de campo reduzida, onde apenas Carol mantém-se focada e o fundo com os carros que passam estão bem desfocados. Noutra ocasião, ela e o pai de seu filho falam sobre como foi o parto e como a rede pública de saúde não está preparada para atender mulheres que perderam o movimento das pernas. É um tema muito importante dentro da vida da personagem, porém transparece a atuação da documentarista, que pode ter provocado este assunto, como os outros ao longo do filme.

Nos filmes *Metade homem, metade fantasma*, *Desenredo*, *Por onde passeiam tempos mortos* e *Carol* a estética é observativa, mas a relação se concretiza por meio do registro de encenações dos personagens. Fernão Ramos (2008) divide a encenação nos documentários em três tipos, mas antes, o autor deixa claro que a tradição da produção de documentários sempre utilizou, de uma forma ou outra, o artifício da encenação. A *encenação-construída* geralmente é utilizada em estúdios, onde toda a ação é roteirizada previamente para compor a narrativa do filme. Na *encenação-locação* o sujeito está no seu espaço do mundo, mas, ainda assim, encena movimentos ou ações dirigidas pelo documentarista. Os filmes que analisamos, especialmente os que estão categorizados como documentários observativos, se valem da *encenação-atitude* (*encen-ação*). Ramos (2008, 2008, p.48) denomina este artifício como um registro dos comportamentos e ações cotidianas, com alguma mudança pela presença do sujeito da câmera: “diferentemente, as *encenações construídas e de locação* envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano”. A *encenação atitude*, como coloca o autor, denota uma cumplicidade para manter o transcorrer do mundo no momento do registro audiovisual. Há uma interferência do documentarista em produzir este registro, ou em solicitar ao personagem que faça alguma ação, que não olhe para a câmera ou que espere até que o foco e o enquadramento sejam realizados. No entanto, é pelo viés da observação que esses filmes se constroem e captam essa relação de forma mais ou menos explícita.

Alguns filmes agrupados como observativos fazem uso de um artifício que está sendo considerado uma das características do documentário contemporâneo. Os realizadores criam camadas de narrativas que são trabalhadas de duas formas. “Nota-se uma tendência à

exploração dos depoimentos como vozes *over*, sem reproduzir a cena da entrevista [...] No plano da imagem, temos ensaios visuais que elaboram a experiência dos moradores das localidades” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 66-67). Neste estilo, as imagens e os sons dialogam, mas operam em camadas de sentido diferentes, aprofundando a narrativa e a complexidade dos personagens. Bill Nichols (2005) também inseriu esta opção estética no grupo de documentários observativos, chamando-a de “entrevista mascarada”. “Nesse caso o cineasta trabalha de maneira mais participativa com seus temas, no intuito de estabelecer o tema geral de uma cena e, em seguida, filma-a de modo observativo” (NICHOLS, 2005, p. 50). O documentarista atua estimulando assuntos ou alguma ação do cotidiano e produz um registro como se estivesse observando a cena. Na pesquisa sobre os filmes do programa DOCTV III, Karla Holanda (2013, p.181) também identificou essa prática como uma das marcas estilísticas dos documentários analisados. A autora denominou-a de “voz alocrônica” e cita este estilo como um traço recorrente na produção de documentários contemporâneos.

O documentário *Frequências do Interior* (Neli Mombelli, 2015) tem quase toda a narrativa construída com essas duas camadas narrativas. Enquanto os personagens falam sobre a relação forte e afetiva que eles têm com o rádio, ou explicitam os motivos que os levaram a deixar um anúncio de procura por companhia num programa de rádio da localidade, as imagens e o som ambiente imprimem o cotidiano desses sujeitos, revelando suas personalidades e a relação que cada um tem com o espaço onde vive. Há uma complementaridade e justaposição das camadas produzidas por este modo de compor a narrativa, utilizando o depoimento de uma forma e a *encenação* de outra. Em *Sabedoria Kaingang* (Karine Hemerich e Rogério Reus Gonçalves da Rosa, 2015) há uma mistura maior entre observação direta que registra os momentos em que os personagens estão interagindo ou dialogando com outros sujeitos com a *encenação* das ações que são próprias da etnia kaingang, como a coleta de ervas medicinais na mata, ou mesmo o deslocamento pelo centro de Porto Alegre, onde um dos personagens passa cotidianamente.

O terceiro grupo de documentários é classificado dentro do modo de representação poético. Quatro (04) filmes são agrupados nessa categoria, mas *Mirante* (Rodrigo John, 2017) sem dúvida, é o documentário mais emblemático dentro do *corpus* no que diz respeito a um tratamento poético da realidade, nos termos de Nichols. Imagens captadas durante 10 anos da janela de um apartamento criam uma narrativa que apresenta o conflito entre a cidade e os

sujeitos diminuídos por ela. O documentário é uma costura de tempos, sons e imagens desassociadas, mas que se interligam pela mão poética do diretor. Para Nichols (2005, p. 138), “o modo poético sacrifica convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”. Em *Mirante*, a janela atua como uma possibilidade interna e externa ao mundo vivido. Dentro do quarto, um homem em busca de alguém é ficcionalizado e torna o filme ainda mais enigmático. Pelo lado de fora da janela, diversos seres humanos sem identidade, alguns só passam pelo campo de ação do diretor, outros são permanentes e a soma dessas (des)identidades resulta num espaço urbano que se sobrepõe às pessoas. São filmes que se filiam a uma tradição no documentário, pois desde a década de 1920 existem cineastas que investem no modo poético, e que vez ou outra rompem com a hegemonia da produção de caráter expositivo, deslocando a percepção do espectador.

Para Karla Holanda (2013, 156), “parece haver uma tendência em certo documentário contemporâneo de evitar representações do mundo que o deem por acabado ou domado”. A autora identificou os *influxos (anti)representação* como uma característica dos documentários realizados pelo DOCTV III. Do mesmo modo, Lins e Mesquita apontam como uma tendência do documentário contemporâneo a recusa pelo que é representativo. Nossa amostra não tem esse enquadramento. Dos 29 filmes que compõem a análise, somente *Mirante* extrapola os limites da representação e se constrói a partir da manipulação dessas imagens captadas durante 10 anos. “Os documentários poéticos, no entanto, retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes[...] como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (NICHOLS, 2005, p. 140). Em *Mirante*, o diretor Rodrigo John atua livremente nas camadas de áudio e vídeo. O som do filme é um mosaico de fragmentos de filmes gaúchos antigos e reportagens, que são associados às imagens da televisão do quarto do personagem que está sempre ligada. A imagem, por sua vez, se faz a partir da mistura de formatos e técnicas de gravação, como o *timelapse*, que na maioria das vezes se desprende do som para ter seu próprio significado.

Os outros documentários poéticos que fazem parte da análise mesclam elementos para construir sua narrativa. Em *O último Poema* (Mirela Kruehl, 2015), a inflexão poética é a mistura entre documentário e ficção que a diretora faz para contar a história de Helena e das cartas que

ela trocava com o grande poeta Carlos Drummond de Andrade. O filme não se utiliza da ficcionalização para reconstituir uma situação que não existe mais, mas cria diálogos, explicita a personalidade da protagonista e une dois ambientes muito distintos, já que Helena, apesar de se corresponder com Drummond por mais de 24 anos, nunca conheceu pessoalmente o poeta modernista. No documentário *Frequências do Interior* (Neli Mombelli, 2015), a justaposição de camadas de sentido conduz para uma narrativa poética, mesmo trabalhando com depoimentos e com um tema um pouco mais abrangente. A voz do filme dá o mesmo espaço para o discurso, para as imagens e para o som ambiente, criando sentidos, associações e conflitos durante a narrativa.

Doble Chapa (Leo Caobelli e Diego Vidart, 2013) convida o espectador a acompanhar o deslocamento dos diretores em busca dos marcos geodésicos de fronteira e a refletir sobre as sensações que o espaço trouxe aos narradores da história. Mesmo com um tom pessoal, *Doble Chapa* reafirma a característica dos documentários poéticos ao apresentar um relato subjetivo da fronteira, em que o texto narrado e as imagens do filme são carregadas de sentidos e de licenças poéticas, permitindo a elaboração de entrecruzamentos de territórios e colocando a identidade dos sujeitos sob o espaço da fronteira.

Seguindo a categorização do *corpus* com vistas a produzir um plano geral da produção sul-rio-grandense de documentários que buscaram fomento público em editais do governo do Estado, encontramos somente um (01) documentário que se estruturou dentro do modo de representação participativo. Nesse tipo de filme, temos a presença do diretor na situação e o vemos como um ator social quase como os outros. Mas ele guarda a câmera para si, e com ela, certo nível de controle do que será gravado. Neste modo, o uso da câmera na mão, seguindo a ação, é uma característica muito utilizada. Outra marca é o registro do encontro do diretor com seus personagens sociais ou na busca das informações sobre um tema. O modo participativo coloca o espectador junto com o documentarista durante o filme, ou o documentarista como mais um personagem na narrativa. Em *Glauco do Brasil* (2015), o diretor Zeca Brito conversa com diversas pessoas sobre a vida e obra do personagem. No passado, o diretor Zeca Brito já havia registrado uma entrevista com o pintor: o menino, que tinha 12 anos na época, buscava entender a dimensão da obra do setentenário Glauco Rodrigues. No presente, no tempo das gravações, Zeca Brito continua como um admirador do pintor, deixando transparecer isso no entusiasmo que transmite nas perguntas, quando elas estão presentes no filme. Mas o

apagamento deste dispositivo enfraquece nossa relação com o diretor, que também poderia ser o personagem do filme, afinal aos 12 anos ele estava gravando uma entrevista com o personagem em Bagé, terra natal do diretor e do pintor Glauco Rodrigues.

A análise dos modos de representação utilizados pelos realizadores revela que a ampla maioria trabalha com a forma mais clássica para produzir os documentários, mas agregam algum artifício de linguagem ou narrativo para realizar o filme. A tabela abaixo exemplifica a distribuição dos documentários conforme o estilo de cada um.

Tabela 03: categorização dos documentários com base no modo de representação

Expositivo	Observativo	Poético	Participativo
Araucária: de braços erguidos para o céu	Carol	Doble Chapa	Glauco do Brasil
Atrás do bloco: todo lugar é lugar de carnaval	Desenredo	Frequências do interior	
Central	Land Schaffen	Mirante	
Churrasqueiros de Nova Brésia	Metade Homem, metade fantasma	O último poema	
DaLua Downhill	Por Onde Passeiam tempos mortos		
Espia só	Sabedoria Kaingang		
Filme sobre um Bom Fim			
Kamé e Kairú – traçado da identidade Kaingang			
A linha imaginária			
Nervo Óptico: procura-se um novo olho			
Para o que der e vier			
Pérola Negra: 90 anos de história da Sociedade União			
O poder entre as grades			
Referendo			
A Semi-Lua e a Estrela			
Sprayssionismo			
A vida extra-ordinária de Tarso de Castro			
Xico Stockinger			

Fonte: tabela elaborada pelo autor

Mesmo que tenhamos mais documentários utilizando uma lógica argumentativa, a maioria dos filmes cria elementos dentro do documentário que colaboram com a narrativa.

Podemos citar como exemplo *A vida extra-ordinária de Tarso de Castro*, que trabalha com diversas entrevistas para criar o perfil do jornalista Tarso de Castro. Os personagens são inseridos falando ao telefone e a montagem cria um diálogo como se realmente eles estivessem conversando pelo telefone com os outros entrevistados. Esse artifício se apropria de uma característica que era do personagem principal Tarso de Castro e utiliza como artifício narrativo. Em certo momento do filme, os sujeitos que são convocados a biografar Tarso contam que ele não saía do telefone. Em qualquer lugar que o jornalista estivesse, ele encontrava um aparelho para falar com as mais diversas pessoas. São criações narrativas e estéticas que renovam o modo de representação expositivo, majoritariamente utilizado pelos documentaristas sul-riograndenses.

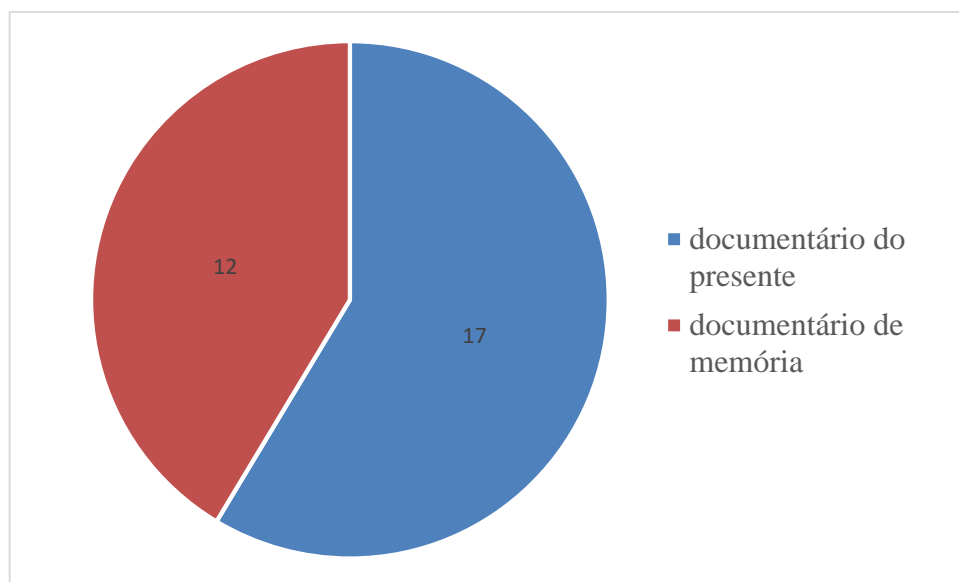
Ao olhar a análise dos filmes, identificamos um direcionamento dos realizadores do Rio Grande do Sul para abordar temas do presente. Guy Gauthier (2011), ao caracterizar o documentário, propõe como uma das divisões possíveis a separação entre presente e passado. Para o autor:

O documentário no presente participa da “vida tal como ela é” (Vertov), mas o documentarista pode se aproximar dela tanto quanto possível, para apreender o “vivido” (Perrault), ou se manter a distância, no “bom lugar” (Depardon). O *documentário de memória* é um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios (GAUTHIER, 2011, p. 213).

No nosso recorte de pesquisa identificamos que os documentários tendem a um corpo a corpo com o cotidiano. Essa inflexão também aparece como categoria temática dos filmes do DOCTV III, segundo estudo de Karla Holanda (2013, p. 118). A pesquisa demonstrou que 60% dos documentários realizados pelo programa buscaram produzir algo que estivesse dentro da categoria temática denominada de “elementos contemporâneos da cultura local”. Os outros grupos dessa pesquisa são “biografias” e “recuo temporal”. Para a autora, existe uma indicação do edital de fomento para os projetos mais direcionados ao contemporâneo, mas ela pondera que os temas do passado também poderiam ter sido abordados com viés contemporâneo. Então, neste aspecto, os filmes denotam uma preferência dos realizadores pela abordagem de assuntos

contemporâneos, ou, como coloca Gauthier (2011), pela realização de “documentários no presente”³². Os documentários da nossa amostra são divididos da seguinte maneira:

Gráfico 02: Relação temática entre memória e presente



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

Dos 29 filmes que fazem parte do *corpus*, 59% abordam temas do cotidiano. Partindo do pressuposto que “os documentaristas são pessoas do presente – o presente sociológico sendo um passado imediato, mas ainda ativo -, e não pessoas da atualidade” (GAUTHIER, 2011, p. 226), os documentários refletem o direcionamento para questões que impactam o dia a dia dos realizadores e espectadores. Gauthier (2011) faz referência ao princípio do cinema, em que os operadores dos irmãos Lumière faziam registros nos mais diversos cantos do mundo para exibirem a novidade do cinematógrafo. “A câmera tornou-se móvel, o som acompanha a imagem, mas o cerne do dispositivo documental pouco variou desde então: é a vida que fornece a matéria do filme. Resta-lhe ser bem-sucedido, tanto na filmagem quanto na montagem”

³² Volto novamente à comparação com o estudo sobre os filmes do programa DOCTV III, por se tratar de um *corpus* semelhante, em que um edital organiza a demanda de realizadores e estabelece condições iguais de realização aos projetos contemplados. Ao comparar os estudos, pode-se confirmar ou contestar certas tendências dentro da produção de documentários na atualidade, mesmo que uma pesquisa tenha sido em âmbito nacional e a outra com delimitação regional.

(GAUTHIER, 2011, p. 38). Apropriando-se dessa máxima, os documentaristas sul-riograndenses enquadram no presente a situação da chamada floresta do frio em *Araucária: de braços erguidos para o céu* (Júlia Aguiar, 2013), ou como a população de Porto Alegre ressignifica o espaço público durante o carnaval no filme *Atrás do Bloco – Todo Lugar é Lugar de Carnaval* (Pedro da Rocha Paim, 2015), entre outros documentários que se valem do cotidiano para compor seus filmes.

O Rio Grande do Sul tem uma história construída no militarismo da fronteira que gerou a ideia do gaúcho como uma comunidade construída e imaginada que busca determinar o que é, ou não, ser gaúcho. Nos “documentários no presente” há um afastamento dessa representação hegemônica e, mesmo nos “documentários de memória”, os realizadores não trabalharam com nenhum vulto histórico oficial ou oficializado pela construção de uma história associada ao mito do gaúcho. Até no documentário *Os churrasqueiros de Nova Bréscia*, que trata de um dos principais pratos da culinária gaúcha, a criação do modo espeto corrido nas churrascarias é reivindicada pelos cidadãos naturais da cidade de Nova Bréscia, que têm como predominância a etnia italiana. O símbolo da culinária gaúcha é apropriado pelos descendentes de imigrantes italianos que utilizaram e atualizaram o churrasco em espaços comerciais espalhados pelo mundo.

Voltando à discussão sobre os filmes do presente e do passado, Gauthier explica a diferenciação entre os dois, especialmente na forma do encontro:

O método é diferente, pois o passado é vivido por mediação, enquanto o presente imediato oferece a possibilidade de participação limitada na ação. O cineasta não pesca o marsuíno, mas participa da pesca; os resistentes de Auverge têm apenas lembranças. O que resta é o olhar de proximidade, colorido de afetividade, e o “olhar distanciado” (Lévi-Strauss), que visa juntar os fragmentos de um real fugidio, ou seja, compreender. (GAUTHIER, 2011, p. 264).

A potência do encontro está nas duas formas de produção. Como o cineasta que participa da pesca, os diretores de *A linha imaginária* (Cíntia Langie e Rafael Andreazza, 2013) convivem na fronteira do Brasil com o Uruguai e essa vivência marca o filme com a reflexão sobre o hibridismo cultural na região. Já nos filmes em que a atuação do documentarista é ativa na busca por vestígios, sejam provas ou testemunhos marcados pela afetividade, temos um movimento duplo que se faz a partir da relação com a memória dos personagens, mas também com os registros materiais que são evocados para provar ou ilustrar uma cena que já aconteceu.

Nessa dinâmica, “busca-se compreender o passado, em que o gesto do cineasta implica em uma atualização da memória, seja por meio de testemunhos, arquivos ou vestígios” (TOMAIM, 2018, p. 02). O filme *Pérola Negra: 90 anos de história da Sociedade União* (Diego Dornelles e Christopher Dalla Lana, 2013) registra a atuação do clube, dando ênfase para a resistência da comunidade negra em uma cidade de colonização germânica. O testemunho dos associados mais antigos chancela a atuação dos mais jovens, num movimento de recuperação do passado e valorização do presente com os projetos sociais desenvolvidos pelo clube. São poucos os registros fotográficos utilizados para compor a narrativa. Provavelmente não haviam recursos financeiros para produzir muitas fotografias no passado da Sociedade União e, por isso, o documentário se apega, até exageradamente, aos depoimentos. Essa dificuldade é problematizada por Gauthier (2011, p.14): “o documentarista não pode penetrar lá onde a câmera não existia (antes do século XX), nem lá onde ela é ou era proibida, nem, simplesmente, onde ela estava ausente. Não lhe resta, para isso, outra coisa além de vestígios e das testemunhas para contarem o que viveram”. A escassez de registros do passado também é percebida no documentário *Pra o que der e vier* (Pedro Guindani, 2016), com uma narrativa que conta a trajetória da primeira torcida gay do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense e acaba sendo construída quase com base em testemunhos dos ex-integrantes da torcida ou de especialistas. É uma dificuldade que reduz potência do filme, pelo uso exagerado de testemunhos. No entanto, esses filmes fazem um esforço para frear o esquecimento de cenas que não foram possíveis de acompanhar *in loco*, fazendo com que esses documentários tenham o papel de recuperação, registro e atualização da memória:

Os efeitos do tempo acelerado e da midiaticização que nos condenaram aos “lugares de memória” também nos sentenciaram a uma ruptura com o passado, com a experiência. Este documentário que se realiza em um ato do presente marcado por uma “vontade de memória” também se cristaliza como um “lugar de memória”, graças aos aspectos materiais, simbólicos e funcionais que o caracteriza. (TOMAIM, 2016, p. 99).

Para atualizar a memória do jornalismo brasileiro a partir de um personagem polêmico que nasceu no Rio Grande do Sul, os diretores Zeca Brito e Leo Garcia materializam uma “vontade de memória”, um esforço contra o esquecimento. O filme *A vida extra-ordinária de Tarso de Castro* (Zeca Brito e Leo Garcia, 2018), traça um perfil do personagem a partir de depoimentos e recuperação de arquivos que marcam a história política do Brasil por meio do

jornalismo. O documentário, enquanto produto, - ou nos termos de Aleida Assmann (2011), enquanto “mídia de memória” – também se torna um guardião dessa memória, pois registra, em sons e imagens, uma cena e um tema que já se esvai na dinâmica veloz do cotidiano.

Ao olhar para esse conjunto de filmes recentes, produzidos a partir de 2012, fica evidente que os documentaristas do Rio Grande do Sul, na sua maioria, procuram produzir documentários expositivos, com esquemas narrativos que se tornaram clássicos, como a costura de depoimentos para afirmar uma tese ou argumento sobre o mundo, ou para recuperar a história de algum grupo ou espaço social. Nota-se que o uso da voz em *off* não faz parte da maioria dos filmes, é um recurso que vem sendo abandonado, até mesmo por muitos dos filmes se apoiarem estritamente no encadeamento dos testemunhos dos personagens sociais. A estrutura com base na “voz de Deus”, que oferece informações gerais sobre o tema, cede lugar para o recorte de vários depoimentos. Mas, mesmo dentro do conjunto de documentários expositivos, os diretores buscaram algum elemento que atualiza ou modifica a narrativa do filme, escapando do estereótipo que persegue o documentário com esse modo de representação, que o esteriotipa como uma produção audiovisual que não desperta interesse dos espectadores.

Os filmes que optaram pela estrutura observativa confirmam uma tendência já percebida na produção contemporânea como a utilização de planos e tempos longos na montagem. Os documentários caracterizados pelo modo de representação poético refletem as experimentações que têm referência em outras artes. Pensando no modo de representação participativo, *Glauco do Brasil* é o único filme que coloca o documentarista como um personagem. O diretor aproveita as imagens de quando ele tinha 12 anos e conviveu com o personagem do filme. Porém, ao longo da narrativa o dispositivo participativo perde força, dando lugar aos depoimentos de outros personagens que conviveram e na montagem criativa que utiliza as telas de Glauco Rodrigues como fonte de imagem.

No confronto entre a atuação do documentarista no presente ou como um vasculhador de vestígios do passado, os filmes da nossa amostra deram mais peso ao registro da vida cotidiana. A maioria dos filmes se debruça sobre aspectos do presente, diversificando o registro das identidades do Rio Grande do Sul. Também há um esforço de atualização do passado pelos documentários que evocam a memória, já que nenhum deles contribui para reforçar os ícones da historiografia oficial. Tanto nas biografias, quanto na memória de grupos ou coletivos, a tônica do registro é o processo de personagens que não fazem parte do imaginário social do Rio

Grande do Sul. Além disso, os filmes *Nervo Ótico: procura-se um novo olho*, *Pérola Negra: a história dos 90 anos da Sociedade União*, *Pra o que der e vier*, *Um filme para o Bom Fim* funcionam como “lugares de memória”, nascem de uma vontade dos seus realizadores em combater o esquecimento. Nesses filmes, a história que move suas narrativas estava em processo de esquecimento e a produção reatualiza e reinsere essas memórias para o espectador, dentro da perspectiva de uma política de memória.

Por último, como um mapeamento geral de como é a produção sul-rio-grandense de documentários que fazem parte de nossa pesquisa, temos 86% dos filmes em sintonia com uma tendência da produção contemporânea que é a redução do espaço de atuação, operando em escala reduzida e lançando um olhar para as singularidades dos sujeitos, grupos, processos e histórias. Apenas 4 documentários (14%) fazem asserções sobre temas gerais da sociedade marcando o filme como um argumento sobre determinado tema: *Referendo* (Jaime Lerner, 2012), *O poder entre as grades* (Tatiana Sager e Zeca Brito, 2013) e *Central* (Tatiana Sager, 2016) trabalham com a questão da violência e tentam entender o papel da sociedade no combate ao crime organizado no estado ou a influência da indústria gaúcha de armas de fogo na campanha do referendo sobre o comércio de armas no Brasil. Com foco diferente, *A linha imaginária* (Cíntia Langie e Rafael Andreazza, 2013) aborda o hibridismo cultural da região da fronteira do Brasil com o Uruguai, marcado pela produção artística, pela convivência harmoniosa e pelo bilinguismo característico do lugar.

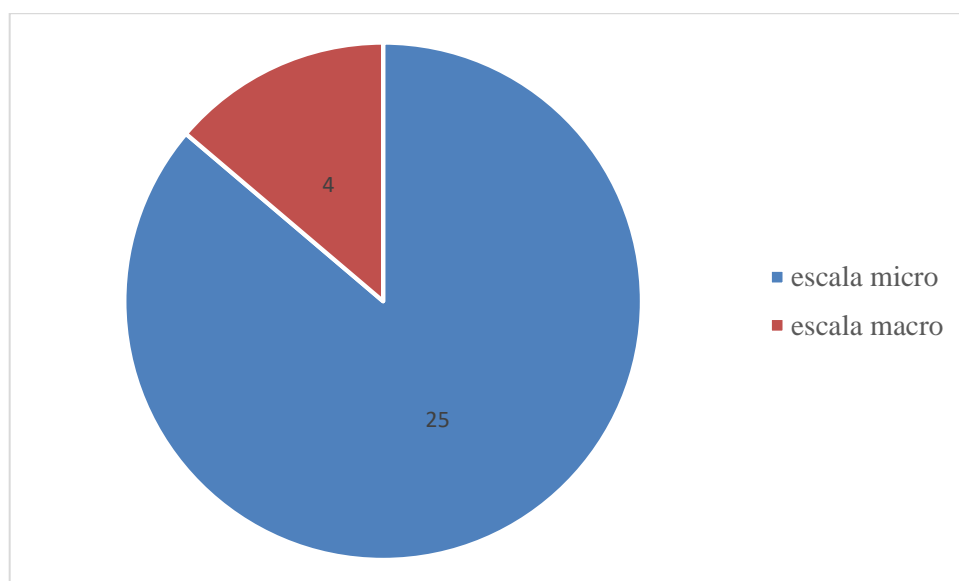
Mesmo que a maioria dos documentários do nosso *corpus* se organize na lógica expositiva, eles, quase que contraditoriamente, estão seguindo a tendência do documentário contemporâneo ao trabalharem com a particularização do enfoque, como assinalam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008). Para as autoras, “ao invés de almejam grandes sínteses, análises ou interpretações de situações sociais mais amplas, os documentários buscam seus temas através do recorte mínimo, abordando experiências e expressões estritamente individuais” (LINS e MESQUITA, 2008, p.49). Essa fuga dos grandes temas, que contrapõe a tônica do documentário moderno produzido nos anos de 1960, também foi identificada nas pesquisas de Karla Holanda. A autora fez uma aproximação entre o enfoque dos documentários contemporâneos com a micro-história e assinala o filme *Cabra Marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) como uma referência para esse tratamento. A produção contemporânea de documentário opta por valorizar as especificidades da vida cotidiana, deixando de lado as

grandes afirmações sobre a sociedade. O sujeito não é objeto do filme somente pelo conteúdo que pode enunciar, mas pelo o que ele é. São as práticas cotidianas, as contradições da vida e o que não está no registro da grande mídia que interessam aos documentaristas contemporâneos. Há uma superexposição do real com a cobertura televisiva, logo, resta ao documentário procurar nas singularidades as imagens e os sons que possam produzir uma narrativa com ar de novidade. Mas não porque esta ou aquela realidade é inovadora ou excêntrica, mas porque o olhar do documentarista a procurou e registrou sua materialidade. Este direcionamento, como aponta a autora, vem tomando força e forma a partir da década de 1980 no Brasil:

Como reflexo desse momento político-cultural no mundo e, de modo particular, com a abertura política que se consolidava no Brasil, percebemos uma mudança na prática de abordagens empregada nos documentários brasileiros a partir de meados dos anos de 1980 e, assim como os micro-historiadores, boa parte dos cineastas brasileiros atuantes nesse período e, por conseguinte, os que se dedicaram ao documentário e passaram a utilizar a abordagem particularizada vieram de uma orientação marxista (HOLANDA, 2004, p. 90-91).

No trabalho desenvolvido a partir dos filmes produzidos pelo projeto DOCTV III, Karla Holanda (2013) também identificou essa abordagem particularizada como uma das principais características dos filmes analisados, denominando-as de *influxos de escala micro*. São filmes que registram o cotidiano de comunidades do interior, que buscam nas pequenas cidades os personagens para suas narrativas, ou que, mesmo tratando de um tema amplo, reduzem o enfoque a partir de um grupo específico. Podemos perceber esse direcionamento no gráfico abaixo:

Gráfico 03: Tipo de abordagem temática



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

Nosso *corpus* também revela essa tendência na produção de documentários sul-rio-grandenses contemporâneos. O gráfico 03 aponta que 86% dos filmes que analisamos conduziram a narrativa a partir de temas de escala reduzida, o que acompanha o fluxo do documentarismo nacional. Além das biografias, que já particularizam o filme em torno de um personagem específico, os documentários *Land Schaffen*, *Frequências do Interior*, *Por onde passeiam tempos mortos*, *Filme sobre um Bom Fim e Churrasqueiros de Nova Bréscia* se dedicaram na abordagem de comunidades e seus sujeitos, sejam elas urbanas ou rurais, sendo que as especificidades que unem os personagens ficam evidenciadas em cada um desses filmes.

Outros documentários buscam em coletivos específicos a matéria luminosa para a sua narrativa, como em *Atrás do bloco: todo lugar é carnaval*, *Pérola negra: 90 anos de história da Sociedade União*, *Desenredo*, *Para o que der e vier* e *Nervo ótico: procura-se um novo olho*. Mesmo tratando esses grupos como exemplos que podem ser seguidos, esses filmes mantêm o direcionamento micro no produto final. Ao assinalar essa inflexão como uma característica da produção contemporânea, Lins e Mesquita colocam:

As experiências são, de um modo geral, tratadas como irredutíveis. Nem típicas, nem exemplares, tampouco extraordinárias. Ao contrário: únicas, singulares. O valor,

aparentemente, está no “registro” e no trato respeitoso com elas, expondo suas particularidades – e não no olhar que vê mais longe, relacionando-as à conjuntura e a outras experiências, ou à estrutura social, com suas potencialidades e problemas. (LINS e MESQUITA, 2008, p. 50).

São singularidades que também expressam a necessidade do sujeito contemporâneo em escapar da generalização da cultura de massa. Em termos estéticos e narrativos, pode ser dicotômico ter a maioria dos filmes de nosso *corpus* estruturada no modo de representação expositiva e ao mesmo tempo focarem em abordagens reduzidas. As abordagens mais específicas produzem no conjunto uma pluralidade, especialmente por conta do direcionamento ao que é comum e ordinário. Porém, estética e narrativamente, os realizadores ainda optam por um modelo que expressa uma lógica educativa, de convencimento e que se mantém tradicional. Não podemos deixar de assinalar que há traços estéticos dentro desses filmes expositivos que fogem por completo do documentarismo clássico, mas, no conjunto da obra, a maioria não trabalhou com artifícios para criar uma nova cultura estética para a produção sul-rio-grandense.

4. IDENTIDADES PARTILHADAS

Se o documentário, quando faz parte do comum, insere sujeitos deslocados do seu lugar na partilha dos corpos, essa operação tem a potência de gerar uma dúvida ou um diálogo sobre a partilha dos corpos nos espaços, já que cada filme produz um arranjo de imagens, sons, tempos, espaços e sujeitos. Quando a arte se aproxima da vida e produz um questionamento sobre os ordenamentos que constroem a vida, nesse fragmento temos uma *partilha do sensível*.

O sensível está “nos atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (RANCIÈRE, 2009, p. 11). Essa matéria estética e sensível não transparece em todas as obras de artes, tampouco em todos os filmes. Nosso *corpus*, como já apontamos, revela que a maioria dos realizadores sul-rio-grandenses escolhem a forma mais clássica para realizar seus documentários. Mesmo assim, em alguma sequência, imagem, sujeito, espaço, som ou manipulação do real captado pela câmera do documentarista pode emergir uma matéria sensível que provoque uma dúvida. Neste movimento de análise, buscamos essa matéria estética como se estivéssemos num garimpo. O risco que corremos é supervalorizar algum fragmento, que no todo da narrativa dos documentários não tenha a força do possível. Mesmo assim, assumimos o risco porque, se pensarmos na igualdade *do* sensível (ASPE, 2013), por mais simples que um acontecimento seja, se revelar uma matéria sensível, ele pode ser comparado a um pensamento elevado, pois os dois não podem ser medidos de forma cartesiana, com atribuições de valor a partir de uma escala.

No nível do visível e do dizível, também nos interessa marcar quais são as identidades que os realizadores colocam em cena nos documentários. Que sentidos se configuram como um comum partilhado pelos filmes. Iremos abordar fortemente a questão da representação identitária, e também iremos nos movimentar no espaço estético e narrativo dos documentários para identificar e problematizar a potência política do documentário. A partir da análise dos 29 filmes que compõem nosso *corpus*, agrupamos os documentários em quatro grandes categorias analíticas que partilham de um *comum*.

Uma parcela dos documentários olha para o estado como um espaço permeado pelo sentimento do urbano. Essas narrativas se afastam por completo do lugar imaginário criado pela narrativa do mito do gaúcho em que os sujeitos estão sempre em contato com a lida no campo na zona rural. Os documentários abordam questões das grandes cidades, com sujeitos que interagem e sentem os problemas decorrentes da urbanidade que contém diferentes formas de vida que são mescladas pelo espaço comum das cidades. Dentro dessa categoria, que discute a *urbanidade* nos documentários, os filmes se dividem em narrativas que olham para grupos que se unem por afinidade para viver e intervir no espaço urbano, ou trabalham com a cidade como espaço público aglutinador de sujeitos diferentes e, por último, analisam a cidade como palco de violência e de relações de segurança e insegurança.

Na segunda categoria, organizada em *biografias*, são os sujeitos sociais, individualizados com suas histórias de vida que contribuem para a constituição da identidade e da memória do Rio Grande do Sul. Parte dos realizadores optou pelas narrativas biográficas que inserem, reforçam ou recolocam os sujeitos na vida social do estado a partir dos documentários produzidos. Aos olhos da história oficial, não há, entre os biografados, nenhum ícone nacional. Tampouco, focando no espaço territorial do Rio Grande do Sul, as biografias do nosso *corpus* não abordam nenhuma figura heroica relacionada ao mito do gaúcho. São sujeitos que possuem uma história de vida rica, com uma produção social e intelectual importante, que compõem o caleidoscópio cultural e identitário do estado.

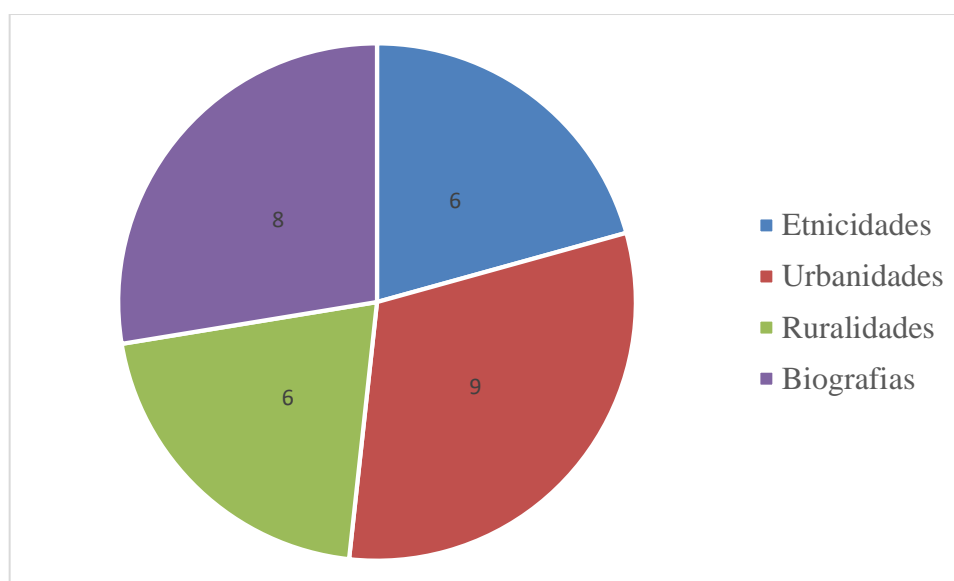
Há documentários que marcam a identidade do Rio Grande do Sul pelo viés da *ruralidade* presente na vida das pequenas comunidades, cidade e também no cotidiano dos sujeitos que moram em rincões afastados de qualquer relação com o urbano. Nesse sentimento, percebemos, através dos documentários, que o rural é marcado por laços comunitários afetivos e também é um espaço de salvaguarda da natureza. A *ruralidade* contida nos filmes também apresenta a questão da solidão e da velhice. Num espaço regido pela força do trabalho, o passar dos anos se torna um peso para os sujeitos que nasceram e permanecem no espaço rural.

A quarta categoria identitária presente nos filmes atua para marcar uma *etnicidade* que constitui os sujeitos do estado. As associações étnicas, assim como as identidades, são organizadas pelos sujeitos de modo relacional, ou seja, a partir da relação com a diferença marcam-se os traços de pertencimento a uma associação identitária. A discussão que realizamos na análise da categoria de *etnicidade* mostra que a associação dos sujeitos com base nos traços

étnicos está relacionada ao sentimento essencialista que mantém, ao longo do tempo, as características comunitárias e pouco mutáveis de um grupo social. Os documentários buscaram grupos étnicos diversos, mas, ressaltamos entre esses filmes o direcionamento que dois documentários deram ao abordar a identidade kaingang presente no Rio Grande do Sul, questões que serão aprofundadas no decorrer deste subtítulo.

Assim, partindo dessa categorização, temos seis (06) documentários classificados no grupo das *etnicidades*, nove (09) compõem a categoria das *urbanidades*, seis (06) estão classificados como *ruralidades* e oito (08) formam o conjunto das *biografias*.

Gráfico 04: Quantidade de documentários divididos nas categorias de análise



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor.

O mapeamento dos documentários a partir das categorias de análise demonstra que há uma paridade no número de produção que compõe cada grupo. Não há um direcionamento majoritário para algum tema ou para alguma representação identitária. É uma pluralidade que se constitui como uma característica positiva e que colabora para um reflexo diverso das identidades e memórias partilhadas e presentes no Rio Grande do Sul.

No primeiro capítulo, discutimos sobre as questões de identidade e memória que estão em jogo nas relações entre os sujeitos e como o documentário se constitui como um espaço que

aborda essas questões a partir dos seus recursos estéticos, narrativos e estilísticos. Como um contraponto às narrativas padronizadas na mídia hegemônica, particularmente na inflexão identitária do Grupo RBS, que propõe um padrão do que é “ser gaúcho” para atender sua necessidade de mercado, os documentários que fazem parte no nosso *corpus* apresentam outros sujeitos, com diferentes sentidos de identidade, que refletem outros modos de se fazer parte na organização social do estado.

Hall (2016) colabora para problematizarmos a cultura a partir da ideia de um mapa cultural que contém imbricamentos e tensionamentos, com características instáveis, mas também com traços que reforçam uma essência comum. O autor desenvolve sua argumentação com a ideia de que o significado nunca pode ser fixado. Nossa mirada teórica também vê os sentidos de identidade presentes nos documentários como uma potência para deslocar uma ideia de identidade e memória única para o Rio Grande do Sul.

Já Rancière (2009), problematiza o ordenamento dos corpos (sujeitos) no comum e como os atos estéticos podem inserir novas formas de ordenar as configurações da experiência que põem em dúvida esse comum, por meios do olhar para a matéria estética que revela “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). A partir do sensível partilhado nos documentários, que se apresentam como sentimentos de *etnicidades*, *ruralidades*, *urbanidades* e *biografias* (que materializam a condição do sujeito como o estopim para a narrativa fílmica), podemos inferir que os filmes do nosso *corpus* têm traços comuns e inserem uma pluralidade de olhares sobre o que é visível e dizível no Rio Grande do Sul.

4.1 ETNICIDADES

Ter como pano de fundo uma identidade étnica para a construção de um documentário é fazer um movimento de aproximação e afastamento de identidades e pertencimento, revelando esse sensível de diversas formas. A etnicidade – estado ou sentimento de pertencer a um grupo étnico comum – só pode ser compreendida pela marcação da diferença. Nosso *corpus* é composto por documentários produzidos por realizadores sul-rio-grandenses e que, por influência do edital ou por intenção própria, deveriam produzir filmes sobre aspectos sociais e culturais do estado, ou com temas ou locações no território gaúcho. A delimitação do território

nos mecanismos de incentivo nos permite escapar da confrontação entre o que é local e nacional, nos direcionando somente para o que é local, ou específico, dentro dos limites do Rio Grande do Sul. Essa delimitação territorial produziu sentidos na análise de narrativas documentais a partir de grupos étnicos fechados que marcam a diferença com o que é, ou seria, uma identidade sul-rio-grandense.

Ao identificarmos um grupo de documentários que trabalham com etnicidades, percebemos o trabalho dos realizadores para diversificar a representação dentro do estado. No entanto, esses filmes afirmam a dicotomia nós-eles, já que todos trabalham seguindo a tendência do documentarismo nacional que opta pela redução da escala de abrangência temática. Esses filmes enfocam comunidades geográficas, grupos de afinidades, espaços de resistência, sociabilidade e ancestralidades e colocam essas identidades com base na afirmação de um comum que é dado por características étnicas dentro do território gaúcho. Ao inserir um caleidoscópio de sujeitos diferentes, os documentários também produzem um movimento que questiona, frui, desconstrói, repensa, reordena e partilha novas referências que dizem e mostram um outro ordenamento possível expresso nos seus elementos estéticos e narrativos.

Mesmo que o tema central não seja uma ou outra identificação étnica, os documentários evidenciam traços marcantes de descendentes de africanos, alemães, italianos, kaingangs e portugueses. Nenhum documentário do *corpus* trata o gauchismo como uma cultura única e homogênea do estado. Afirmar uma etnicidade está relacionada com o uso de elementos culturais que estão associados a uma origem em comum. Em alguns casos, a etnia é confundida deliberadamente como sinônimo de raça. Sabemos que a raça humana engloba todas as etnias possíveis e estas possuem características físicas, de linguagem e de costumes diferentes entre si. A marcação de uma identidade étnica é feita pela diferença com relação a outro grupo social, visto que as identidades (no plural) são sempre relacionais (WOODWARD, 2009). Por etnicidades entendemos o sentimento de pertencimento a um grupo étnico identificado.

Os documentários que compõem esta categoria inserem como partilha a história de um clube de negros que resiste em uma cidade de descendentes de alemães (*Pérola Negra: 90 anos de história da Sociedade União*), ou valorizam a forma com que os “italianos” do Rio Grande do Sul desempenham as questões do comércio (*Churrasqueiros de Nova Bréscia*). Uma tradição associada à colonização portuguesa, com influência dos espanhóis, é o foco de *A Semi-lua e a estrela*; já a sobrevivência do dialeto alemão Hunsrückisch une uma comunidade de

descendentes de imigrantes (*Land Schaffen*) e, por fim, a ancestralidade dos costumes indígenas é o tema de *Sabedoria Kaingang* e *Kamé Kairu- traçado da identidade kaingang*.

A etnicidade reivindicada nos documentários se constrói a partir de um sentimento que é caracterizado pela marcação da diferença, pois o elemento externo da identidade étnica reivindicada por determinado grupo é um fator constitutivo importante. “A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos étnicos – são vistas como mais importantes que outras, em lugares particulares, em momentos particulares” (WOODWARD, 2009, p. 11). Pensando com a autora, um dos confrontos presentes na identificação dos sujeitos com determinadas identidades está na relação entre as características essencialistas e não-essencialistas.

Woodward (2009, p. 13) explica que as identidades, em alguns momentos, são convocadas a assumir um caráter essencialista, baseado em características “étnicas, na ‘raça’ e nas relações de parentesco” ou pela associação a um passado comum, colocado como uma verdade imutável. Nos documentários pesquisados percebemos um confronto entre essas duas características. Os filmes pontuam os traços étnicos comuns em contraposição à construção de uma história hegemônica aos sujeitos do Rio Grande do Sul, ou mesmo do Brasil. Porém, essas produções também reforçam uma visão essencialista das identidades em jogo já que optam pelo registro dos elementos de linguagem, traços físicos e culturais de cada grupo identitário. Hall (2009, p. 77), ao analisar o impacto da globalização na formação das identidades, fala que “juntamente com o impacto global há um novo interesse pelo local”. Podemos perceber este redirecionamento para o específico como uma marca que está associada à tendência do documentário brasileiro contemporâneo. Os filmes, permeados por uma etnicidade outra, que não a gaúcha, dão importância à singularidade dos grupos que se organizam a partir de afinidades, neste caso, por um passado idealizado, mas comum entre si.

Para buscar uma teoria da etnicidade, Poutignat & Streiff-Fenart (1998) reafirmam a ideia de uma aproximação a partir de uma origem suposta, mas que se constitui a partir das características de diferenciação. O que não retira das comunidades de aproximação com uma descendência comum, como no documentário *Land Schaffen* (Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse, 2013), em que os laços de parentesco entre os sujeitos também reivindicam uma identidade étnica. Essa ambiguidade fica evidente no documentário, quando uma dupla de jovens conversa sobre a estada deles na Alemanha e lá no local de “origem” eles escutavam a

rádio de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul. No relato presente no filme, a anfitriã alemã não acreditava que as rádios no Brasil tocavam mais músicas alemãs do que no país de origem. A questão étnica está vinculada a um ideal de Alemanha, país de onde partiram inúmeros imigrantes para colonizar o interior do estado com apoio do Império brasileiro, numa explícita tentativa de branqueamento do povo. Os descendentes de imigrantes que figuram no documentário guardam uma essência idealizada cujos traços perduram até hoje.

O cerne do conceito de etnicidade reside na variação das características onde os sujeitos “identificam-se e são identificados pelos outros na base de dicotomizações Nós/Eles, estabelecidas a partir de traços culturais que se supõe derivados de uma origem comum e realçados nas interações raciais” (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998, p. 141). No estudo, a caracterização nunca é completamente dada pelos próprios membros de um grupo étnico, mesmo sendo “endógena”, como definem os autores, ela necessita de elementos externos para completar o sentido proposto pelos sujeitos que se consideram pertencentes à etnia alemã, no caso dos personagens de *Land Schaffen*. Seguindo com os teóricos: “é esta relação dialética entre as definições exógena e endógena da pertença étnica que transforma a etnicidade em um processo dinâmico sempre sujeito à redefinição e à recomposição” (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998, p. 142). O encontro entre documentarista e personagens, no caso desses filmes que trabalham com a etnicidade, também utiliza a mesma relação dialética em um movimento “nós” gravamos “eles” para mostrar a “vocês” - os espectadores. Mesmo que o filme seja feito por alguém que faz parte desta comunidade de pertencimento, há uma relação de identificação e diferenciação no movimento de “nós” gravamos “nós mesmos” para mostrar a “vocês”. Na tela, no filme em contato com o espectador, as marcas internas e externas de uma comunidade com laços étnicos fortes se chocam com outras identidades, colocando os personagens do documentário como estranhos ou conhecidos para o público. Nichols (2005) explica a relação tripolar do documentário que contém a história do cineasta, do filme e do espectador. O desejo do documentário é sempre estabelecer um diálogo com o espectador, que assiste o filme com sua bagagem cultural. “Públicos diferentes vêem coisas diferentes” (NICHOLS, 2005, p. 96), diz o autor. Com relação à etnicidade impressa em *Land Schaffen*, o público pode se aproximar ou se afastar da comunidade de descendência alemã apresentada no documentário.

Figura 04: Os pilares da etnicidade I



Fonte: *Land Schaffen* (2013).

Como já vimos, o documentário *Land Schaffen* tem como marca uma comunidade étnica germânica, onde a maioria dos personagens fala no dialeto Hunsrückisch. No filme, a tônica é a observação do cotidiano dessas pessoas. A narrativa trabalha com informações que provêm da fala dos personagens, colocando a equipe do filme sempre na posição de recuo, observando essa conversa, porém com o enquadramento bem composto, delimitado e com a câmera no tripé, o que demonstra o tempo de preparação que a equipe necessita para cada gravação. No geral, a narrativa fortalece três pilares constituidores da etnicidade daquele grupo: o trabalho, a família e a comunidade. O dialeto falado tanto pelos jovens como pelos idosos é um elemento unificador, mas a organização da narrativa usa do dialeto para marcar a etnicidade e trabalha com imagens e sons com base nos três pilares referidos.

Figura 05: Os pilares da etnicidade II



Fonte: *Land Schaffen* (2013).

O documentário de Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse observa e acompanha em vários momentos o trabalho forçado na terra, onde, mesmo com as tecnologias existentes para plantação, como máquinas e implementos agrícolas, os personagens ainda utilizam formas rudimentares de produção, como o lavrar a terra com canga de boi ou fazer a colheita manualmente. É na força do trabalho num espaço geográfico montanhoso que os velhos e os jovens se unem para garantir a sobrevivência e acompanhamos essa luta por meio de imagens e sons dos personagens trabalhando na terra. Na dimensão familiar, o filme apresenta momentos dos personagens fazendo refeições juntos, com famílias comendo e conversando sobre coisas do cotidiano. Com relação ao espaço comunitário como constituidor de identidades, *Land Schaeffen* organiza uma narrativa que apaga as fronteiras geográficas delimitadas e une os personagens numa comunhão étnica. Ao longo do filme, vamos conhecendo os personagens numa geografia comum. O documentário mostra as famílias de forma que nos faz crer que são todos vizinhos de uma mesma localidade no interior de uma cidade pequena. Nos créditos finais temos a informação que os nove personagens que compõem a narrativa são moradores de quatro cidades diferentes, localizadas na mesma região do estado. No filme, as delimitações geográficas são apagadas pela aposta no sentimento de etnicidade dos personagens e da comunidade.

Ao reivindicar uma etnicidade, o documentário reforça algumas características. Em *Land Schaffen* temos questões explícitas, como o dialeto e o estilo de vida comum. É possível pensar em categorias para a identificação endógena e exógena em grupos étnicos, como segue:

1. sinais ou signos manifestos – traços diacríticos que as pessoas procuram ou exibem para demonstrar sua identidade, tais como vestuário, a língua, a moradia ou o estilo geral de vida; e 2. Orientações de valores fundamentais – os padrões de moralidade e excelência pelos quais as ações são julgadas. [...] isso implica igualmente que se reconheça o direito de ser julgado e de julgar-se pelos padrões que são relevantes para aquela identidade (BARTH, 2011, p. 194).

No filme *Os Churrasqueiros de Nova Bréscia* (Matheus Mombelli, 2013) identificamos o segundo tipo de categorização proposto por Barth, em que o reconhecimento da pertença a uma determinada etnicidade carrega valores e padrões essencialistas, que é evidenciado pelo estereótipo do “italiano” como um sujeito que é habilidoso com negócios financeiros, que sabe aproveitar as oportunidades para ganhar dinheiro, como a criação de churrasarias de espeto corrido espalhadas pelo mundo. Outro ponto para destacar tem relação com o êxodo incomum

que é apresentado na narrativa do filme. A geração que saiu no final da década de 1970 montando as primeiras churrascarias voltava para buscar jovens da cidade de Nova Bréscia, na região Centro Oriental do Rio Grande do Sul, com base na identidade étnica, julgando-os a partir da mesma relação com o mundo do trabalho que os pioneiros tinham.

Figura 06: Os pilares da etnicidade III



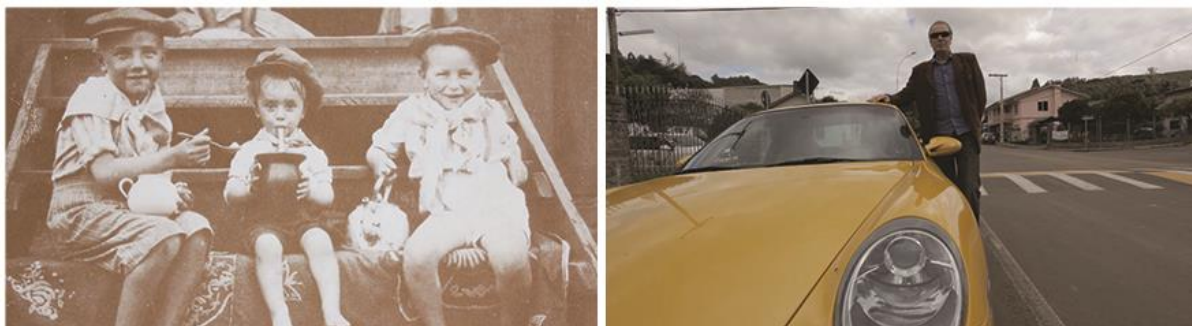
Fonte: *Churrasqueiros de Nova Bréscia* (2013).

Churrasqueiros... afirma a etnia italiana logo no início do filme, quando, ao som de *Mérica, Mérica* - música do folclore italiano que aborda a partida dos imigrantes para o novo continente - cantada por um grupo de homens, as imagens da pequena cidade de Nova Bréscia apresentam o território de onde os churrasqueiros partiram para o mundo. Todo o filme trabalha os elementos de uma etnicidade italiana, seja pelas trilhas sonoras do mesmo estilo da canção que iniciou o filme ou pela afirmação dos sobrenomes dos personagens, todos descendentes de italianos. O documentário sai das fronteiras do Rio Grande do Sul para buscar os donos de churrascarias espalhados pelo Brasil, mas a tônica segue relacionando esses personagens com a cidade de Nova Bréscia e, especialmente, com os traços de um grupo de afinidade baseado em características comuns.

A afirmação da etnicidade em *Churrasqueiros de Nova Bréscia* é mais explícita do que em *Land Schaffen*. Os personagens apresentam esses traços a partir de falas inseridas na narrativa do filme como: “irmandade de proprietários de bares e restaurantes oriundos italianos”, “máfia dos churrasqueiros”, “o italiano tem a mania de dizer que no bolso dele só entra, não sai nada” ou “os italianos vieram atrás de oportunidade, qualquer que seja”. Todo o

documentário é permeado pela afirmação das características tidas como parte da identidade dos descendentes de italianos no Brasil.

Figura 07: Hábitos assimilados (esquerda) e afeição ao dinheiro (direita)



Fonte: *Churrasqueiros de Nova Bréscia* (2013).

O filme também aborda a questão do preconceito que os imigrantes sofreram no início da colonização sendo chamados pejorativamente de colonos. Pelo depoimento dos personagens sociais, *Churrasqueiros...* marca uma diferença com os grandes estancieiros da metade sul do estado. Para buscar uma assimilação, os imigrantes incorporaram hábitos que eram característicos e o churrasco foi um desses elementos. Na composição da narrativa, enquanto um professor de História insere essas informações, fotos antigas ilustram o início da colonização, especialmente de crianças tomando chimarrão (outro costume gaúcho que eles assimilaram para se aproximar dos ‘nativos’ do estado – porém os nativos, mesmo, são os indígenas). “O gaúcho sabe fazer o melhor churrasco do mundo pra ele e a família dele, mas o churrasco para vender, quem sabe fazer é o italiano-gaúcho”, sentencia um dos personagens que faz, na sua própria caracterização, uma aproximação que mantém os traços de duas identidades referenciais, na tentativa da criação de traços que imbricam as duas marcas identitárias. O preconceito de fundo pelo qual passaram os imigrantes europeus é calcado numa distinção de classe, por questões financeiras e de *status* social, diferentemente do afastamento que sofrem os descendentes de negros que chegaram ao Brasil como escravos.

A etnicidade, sendo relacional, se constitui a partir de trocas e confrontos com base em características semelhantes ou totalmente diferentes. Pensemos na cor da pele, por exemplo. O sentimento de pertencimento está associado ao movimento das identidades e junto com essa

dinâmica temos a identificação por aproximação ou repulsa às comunidades étnicas. Esse jogo está ligado diretamente com o tempo, pois as variáveis entre tempo e espaço afetam diretamente os limites das fronteiras da identificação e pertencimento. A cor da pele no passado era associada a um grupo social subjugado e dominado nas sociedades escravocratas. O Rio Grande do Sul carrega uma forte presença negra que foi escondida e ainda é estereotipada, ou vista de forma preconceituosa. Por vezes, essa repulsa, que torna as fronteiras étnicas afastadas, ocorre por desconhecimento ou traumas deliberadamente implantados. No documentário *Land Schaffen*, no decorrer da narrativa, um jovem homem pergunta à sua mãe, uma senhora de cerca de 70 anos, como era o medo que eles tinham dos negros do Paraná. A simples ideia de que passavam negros pela região fez com que as crianças ficassem 13 meses sem ir na aula, segundo o relato da personagem do documentário. O filme não deixa muito claro, mas a frase da senhora no dialeto alemão reflete um momento histórico específico: “é que a gente nunca tinha visto gente assim. E daí tínhamos medo, meu Deus, se tivéssemos visto um cara preto assim, a gente teria saído correndo”. Esse relato, que hoje é visto com exagero, deve ter ocorrido entre as décadas de 1930 e 1940, onde o preconceito racial era muito mais forte. A opção por deixar esse fragmento falar dentro da narrativa do filme nos permite comparar as reações no passado e no presente.

E, mesmo em 2013, também vemos filmes que precisam afirmar as identidades do povo negro. *Pérola Negra: 90 anos da Sociedade União* (Diego Dornelles e Christopher Dalla Lana, 2013) é um documentário construído com base na resistência sutil dos negros em uma cidade que organiza a cultura oficial em torno da colonização alemã. Santa Cruz do Sul tem, anualmente, a maior *Oktoberfest* do Rio Grande do Sul, em que as tradições e os costumes dos imigrantes são revisitados e vangloriados. No documentário é exposta a questão do preconceito e da importância dos espaços que afirmam uma cultura afro-brasileira. “A etnicidade é uma entidade relacional, pois está sempre em construção, de um modo predominantemente contrastivo, o que significa que é construída no contexto de relações e conflitos intergrupais” (LUVIZOTTO, 2009, p. 32). A afirmação da existência da Sociedade União é vista pelos personagens do documentário como uma resistência ao preconceito que os membros do clube sofrem em uma cidade com cultura hegemônica branca.

Figura 08: Memórias afetivas no Clube União



Fonte: *Pérola Negra*: (2013).

Os integrantes do clube beneficente Sociedade União evocam uma memória cheia de afetividade, buscando valorizar os aspectos positivos da agremiação. “Sua história é uma exceção em mares desconhecidos, não procure explicação” é o refrão de um samba enredo que é usado como trilha sonora da abertura do filme, em que um clipe de imagens apresenta o espaço, os ensaios e um desfile de carnaval. Ao longo do documentário teremos um direcionamento para a assimilação deste grupo, seja evidenciando os projetos positivos ou deixando de tensionar os temas mais polêmicos.

O clube foi fundado em 1923, mas as lembranças dos integrantes mais velhos começam a partir da década de 1930. Como todo clube de negros, o União é um espaço de sociabilidade criado pelo afastamento que a regra social da época impunha a este grupo étnico. Um personagem do documentário, que é sociólogo, fala que, mesmo que não existisse uma lei proibindo as pessoas “de cor” de entrar nos clubes sociais da cidade, havia uma imposição que era tácita: negro não entra! Para fazer frente a esse segregacionismo, as comunidades negras criaram seus próprios clubes, em diversas cidades do Rio Grande do Sul. “O União é fruto de uma sociedade onde existe um *apartheid*” é a frase de encerramento do primeiro depoimento do sociólogo. É um termo forte que remete ao modelo separatista de governo que existia na África do Sul direcionado à sociedade de Santa Cruz do Sul. O atual presidente do clube complementa a ideia do sociólogo, afirmando que o trabalho que ele desenvolve na diretoria é para dar continuidade à história do União, especialmente na luta contra o “preconceito racial que existe até hoje”. Na costura de depoimentos, que é uma marca desse documentário, volta

com o sociólogo relatando que atualmente já se superou muito o preconceito na cidade. Enquanto ele fala que o *apartheid* é menor, é inserida uma imagem do atual presidente do clube recebendo uma placa de homenagem na Câmara de Vereadores do município.

Figura 09: Valorização do clube *ou* assimilação da sociedade



Fonte: *Pérola Negra*: (2013).

A coordenadora de projetos do clube explica que o União não atua com a mesma força que o movimento negro, e pondera que “só o fato de se manter durante 90 anos numa cidade que se diz tipicamente alemã, germânica, já é algo que se trabalha nisso”. Num dos depoimentos sobre a questão do preconceito, é o mestre da bateria, que é branco e trabalha com projetos sociais no clube, que explica que diretamente ele nunca sofreu preconceito dentro do União por ser branco, mas fala que sabe que existe comentários. Durante essa fala, imagens dele interagindo com outros associados e com os membros da bateria são colocadas como *inserts*. Há uma necessidade de afirmação, onde uma pessoa branca, inserida num clube social negro, precisa afirmar que lá é um lugar onde ele também pode estar. O depoimento atua como uma chancela: se um branco pode participar, todos podem.

O conflito entre culturas também é abordado em *A semi-lua e a estrela* (Marcos Borba, 2013), mas a partir da encenação de uma manifestação do folguedo que se espalhou pelo Brasil durante a colonização portuguesa. Hall (2009, p. 62) explica que “etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de lugar – que são partilhadas por um povo”. Por vezes, essa ligação com esses elementos se perpetua ao longo do tempo e, no caso da representação da expulsão dos mouros da Europa no século XV, ainda é realizada em cidades que possuem uma etnicidade portuguesa. “Não vamos

esquecer que foram os dragões de Rio Pardo que fundaram Caçapava do Sul e, claro, todos portugueses”, fala um dos personagens do documentário. Há um constante movimento contra o esquecimento por parte do personagem, que também é assumido pelo filme. Outro sujeito da narrativa, que neste momento trabalha de forma costurada e utiliza imagens da cidade como *inserts*, fala que as outras cidades que representam a corrida de cavalhadas são todas portuguesas.

No filme, é possível perceber que a prática do folgado assimila alguns traços do que é a base da cultura gaúcha, como a utilização dos cavalos e do armamento que reflete o passado bélico da região. No documentário, os personagens mostram suas espadas que são do tempo da revolução farroupilha, uma é do império brasileiro e outra dos republicanos. Em outro momento da narrativa, o personagem explica que Bento Gonçalves correu cavalhadas na cidade quando Caçapava do Sul foi capital farroupilha. A representação das cavalhadas mistura os elementos que são constitutivos da metade sul do estado com a dominação religiosa que mantém até hoje.

Figura 10: O bem sempre vence o mal na corrida de cavalhadas



Fonte: *A Semi-Lua e a Estrela*: (2013).

É uma tradição inventada que perdura ao longo do tempo e reforça a dominação do catolicismo perante outras religiões. “A concepção de etnicidade está além da definição de culturas específicas e, portanto, é composta de mecanismos de diferenciação e identificação que são acionados conforme os interesses dos indivíduos em questão, assim como o momento histórico no qual estão inseridos” (LUVIZOTTO, 2009, p. 29-30). No caso do tema do documentário *A semi-lua e a estrela*, a representação mantém um caráter histórico em que, no final, o bem (católicos) sempre vence o mal (islâmicos). Além da etnicidade que reforça os

laços da mesma origem portuguesa e fé cristã, os corredores de cavalcadas em Caçapava do Sul mantêm laços de pertencimento dentro do grupo.

Outros dois documentários articulam a narrativa em torno dos Kaingang, enfocando aspectos étnicos e culturais de maneira muito diferente. Em tom observativo, *Sabedoria Kaingang* (Karine Hemerich e Rogério Reus Gonçalves da Rosa, 2015) perpassa sutilmente os temas da valorização da língua e a transmissão do conhecimento ancestral, acompanhando dois indígenas nonagenários. Já o documentário *Kamé e Kairú – traçado da identidade kaingang* (Marcelo Meotti, 2016) se articula de forma expositiva e institucional, ao expor o trabalho do Museu Antropológico Diretor Pestana, dando mais ênfase às explicações didáticas sobre a dualidade que marca a identidade cultural kaingang. A presença dos dois documentários no *corpus* atua como a afirmação de culturas e etnicidades. Os kaingangs são, de certa forma, excluídos do processo de formação identitária oficial do Rio Grande do Sul. Quando a historiografia dominante cita a presença indígena no estado, ela se concentra majoritariamente nos guaranis das reduções jesuíticas. Ter dois documentários sobre a presença kaingang reinsere este povo no espaço de definição das identidades que compõem o estado.

No Brasil, por exemplo, o reconhecimento de diferenças étnicas e expressões que podem ser chamadas de etnicidades – manifestadas por meio de identidades específicas – ocorre nas populações indígena e negra, até de modo mais explícito, porque esses grupos sofrem mais, objetivamente, processos de discriminação e preconceito. (LUVIZOTTO, 2009, p. 35).

Os filmes acima citados valorizam a experiência kaingang, assumindo o lado dos indígenas como *voz* do documentário. *Kamé e Kairú...* age de forma didática e impositiva. A maioria das informações são colocadas pelos funcionários do museu antropológico, por meio de uma *mise-en-scène* em que os personagens têm falas decoradas, que transmitem informações oficiais sobre o trabalho desenvolvido. Juntamente com esse lado oficial, o documentário faz uso de uma locução clássica e insere um apresentador que atua como um tradutor das informações inseridas na narrativa. O apresentador/locutor age como um ser onipresente, que busca, de modo pedagógico, simplificar as falas dos especialistas do museu ou cancelar os depoimentos dos personagens indígenas. A estrutura narrativa do documentário se constitui de forma opressora, mesmo defendendo o ponto de vista dos indígenas.

Figura 11: Didatismo narrativo: personagem apresentador reafirma a fala dos indígenas



Fonte: *Kamé e Kairú - traçado da identidade kaingang* (2015).

O documentário utiliza o depoimento de seis personagens kaingang, com ênfase maior para a representante do Ponto de Cultura Kanhgág Jãre, Fernanda Jófej, mas minimiza o protagonismo dos indígenas como produtores do seu conhecimento. O filme apresenta os traços da etnicidade indígena em imagens de uma celebração, onde os integrantes de uma aldeia pintam seus corpos com marcas redondas ou compridas, o que representa a dualidade deste povo e pelos depoimentos dos personagens kaingang. Fernanda tem uma fala com empoderamento que insere informações sobre a história do seu povo. Os outros personagens kaingang são mostrados nas aldeias e somente ilustram o fio condutor do documentário.

A narrativa trabalha com muita redundância de informações, é pouco dinâmica e muito pedagógica. Em alguns momentos, o apresentador onipresente e mais quatro personagens sociais repetem a mesma informação. As imagens têm um papel secundário no filme. Elas são esteticamente bem captadas, mas não registram uma diversidade de ações e movimentos, restringindo a captação de imagens na celebração de pintura dos corpos com as marcas características, da cestaria presente no museu e de uma exposição fotográfica. Há uma institucionalidade que busca valorizar uma etnicidade exótica baseada nos traços da cultura kaingang.

Figura 12: Registro da celebração indígena



Fonte: *Kamé e Kairú - traçado da identidade kaingang* (2015).

Buscar um espaço de representação para minorias étnicas é um processo complexo, em que essas minorias se dispõem, conscientes ou inconscientes, a serem tratadas de forma pedagógica, traduzindo sua especificidade cultural na linguagem do outro. Homi Bhabha (1998) trata a questão da seguinte maneira:

A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O "direito" de se expressar a partir da periferia do poder não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão "na minoria". O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação (BHABHA, 1998, p. 20-21).

Na busca de um espaço de fala para as minorias, como problematiza o autor na citação acima, há uma negociação para ter a presença kaingang como objeto do documentário. Aos olhos dos indígenas que estão envolvidos com o filme, o formato da narrativa de *Kamé e Kairú...* atua como uma mensagem pedagógica ao "outro" que é o não-indígena. Além disso, as falas dirigidas pelos especialistas do museu são acolhedoras e reforçam a importância da cultura kaingang, mas o modo como o filme articula sua voz realimenta um assistencialismo do homem branco ao indígena, conferindo um "direito" de expressão aos kaingangs, mas que não representa um espaço de participação ou presença. O documentário apresenta uma visão institucional do que é ser kaingang, diferentemente de *Sabedoria Kaingang*.

A partir de uma estrutura narrativa que acompanha dois personagens com uma câmera observativa, *Sabedoria Kaingang* (Karine Hemerich e Rogério Reus Gonçalves da Rosa, 2015) se propõe a registrar o cotidiano de um índio kaingang de uma aldeia urbana e de outro personagem que vive numa aldeia localizada no espaço rural. No filme, eles só se comunicam na língua kaingang e são as legendas em português que permitem o entendimento dos diálogos que são constantes.

Os personagens defendem sua língua, a expressão do seu povo e participam de encontros do movimento indígena, assim como palestram nas escolas indígenas. Ações que defendem, a partir da experiência, a cultura kaingang. O documentário apresenta uma etnicidade que marca a vivência destes indígenas como seres atuantes na sociedade e trata os kaingangs como uma comunidade que perdeu espaço para a construção das cidades, mas que ainda luta pelas terras que lhes restaram e pelas marcas culturais que eles carregam. O encontro do João Carlos Kasu Karejó (imagem à esquerda) com Jorge Kagnãg Garcia (à direita) representa a união de modos de ser kaingang, pois cada um deles tem uma forma de se relacionar com o espaço.

Figura 13: Personagens que conduzem a narrativa do filme



Fonte: *Sabedoria Kaingang* (2015).

A diferença na relação com o espaço não impede que dois dos personagens marquem a experiência indígena no filme. A etnicidade proposta não se coloca em choque com outras formas de identificação identitária, ela apenas se apresenta a partir da vivência dos dois personagens. O documentário trabalha com a afirmação dos traços kaingangs, mas faz isso observando os personagens que se encontram num determinado momento. Várias aldeias rurais e urbanas são visitadas pelos dois protagonistas. A marca da cultura kaingang é o parentesco

que os une em torno das marcas kamé e kairú, tornando-os parentes por conta de uma ancestralidade comum.

Figura 14: Afirmação da cultura e etnia kaingang e troca de experiências



Fonte: *Sabedoria Kaingang* (2015).

Sabedoria Kaingang insere essa etnicidade na vida social e dá valor para os movimentos políticos que são feitos em torno da defesa da cultura kaingang. Os dois personagens são um fio condutor para outras histórias, que têm como ligação a afirmação do pertencimento à etnia. Ao trabalhar com aldeias urbanas e rurais, o documentário propõe a defesa das marcas que, independente do espaço, são fortes e congregam os sujeitos num grupo comum.

No caso do documentário *Sabedoria Kaingang*, a chave utilizada para deixar transparecer um sensível é uma *mise-en-scène* que acompanha o movimento dos dois personagens. Por ser todo falado em kaingang, com legendas em português, o filme evidencia uma postura política de valorização dos conhecimentos mais antigos, representados pelos dois sujeitos-personagens que são os protagonistas do documentário. De um lado, o índio Jorge Kagnãg Garcia, que é um *Kamê*, uma das metades ancestrais que marca o relacionamento organizacional e familiar dessa etnia. De outro, seu complemento, o índio *Kanhuru*, João Carlos Kasu Kajeró. João Carlos é um índio que interage com a cidade, que vai ao centro de Porto Alegre, que tem amigos no mercado público e anda de metrô. Mas, como eles citam em uma das conversas, “se você falar em kaingang, você é índio, mesmo que você esteja de terno”. A questão da língua é tratada como um dos pontos centrais para a manutenção da identidade kaingang. A câmera participa de modo observativo de uma *mise-en-scène* que se dá sempre em diálogo. Na maior parte do tempo, acompanhamos a interação entre os sujeitos-personagens,

em situação de troca de conhecimento, com a câmera bem próxima. Poucos são os trechos em que os sujeitos estão em situação de entrevista.

Sabedoria Kaingang insere o espectador de forma sensível numa cultura diferente. O filme marca a defesa da língua, dos conhecimentos ancestrais, das ações do cotidiano e da vivência em família, em que todos os membros estão ligados por uma das duas metades. Mesmo estando muito próxima, a equipe entra na *mise-en-scène* desses diálogos, porque os sujeitos-personagens interagem entre si, mas acabam, de forma muito explicativa, descrevendo cada ação que estão fazendo. Aspecto que, por sua vez, deixou a performance dos sujeitos um pouco didática. Como se tivessem que fazer as ações e explicar para o Outro – um estrangeiro –, que não é daquela cultura. Essa *mise-en-scène* deixa escapar esse didatismo, sem, no entanto, perder a força *sensível* da narrativa porque convida o espectador a acompanhar o movimento dos sujeitos-personagens.

Os seis documentários que apresentam uma organização narrativa com base nas diversas etnicidades existentes no Rio Grande do Sul propõem uma visão identitária que amplia as marcas do estado. Mesmo que *A semi-lua e a estrela* mostre uma mistura de traços da colonização portuguesa com as características da cultura gaúcha, o documentário transparece uma mescla que dá mais peso ao passado étnico comum entre os sujeitos. Ao escaparem do estereótipo hegemônico do gaúcho, os filmes abrem o leque de possibilidades de associação com o que é ser sul-rio-grandense. Assim como os outros estados do país, o extremo sul brasileiro é composto por um caleidoscópio de identidades. Mas, geralmente, a representação que se faz do estado trabalha com uma única matriz identitária, que como já vimos, é calcada numa “tradição inventada” e reforça uma ideia do que é “ser gaúcho”. Neste sentido, os documentários agrupados nesta categoria de análise se colocam como um espaço de resistência ao buscarem traços que não estão postos em comum por outras mídias e que, muitas vezes, foram silenciados ou estigmatizados.

Além disso, os filmes categorizados como espaços de discussão das etnicidades do Rio Grande do Sul também inserem elementos para a partilha de um *sensível* que atravessa os documentários. Em que medida esses filmes criam um gesto político, mesmo sem abordar temas políticos é um questionamento proposto por Guimarães & Guimarães (2011) que já discutimos no primeiro capítulo do nosso trabalho. Ao marcamos o gesto político do documentário como um espaço de encontro, que é dotado de uma potência política porque pode desestruturar a

relação ordinária dos sujeitos, qual é a partilha que está presente nos documentários que abordam etnicidades?

Voltemos com a conceituação de Jaques Rancière (2009, p. 16): “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum”. A desordenação do comum, própria da política como forma de experiência, está no olhar para outros modos de ser que não ocupam o espaço e o tempo hegemônicos. O gesto político sensível que os documentários inserem no ordenamento social tem mais a ver com um deslocamento do sujeito de um lugar de apagamento. Quando um documentário insere na partilha uma comunidade escondida e fechada dentro do seu dialeto e do seu modo de vida, como *Land Schaffen*, ele dá vazão à potência política que ocorre a partir do descentramento das competências e incompetências do comum, pois os sujeitos do filme passam a fazer parte do comum. Além disso, mais que inserir uma representação identitária diferente do que é hegemônico no Rio Grande do Sul, o documentário reorganiza os sujeitos no momento do encontro do documentarista com o real. Esse embate é permeado de potência.

Cada documentário de etnicidades estabelece seu embate com o real de forma diferente. Dois deles trabalham a partir de uma lógica de opressão, utilizando a narrativa do filme para manter o sujeito no lugar destinado para ele ou para aquela parte que não possui espaço no comum. *Kamé e Kairú* traduz a vida kaingang a partir de um mecanismo que retira a potência dos sujeitos do filme quando insere um sujeito que atua como âncora e faz o papel de tradutor de uma cultura. *Pérola Negra* deixa transparecer a assimilação do povo negro ao criar uma mistura de vozes que não fortalece os sujeitos que são parte da Sociedade União. Ao apostar numa ideia de multiculturalismo, o documentário retira o empoderamento dos negros que fazem parte do clube União. Ainda assim, a partilha sensível que se coloca nesses dois filmes tem a ver com a potência do encontro entre sujeito documentarista e os desordenamentos que a situação de gravação pode gerar nos sujeitos personagens ao reordenar seu discurso para ser parte da cena instaurada pelo documentário.

O *comum* que é partilhado na etnicidade dos documentários se faz a partir da palavra do sujeito que é um outro no ordenamento do estado. Esse sujeito, que muitas vezes é um “sem-parcela” dentro da repartição que determina que faz parte do dizível e visível no comum, ganha um espaço de construção de uma voz que não é normalmente pronunciada e de uma imagem

que comumente não é vista. A *etnicidade* que circula nos seis documentários dessa categoria expressa, na maior parte das vezes, uma acolhida do Outro. Ela, como questionamos anteriormente, também pode ser opressora, ordenando a forma e o lugar do Outro, como nos filmes *Kamé e Kairú* e *Pérola Negra*. Os outros documentários, como *Land Schaffen*, *Churrasqueiros de Nova Bréscia*, *A semi-lua e a estrela* e *Sabedoria Kaingang*, operam com uma escuta da palavra do outro, gestada na complementaridade dos discursos, já que esse *sensível* se constitui com base num sentimento comunitário de pertencimento.

4.2 URBANIDADES

A maioria dos documentários produzidos com recursos públicos oriundos de editais de fomento direto no estado trabalhou com temas que partilham uma vivência de ser urbano. Mesmo que esses filmes abordem questões gerais que não são restritas às grandes cidades, como a violência, comércio de armas de fogo ou a história do crime organizado no Rio Grande do Sul, a narrativa dessas obras carrega um sentido de urbanidade. Há uma grande concentração de produtoras com sede em Porto Alegre (97%) e essa territorialidade influenciou na construção dos projetos de documentários que foram aprovados.

Para Vinicius M. Netto, o senso comum trabalha com a ideia de urbanidade como um espaço de “civilidade de convívio”, que estrutura a relação humana no espaço público. O autor explica que a urbanidade tem como traço a espacialidade que media a ação dos corpos na cidade. O urbano carrega consigo alguns significados e um deles é a experiência do mundo por meio da organização espacial das cidades que produz diferentes modos de coletividades. Cada jeito de se relacionar com o espaço é mediado pela funcionalidade do devir urbano. Paradas de ônibus, ruas, shoppings, parques e, até mesmo, presídios, implicam em maneiras distintas de estar na cidade. Segundo Netto (2013, p. 236) “Essas diferenças terão repercussões sobre o agir e o fazer, e no que podemos chamar de ‘experiência do Outro’: o contato e reconhecimento entre os diferentes”. Mas a cidade também marca fortemente os espaços de distanciamento social, com divisões explícitas em áreas nobres e periféricas, ou regras tácitas, como comércio popular ou elitizado nos *shopping centers*. Por isso, “conhecer o lugar da cidade na experiência do mundo social implica reconhecer as forças de diferenciação que iniciam na própria

diferenciação das identidades e na formação de grupos e campos sociais” (NETTO, 2013, p. 236).

Outra forma de pensar o devir da urbanidade, como propõe o autor, é “a urbanidade como uma experiência de transcendência das diferenças sociais no momento do encontro, da interação e da imersão e participação em um mesmo contexto urbano, em uma mesma realidade social e material” (NETTO, 2013, p. 236-237). O documentário *Atrás do bloco, todo lugar é lugar de carnaval* propõe a ocupação democrática dos espaços públicos e explora o argumento de que a rua é um lugar de convívio e no período do carnaval não há diferenciação social entre os sujeitos que colocam seus corpos nas ruas da cidade. A questão da ocupação do espaço público está presente no *Filme para o Bom Fim*, que recupera os locais de convergência dos jovens dos anos de 1980, a efervescência cultural do lugar e a organização da sociedade tradicional que mobilizou forças para a retirada dos jovens do bairro Bom Fim, em Porto Alegre. O devir urbano é palco de disputas de interesses entre desiguais que convivem nos espaços públicos e privados.

Netto (2013) compreende a cidade como um espaço de convergência dos iguais, que aproxima campos identitários da sociedade pela área de atuação ou pela criação de nichos de grupos sociais. Neste tipo de olhar para a cidade, incluímos o documentário *Nervo ótico: procura-se um novo olho*, que registra a história do grupo de artistas plásticos, que por afinidade, faziam da cidade o lugar para marcar a sua produção artística. Grupo de interesse também é a chave do documentário *Pra o que der e vier*. O filme registra a história do grupo que surgiu a partir de um espaço de vivência coletiva, fazendo do estádio de futebol o palco para a atuação da primeira torcida organizada gay do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense.

Por fim, o autor também vê a cidade como um espaço para a vivência de “um ethos da urbanidade como coexistência e bem-viver das alteridades, e como um desejo de futuro: o devir do urbano numa urbanidade plena e aberta” (NETTO, 2013, p. 237). Esse sentimento de pertencimento ao espaço urbano também está presente no documentário *Atrás do bloco...* O filme propõe uma utopia de futuro com a liberdade dos corpos no espaço urbano e com um convívio democrático, em que a alegria do carnaval de rua é o pano de fundo para discutir a dicotomia do espaço público e privado, do respeito e da liberdade, que são tensões constantes, mas que no documentário cedem espaço para a convivência harmônica entre os diferentes.

Esta categoria remete para temas, sujeitos ou coletivos urbanos. São documentários que têm a urbanidade como pano de fundo, que se coloca como um *comum* partilhado por esses realizadores. Com relação aos três filmes que tratam de segurança pública, criminalidade, porte e uso de armas, ao colocá-los nesta categoria não queremos negar que nas pequenas cidades do interior ou no meio rural não tenha criminalidade. O enquadramento destes documentários nas questões da urbe se dá pela abordagem que evocam para os problemas da cidade e pela inserção de especialistas e responsáveis pela segurança pública que atuam burocraticamente a partir do centro administrativo do Estado, que é Porto Alegre.

Mesmo que o documentário *Referendo* (Jaime Lerner, 2012) apresente um personagem que é fazendeiro e vive no meio rural, temos um enfoque que se dá a partir do urbano. O argumento do filme se constrói a partir do referendo contra o comércio de armas realizado em 2005 e busca o depoimento dos personagens que coordenaram as campanhas contra e a favor da venda de armas, marcando o Rio Grande do Sul como o estado que liderou a vitória do ‘não’ à proibição, opção vencedora do referendo. Por meio de dados e depoimentos, fica evidenciado que as indústrias de armamento do Brasil, cuja maioria tem sede no estado, influenciaram, com altos investimentos financeiros em propaganda, o resultado do pleito. A identidade urbana proposta por *Referendo* se dá no antagonismo entre os defensores dos direitos humanos e a chamada “bancada da bala” no Congresso, que aliada à indústria do armamento, defende o direito de posse de arma pelos cidadãos.

Figura 15: O lobby da indústria das armas



Fonte: *Referendo* (2012).

O documentário propõe um paradoxo ao espectador, inserindo como *case* uma professora que é a favor da venda de armas e ajudou, mesmo que minimante, na campanha do “não”, e um fazendeiro que argumenta que existem outras formas de combate à violência, sem a necessidade de armas de fogo. A narrativa mescla o depoimento dos sujeitos envolvidos no meio político com personagens eleitos como *cases*. A voz do filme, mesmo dando amplo espaço para os defensores da venda de armas de fogo, apresenta argumentos sobre a participação da indústria de armas em campanhas de políticos, com doações expressivas, e defende que a proibição da venda e uso de armas de fogo seria positiva no combate à violência. Para encerrar o filme, dando uma clara ideia dos argumentos do diretor, cenas de um desfile militar são colocadas com velocidade reversa, fazendo os militares andarem para trás ao som da canção *Coração civil*, de Milton Nascimento, numa tentativa de retroceder a história e mudar o rumo da votação no referendo. A urbanidade colocada em *Referendo* explicita uma disputa política de influência na vida de toda a população.

Nervo Óptico: procura-se um novo olho (Hopi Chapman, 2013) recupera a história de um grupo de artistas de Porto Alegre pegando carona na efervescência criativa deles. O documentário constrói a narrativa com base no recorte de falas e imagens, propondo uma fragmentação sem compromissos com temas ou blocos. O filme atua como uma redenção para um coletivo que desestruturou as artes plásticas em Porto Alegre e fez parte de um fluxo mundial, em que as artes e uma nova forma de vida se desenvolviam na década de 1970. Mesmo sem a conectividade que se tem hoje, o grupo utilizou os mecanismos da época para desenvolver e divulgar seu trabalho no mundo inteiro. Os suportes da fotografia, do filme super-8 ou a impressão *offset* possibilitaram a experimentação artística que misturava linguagens e formatos, e também a comunicação do trabalho realizado pelo grupo a partir da impressão do folhetim *Nervo Óptico*.

O filme desenvolve as entrevistas de forma tradicional, com a câmera fixa em tripé, aproveitando algum espaço da locação para compor o cenário da conversa. Mesmo utilizando somente a luz do próprio ambiente, a fotografia é bem composta. A imagem deixa perceber um afastamento com relação ao personagem, no momento da entrevista, não há uma *mise-en-scène* conjunta. Os personagens estão dentro do campo e a equipe atua fora desse espaço. O filme rearticula a memória do grupo e, por se tratar de artistas que romperam com os padrões estéticos no período de atuação do grupo, temos na tela uma desenvoltura descontraída, o que dá uma

certa leveza ao filme. A equipe também gravou algumas imagens dos personagens produzindo algo ou realizando alguma ação no mesmo espaço da entrevista, mas esses *takes* são pouco utilizados. A maior parte das imagens provém do arquivo dos personagens e isso contribui para a força deste documentário, já que ele cumpre o papel de ser um “lugar de memória” para o coletivo Nervo Óptico.

No momento da montagem, o filme se apropria da criatividade e dinamismo do grupo. As falas são entrecortadas e geralmente têm um tempo curto, valendo-se da complementaridade entre um discurso e outro. A finalização também busca a identidade do Nervo Óptico quando trabalha com elementos dinâmicos em 2D, sejam recortes de jornais, fotografias e até as próprias obras de arte dos personagens são remixadas no documentário. Narrativamente, o filme se faz do fragmento, onde o eixo norteador da história é a memória do grupo que é composta pela lembrança e esquecimento de cada personagem, sendo que o documentário expõe os lapsos de memória desses artistas.

Figura 16: Documentário se apropria da linguagem do grupo de artistas



Fonte: *Nervo Óptico: procura-se um novo olho* (2013).

Os sujeitos que compõem o filme apresentam um olhar da capital, de uma afirmação urbana, que rompe com a representação normal do Rio Grande do Sul, que, no caso, só poderia produzir arte se fosse relacionada aos temas do campo, à lida do gaúcho a cavalo, etc. No período de atuação do coletivo, na década de 1970, já ganhava força o movimento tradicionalista gaúcho (MTG) e romper com essa representação identitária dentro do estado também era um desafio. O documentário expressa, através de alguns fragmentos de entrevistas, que o grupo estava sintonizado com o movimento artístico mundial daquela época e buscava

uma produção artística mais autoral e conceitual. As identidades que figuram no filme fogem do estereótipo do campo e atribuem valor à produção urbana de uma capital que tinha, em certa medida, um movimento cosmopolita e urbano.

O documentário *O poder entre as grades: a história do crime organizado no sul do Brasil* (Tatiana Sager e Zeca Brito, 2013) também aborda a temática da violência, assim como *Referendo*, com ênfase na violência urbana. O filme apresenta uma urbanidade que não consegue dar conta da expansão da criminalidade e recupera historicamente o princípio das facções criminosas no Rio Grande do Sul. A base das informações é o livro *Falange Gaúcha*, sendo que o autor do trabalho, Renato Dorneles, é um dos personagens do documentário. O eixo canalizador da narrativa é a vida e organização dos presos no presídio Central, que foi considerado pela Comissão de Direitos Humanos da Câmara Federal como o pior presídio do país. O filme se desenvolve utilizando personagens especialistas da segurança pública, como promotor, policiais que trabalham no presídio, jornalistas e defensores dos direitos humanos. A história dos principais criminosos de Porto Alegre que foram encarcerados no presídio Central também é contada com base em depoimentos de moradores das comunidades de periferia, reportagens de televisão e recortes de jornais.

Figura 17: Presente e passado evidenciam o crescimento do poder do crime



Fonte: *O Poder entre as grades* (2013).

O poder entre as grades utiliza diversos recortes de jornal e reportagens televisivas ao longo da história, buscando comprovar as informações citadas pelos personagens e criando um ar de veracidade aos fatos. O devir urbano se relaciona com o crime dentro e fora do presídio, deixando claro que a organização das facções dentro do presídio reduz as mortes no sistema

penitenciário, mas transfere a violência para a sociedade. O abandono do Estado está vinculado com a organização do crime e o juiz, assim como o promotor, expõem a fragilidade do sistema, com a ideia de que se a sociedade abre mão do controle do sistema prisional, como é colocado pelo documentário, a criminalidade vai gerar mais medo e mais crimes. O crime organizado é a parte que mais ganha com a desorganização da sociedade em cuidar da violência como um todo. A identidade urbana de *O poder entre as grades* é aquela que não consegue gerir a violência que tem um caminho histórico bem identificado e que foi, ao longo do tempo, ganhando espaço até chegar na criação de uma organização paralela ao Estado, pelo menos dentro do presídio Central.

O documentário *Central* (Tatiane Sager, 2016) dá sequência ao tema trabalhado pelo filme *O poder entre as grades...*, mas ao invés de focar na história do crime organizado, *Central* deixa ainda mais evidente a precariedade da estrutura física do presídio, aborda a superlotação e revela ao espectador a forma que a direção do presídio encontrou para abrigar todos os presos: tirando as portas das celas e isolando as galerias. No presídio Central a pena é cumprida dentro da galeria, que possui uma organização de poder interna e paralela que negocia com a administração do presídio.

As consequências de um sistema que fortalece o crime para a sociedade são explicitadas com imagens de câmeras de vigilância que registram assaltos na cidade. Essa relação também é sugerida pelas diversas imagens aéreas, captadas com drone, que inserem o Central na paisagem urbana da Capital, marcando a presença do presídio no espaço urbano. A narrativa do filme apresenta personagens que falam das falhas do sistema prisional, a partir da figura de juízes, promotores de justiça, policiais militares, defensores dos direitos humanos, etc. Além disso, o filme trabalha com o depoimento de um detento e um ex-presidiário, que atuava como chefe de galeria e insere a visão de quem vive dentro do sistema prisional.

Figura 18: Dentro e fora do presídio: uma urbanidade implicada pelo crime



Fonte: *Central* (2016).

A diretora do filme, Tatiana Sager, utiliza um dispositivo para chocar o espectador, deslocando a figura de documentarista e entregando o poder do registro aos personagens. Um dos detentos opera uma câmera amadora e faz imagens e entrevistas com os outros presos dentro das galerias do presídio.³³ O documentário se estrutura de forma expositiva, mas quebra com esse modo quando coloca em cena a participação do preso com a câmera que vai falando durante todos os movimentos que registra, como as refeições, organização dentro da galeria, os problemas de estrutura, o dia de visita, etc. O detento-câmera entrevista outros presos, consciente do poder do registro. Quando ele é questionado por um colega sobre o porquê da gravação, ele responde que é para um filme tipo *Carandiru*.³⁴ Há uma *mise-en-scène* que transfere para o detento-câmera o direcionamento do olhar do espectador. É um movimento consciente dos dois lados, que registra a organização dos presos, paralela ao poder do Estado, mas que foi autorizado pela direção do presídio. De certa forma, essa performance do detento-câmera é planejada, pois de outra maneira, ele não poderia repassar as imagens para a equipe do filme sem cometer um crime. Estas imagens *in loco* reforçam a tese do promotor de justiça que sentencia que o sistema prisional do jeito que está é “fábrica de bandidão” e que esse

³³ Artificio semelhante já havia sido utilizado pelo diretor Paulo Sacramento no documentário *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)*, em 2003, em que os detentos registram o Presídio Carandiru durante sete meses. O filme recebeu vários prêmios, inclusive "Melhor Documentário - Competição Nacional" e "Melhor Documentário - Competição Internacional" do Festival É Tudo Verdade de 2003.

³⁴ Referência ao filme dirigido por Héctor Babenco, baseado no livro *Estação Carandiru*, do médico Dráuzio Varela, e que foi lançado em 2003. A trama ficcional de desenvolve a partir do olhar de um médico que trabalha no presídio Carandiru. O filme integra a lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema).

modelo não dá conta de penalizar e ressocializar os sujeitos que cometeram algum tipo de crime. Essa deficiência impacta diretamente a sociedade, que convive com o aumento da criminalidade pela participação na rua de facções que estão organizadas no presídio Central e em outras penitenciárias do país. O devir urbano proposto por *Central* segue na mesma linha do documentário *O poder entre as grades...*, já que a rua é extremamente impactada pela vida dentro do sistema prisional e toda a sociedade acaba convivendo com um sentimento de insegurança que é influenciado pelas facções que estão dentro do presídio.

Com uma abordagem que foca na ocupação coletiva do espaço público para celebrar a vida de maneira política, o documentário *Atrás do bloco: todo lugar é lugar de carnaval* (Pedro da Rocha Paim, 2015) fala do recomeço do carnaval de rua de Porto Alegre e apresenta, um por um, os blocos que fazem o carnaval da região da Cidade Baixa. O filme marca fortemente o direito ao espaço que é público. A narrativa também passa pela recuperação da ancestralidade desta manifestação popular, trazendo de volta uma região da cidade como espaço de presença negra, pois no passado era no mesmo local que os negros organizavam seu carnaval. O documentário mostra pelo menos cinco blocos atuais, dividindo a narrativa em capítulos, cada um dedicado a um bloco específico. Alguns deles são formados por vizinhos de uma determinada comunidade, outros possuem uma aproximação com as artes cênicas, produzindo performances com viés político, atuando como corpo no espaço público, reivindicando um lugar na urbanidade. Um dos olhares que temos sobre a cidade tem no espaço urbano uma forma de encontro entre os sujeitos, como segue:

As cidades passam a ser formas de mediação da nossa experiência física, material do mundo. Sua estrutura particular de edificações de suporte à atividade humana, agregadas em quarteirões de formas variadas e definindo os espaços livres das ruas, implica em uma 'canalização espaço-temporal' inevitável da nossa experiência (NETTO, 2013, p. 239).

É essa dimensão do urbano que o documentário propõe, além de inserir as questões de identidade e pertencimento que ficam explícitas quando o filme aborda o bloco Galo de Porto, cujos fundadores são pernambucanos. Eles comparam sua atuação com a emigração dos gaúchos. Um personagem diz: “a gente costuma dizer que o gaúcho sai do Rio Grande do Sul, ele monta um CTG, e pernambucanos montam um bloco de carnaval”. É uma fala que denota a associação das características colocadas como hegemônicas de cada região, que evidencia o

olhar do outro para o Rio Grande do Sul como sendo um espaço de homens de bombacha e mulheres vestidas de prenda, sem ter espaço para outras manifestações culturais, necessitando de “estrangeiros” do próprio país para fazer o carnaval. Essa marca de diferenciação se apaga durante o desenrolar do documentário, mas a presença dela significa que há um senso comum que estabelece o que é ou não ser gaúcho ou pernambucano.

Figura 19: Apropriação do espaço público



Fonte: *Atrás do bloco: todo lugar é lugar de carnaval* (2015).

Além desse pequeno fragmento, o filme se ocupa muito mais em criar uma narrativa que valoriza o carnaval de rua, por meio de clipes com imagens de cada bloco citado, construindo uma atmosfera de alegria e comunhão. A rua é colocada como um espaço de liberdade onde duas forças se integram, com a união da sanidade e da loucura, do profano e do sagrado, da legalização e da liberdade, do indivíduo e do coletivo urbano.

Mesmo tratando de carnaval, uma festa popular, cuja marca é a alegria, *Desenredo* (Felipe Diniz, 2015) se propõe a gerar um incômodo nos espectadores. Seja pelos recorrentes efeitos de áudio, que remetem a uma situação de suspense, ou pela primeira cena, em que uma menina olha com um semblante triste para a câmera, por 35 segundos, como se estivesse posando para uma foto. Ela está ali, desnudando a relação do realizador com aquele espaço, com aquela *mise-en-scène*, pois encara a câmera. Esse dispositivo será abandonado depois desse encontro, quando a câmera força uma perspectiva observativa e de recuo e torna a cena inicial sem sentido.

O filme acompanha seis (06) personagens, com uma câmera observativa que trabalha mesclando planos que possuem uma composição que os sufoca em algum ponto do quadro ou

os segue nos seus deslocamentos cotidianos, mantendo-os reféns do enquadramento, que não os valoriza. A fotografia é impressa a partir de imagens com pouca cor e contraste. Independentemente da vida que cada personagem tem, a falta de cor é comum a todos, seja no hospital da enfermeira, na rua do *office boy*, na recepção da recepcionista, na casa da senhora e da menina ou no terreiro de umbanda do pai de santo. Todos têm a mesma falta de alegria na vida, considerado o olhar do documentário para esses personagens.

Figura 20: Marasmo da vida e os instantes de felicidade na escola de samba



Fonte: *Desenredo* (2015).

O tratamento observativo força uma convivência entre os sujeitos, como na cena em que a personagem Shaienne é registrada tomando banho, sem que essas imagens colaborem na narrativa. O filme imprime uma dicotomia entre a tristeza da vida dos personagens e um lampejo de alegria na escola de samba. Mas esse momento não dura; não são os breves instantes de um clipe que revela a função de cada um dos personagens na escola de samba, que mudam a nossa percepção sobre o olhar cabisbaixo que o documentário manteve até os 18 minutos da narrativa. A alegria logo se esvai e a tensão do cotidiano continuará balizando essas vidas, sentimento reforçado pelos efeitos de áudio fora da diegese do filme, que força a batida de uma porta, como se trancasse a alegria no espaço físico da escola de samba e fora dele, a urbanidade imposta é de tristeza e seriedade. Aos sujeitos-personagens resta seguir no cotidiano, sem graça da vida, até o próximo carnaval.

Já o filme *Para o que Der e Vier* (Pedro Guindani, 2016) recupera a formação de uma torcida organizada gay do Grêmio Foot-ball Porto Alegrense. A Coligay festejou os jogos do time nos anos de 1970 e simbolizou um enfrentamento à masculinidade do futebol profissional,

mesmo sofrendo muito preconceito, como colocam os personagens do documentário. A narrativa é baseada em depoimentos do fundador da torcida, que hoje mora na cidade de Passo Fundo, de jornalistas, jogadores da época, sociólogo, militante do movimento LGBT e da cartunista Laerte, que fala abertamente que na época da Coligay ainda não tinha assumido sua sexualidade.

Figura 21: Coligay desestrutura o machismo do futebol



Fonte: *Pra o que der e vier* (2016).

A urbanidade de *Para o que der e vier* utiliza como mote a paixão pelo futebol e as torcidas organizadas que acompanham seus times na capital e nas cidades do interior, mas a questão debatida pelo filme é o preconceito e a violência pela homofobia, especialmente em um ambiente que se constrói como uma arena de guerra entre times que se projetam a partir da força e da masculinidade. No documentário, a questão dos xingamentos no futebol que sempre remetem à homossexualidade também é abordada pelos personagens sociais. *Para o que der e vier* explicita a dificuldade de relação da torcida com os dirigentes, mesmo que o presidente da época não admita essa questão no seu depoimento para o filme. Um dos jornalistas fala da ligação dos dirigentes do Grêmio com as famílias que participavam ativamente das decisões políticas na época da ditadura civil-militar no estado, porém, o clima construído pelo diretor é de saudosismo e lembrança de uma época que não tem mais volta, ou até mesmo, que não seria aceita nos estádios nos dias de hoje, pois alguns dos personagens afirmam que a Coligay não teria espaço para existir em meio a tanta homofobia. Outros pensam que uma torcida gay seria acolhida e que grande parte dos torcedores protegeria a torcida naturalmente.

O documentário *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015) constrói sua narrativa a partir da recuperação histórica da cena cultural de Porto Alegre, no início da década de 1980, a partir de um espaço de sociabilidade e convivência que abrigou uma geração de artistas. Há uma delimitação geográfica na cidade que atuou como canalizadora dos principais artistas urbanos do estado. O filme explora o depoimento de músicos, jornalistas, teatrólogos, escritores, cineastas e radialistas e divide a história em capítulos, buscando o máximo de informações e memórias do bairro Bom Fim, especialmente dos bares e espaços culturais que surgiram e desapareceram ao longo do tempo. Pois, como sugere Netto (2013, p. 240), “o espaço urbano tem uma condição material particular: é durável, mutável apenas lentamente. Seu presente é resultado de ações passadas, frequentemente acumuladas por longo tempo”. Como pano de fundo, a transformação da cidade é marcada pelo apagamento da memória a partir da demolição das construções de valor histórico que cederam lugar aos prédios altos e salas comerciais.

Figura 22: O conflito urbano entre o presente e o passado



Fonte: *Filme sobre um Bom Fim* (2015).

Filme sobre um Bom Fim reivindica uma memória que foi demolida pelo trabalho das grandes empresas de construção civil, tratando desse tema num capítulo da narrativa. A transformação da paisagem urbana influencia a relação do sujeito com a cidade, pois a memória impressa nos prédios dialoga com a experiência de vida das pessoas. Como sintetiza Netto (2013, p. 241), “percepções são conectadas por memórias impressas no espaço, nas configurações arquitetônico-urbanas nas quais vivemos em nossas cidades, materializadas na narrativa das fachadas e arranjos de edifícios que amparam práticas e formas de vida”. Seguindo

com o autor, um questionamento atravessa a relação do sujeito com a memória da cidade que está presente no filme:

Urbanidades – formas de encontro e vida coletiva – parecem guardadas como forma arquitetônica e urbana durável, e assim se projetam no futuro, como informação social: espacialidade menos ou mais densas, intensas, afeitas ao encontro, aproximando a vida privada e pública – ou as diferentes gradações desses aspectos de formas de vida, impressas como códigos materiais informando futuras socialidades? (NETTO, 2013, p. 240).

O espaço urbano, mesmo que delimitado em um bairro como o Bom Fim, tem uma paisagem impressa pela atuação do homem a partir das construções que se tornam referência na interação do sujeito com a cidade. *Um filme para um Bom Fim* reivindica um cuidado para com o espaço urbano e denuncia a especulação imobiliária que, na maioria das vezes, ignora o jogo de identidades e pertencimento que as construções da cidade imprimem no sujeito de forma imaterial e intangível.

O sujeito urbano, cosmopolita e pós-moderno é apresentado no documentário pelos depoimentos e também pela utilização de muitas imagens de arquivos, de filmes em super-8 que foram lançados pelos cineastas daqueles anos de 1980,³⁵ e também pelos registros em VHS que nesta década começaram a ser utilizados. Ao dar ênfase à intensa movimentação cultural, o documentário também trabalha como o choque deste movimento com uma cidade “provinciana e careta”, que se utilizou da sensação de violência e medo para reprimir os jovens que ocupavam as ruas nas noites de Porto Alegre.

O Bom Fim também foi lugar de encontro da militância política do movimento estudantil, da criação de coletivos artísticos e, no final da década de 1980, foi o nicho dos punks na capital. O argumento criado por *Filme para o Bom Fim* mostra aquele espaço como um lugar único no mundo e mesmo que na própria fala dos personagens tenha um questionamento desse título, o diretor aposta nesta ideia. A urbanidade porto-alegrense é um conflito entre a efervescência cultural da juventude cosmopolita com a moral das famílias provincianas.

³⁵ A partir dos anos de 1970, em especial, no início da década de 1980, um movimento de jovens cineastas utilizou o suporte Super 8mm para criar narrativas que abordaram a identidade da época. *Deu pra ti anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981) foi um marco desse movimento. Além dos autores desse longa, os cineastas Carlos Gerbase e Werner Schünemann deram bases para a profissionalização da produção cinematográfica do Rio Grande do Sul.

A cidade também pode ser matéria-prima para abstrações que relacionam a paisagem urbana com um sujeito que é diminuído pela opressão da arquitetura da capital. *Mirante* (Rodrigo John, 2017) é construído a partir de registros captados durante 10 anos pela janela de um apartamento no 17º andar de um prédio na região central de Porto Alegre. A relação com o tempo e o espaço é manipulada num filme que utiliza recursos estéticos como *timelapse* ou câmera lenta. Tudo que é registrado pela janela tem uma urbanidade refletida na composição do espaço e do tempo que o diretor opera para gerar as abstrações da cidade.

Figura 23: A paisagem urbana oprime o ser humano



Fonte: *Mirante* (2017).

O tempo é o condutor da narrativa impresso pela passagem dos dias nas linhas e contornos dos prédios. O movimento da cidade é lento, as transformações na urbe só são notadas quando a manipulação desse tempo cria aproximações que não seriam notadas. Os sujeitos anônimos do documentário também compõem a dimensão do tempo, o que vem ao encontro do que Netto diz sobre as cidades:

As cidades passam a ser formas de mediação da nossa experiência física, material do mundo. Sua estrutura particular de edificações de suporte à atividade humana, agregadas em quarteirões de formas variadas e definindo os espaços livres das ruas, implica em uma ‘canalização espaço-temporal’ inevitável da nossa experiência (NETTO, 2013, p. 239).

Nas janelas dos vizinhos, em cada quadro, uma história incompleta denota as relações urbanas no contemporâneo. Nas ruas, movimentos frenéticos aceleram a vida na cidade. Aos excluídos, os esconderijos os abrigam por um tempo, mas sempre há o movimento. Dentro do

quarto, uma narrativa ficcional espelha o lado de fora da janela com relações que não se concretizam, que geram silêncios e angústias, tendo a TV como narradora dos fatos e acontecimentos do mundo de fora. *Mirante* registra os protestos de junho de 2013, a repressão da polícia e mescla essas imagens com uma narrativa televisiva que criminaliza os protestos. O filme também pega carona no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, ocorrido em 2016, colocando a votação no congresso e o bater de panela nas janelas no espectro do surreal. Ao longo do tempo, visto com o afastamento de 10 anos do início dos registros, o urbano é transformado em associações plásticas cujo tema envolve a cidade, os sujeitos e o tempo, transformando o movimento urbano em matéria-prima para ligações estéticas desvinculadas da realidade.

A identidade proposta e partilhada pelos nove (09) filmes que compõem a categoria da urbanidade se coloca de maneiras distintas. Três (03) documentários trabalham a partir do coletivo ou grupo de afinidades como mediador das relações do sujeito com o espaço urbano. Por meio da convivência na urbe é que os personagens têm seu espaço no filme. A cidade é palco da atuação conjunta desses grupos. Ela cria a cena para que o sujeito se relacione a partir de espaços de sociabilidade. O devir urbano é dado pela coletividade, como em *Nervo Óptico*, *Para o que der e vier* e *Atrás do bloco...*

Outros três (03) documentários desta categoria abordam a violência como um tema que afeta diretamente a sociedade e a cidade. A urbanidade traduzida nesses filmes é uma questão macro, confrontada por depoimentos de especialistas que buscam uma análise geral do problema. Para *Referendo*, *O poder entre as grades...* e *Central*, a cidade é um espaço de mediações entre segurança e insegurança em que a vida do sujeito na cidade também convive e é afetada pela falta de capacidade do Estado em gerenciar a violência urbana.

Por fim, outros três (03) filmes focam na cidade como espaço aglutinador de sujeitos que não necessariamente possuem relação entre si, mas que pelo espaço público se encontram e produzem sentido. *Filme para um Bom Fim* atua para preservar a memória de um lugar que mudou ao longo do tempo e pela pressão das forças conservadoras perdeu o caráter de espaço aglutinador de várias tribos e grupos urbanos. A cidade apaga ou redireciona a função do local, ou seja, produz um esquecimento deliberado do espaço, algo que o filme tenta recuperar. *Desenredo* trabalha com personagens que se aproximam por afinidade, mas que a cidade, no seu cotidiano invisibiliza a identidade de cada um deles. A rotina sem graça e sem cor de cada

um é quebrada pelo colorido da escola de samba de que os personagens participam, mas essa suspensão do tempo não dura e o cinza da cidade se sobressai na vida deles. *Mirante* diminui ainda mais o sujeito com relação à cidade. O movimento humano não tem identidade, mesmo quando inserido como uma coletividade. O espaço e o tempo são as chaves das mudanças na cidade e essas transformações, que são quase imperceptíveis, não afetam a massa humana que ocupa a cidade. Como sintetiza Netto (2013, p. 238), “a vida urbana envolve uma ambiguidade fundamental: ela ampara diferentes experiências individuais e as relaciona em modos de experiência em comum”. Porém, nem sempre a cidade é o espaço de aproximação das pessoas.

Como marca de um *comum* compartilhado entre os realizadores que buscaram no sentimento de urbanidade a matéria para os documentários, percebemos que a manipulação do tempo é presente nesses filmes, especialmente no corte fragmentado de depoimentos e clipes de imagens que contribuem para as narrativas urbanas. A montagem acompanha a característica do espaço urbano a partir de cortes velozes e de uma multiplicidade de vozes, sons, cores e imagens. Os documentaristas partilham de um *sensível* que marca a ideia de urbanidade impressa na vida pela relação rápida com o tempo. As identidades inseridas aqui são urbanas, cosmopolitas e multifacetadas.

4.3 RURALIDADES

Parte dos documentários que compõem o *corpus* enfocam temas rurais. Mesmo que 80% das produtoras tenham sede na capital, as equipes desses filmes buscaram as pequenas cidades do interior do estado como locação para suas produções. Incluímos na categoria de ruralidades aqueles documentários que têm como matéria audiovisual a vida no campo e também as narrativas que partem de pequenas cidades, cujo modo de vida é específico e totalmente diferente da vida urbana das grandes cidades. Para Rosa Maria Vieira Medeiros (2017), a ruralidade tem traços específicos de organização social, mas a partir da década de 1980 tem se transformado no que a autora chama de neorural. Para ela (2017, p. 181), o conceito de ruralidade “é definido originalmente como um espaço habitado por pequenas comunidades humanas, com valores mútuos e história comum que giram ainda em torno da fidelidade e do pertencimento a um meio, a um território e à família”. A marca sensível desses espaços passa pela proximidade das relações entre os membros, sentimento de coletividade e cooperação,

estimulada pela questão territorial. “Este tipo de população mantém um laço estreito com seu ambiente, valoriza a cultura identitária das diferentes comunidades” (MEDEIROS, 2017, p.181).

Os filmes *Churrasqueiros de Nova Bréscia* e *Land Shaffen* também poderiam ser categorizados como documentários que abordam as ruralidades do Rio Grande do Sul, já que suas narrativas e estéticas são centradas na relação dos membros de pequenas comunidades: uma pequena cidade de descendentes italianos e uma comunidade de descendentes alemães cercam os filmes e imprimem as relações fortes entre os sujeitos pertencentes desses espaços em comum. Porém, as marcas identitárias relacionadas a etnia são mais fortes, o que os levou a serem classificados em outra categoria, como vimos anteriormente.

Os documentários que fazem parte da categoria ruralidades abordam o rural como espaço do que é natural e que precisa ser preservado, como em *Araucária de braços erguidos para o céu*, ou apresentam um recorte da vida dos sujeitos que vivem no interior, como em *Por onde passeiam tempos mortos*, *Frequências do interior*, *A linha imaginária*, *Doble chapa e Metade homem, metade fantasma*. A partir da realização destes filmes, os documentaristas saíram do urbano para se relacionar com um “Outro” que é diferente no modo de ser e que possui traços de uma ruralidade que marca cada um dos personagens.

Existe uma visão que parte do urbano e estabelece o rural com o um espaço de contato com a natureza, onde há um purismo na relação do homem com o ambiente. A ruralidade, a partir dessa perspectiva, também é conceituada como um lugar de repouso e tranquilidade, que passa a ser o contrário do *stress* da vida urbana, especialmente com relação às questões de violência, que quase sempre são atribuídas à urbanidade. Passa-se a crer na ideia de mito da natureza e tranquilidade que é colocado como oposto à relação do trabalho, do confinamento em escritórios, do deslocamento, rapidez e falta de laços comunitários provocados pela vida na cidade. Seguimos com Medeiros para conceituar um novo olhar para o rural:

O século XXI trouxe consigo esta nova ruralidade, como um renascimento, valorização, resignificação e autoestima do rural que começou a constituir-se ainda na década de 1980. Esta nova ruralidade pressupõe reconhecer o rural em suas relações internas e específicas e também com o urbano, compreender seus contornos, especificidades e representações. (MEDEIROS, 2017, p. 184).

Insiro um depoimento pessoal para dialogar com a afirmação da autora. No documentário *Frequências do interior*, um casal de idosos é personagem em uma das sequências do documentário que fala da importância do rádio para as pessoas que vivem no interior. O filme insere várias imagens de dona Dalva Giacomelli fazendo suas atividades diárias. Nas exibições que acompanhei do documentário, na condição de membro da equipe do filme e produtor executivo do projeto, especialmente nos ambientes urbanos, sempre algum espectador se impressionava com o fato de que a personagem possuía eletrodomésticos, como máquina de lavar roupa, torneira elétrica e chaleira elétrica. Ainda reside no imaginário do sujeito urbano a ideia de que a vida rural, ou da vida em comunidades afastadas, se dá sem conforto, com nenhum acesso aos meios de informação ou tecnologia. Esse mito associa a ruralidade a um lugar onde o desenvolvimento ainda não existe. Para a autora:

A modernidade continua a se surpreender com a manutenção, com a permanência, com a capacidade de transformação e de mudanças que ocorrem no mundo rural. Neste processo de transformações entende que o rural não se ‘perde’; o contrário, reafirma sua importância e particularidade. (MEDEIROS, 2017, p. 182).

Nos filmes que estamos analisando, ainda há esse movimento duplo. Enquanto *Por onde passeiam tempos mortos* busca personagens interessantes, aos olhos de uma equipe que parte da capital do estado, numa perspectiva de filme de estrada, em *A linha imaginária* se evoca um pertencimento ao espaço comum da fronteira, que também possui marcas de diferenciação com o que é urbano. O que nos leva a pensar com a autora que, “numa outra perspectiva, o rural reafirma seu valor e peculiaridade ao considerar que o mundo rural não é reduzido a uma homogeneização da sociedade contemporânea, mas a especificidade desta ruralidade” (MEDEIROS, 2017, p. 184). Neste sentido, nasce uma afirmação da identidade rural, que se fortalece ao longo do tempo. Do mesmo modo, também ocorre uma migração reversa, onde profissionais que passaram a vida trabalhando nas cidades, buscam o rural como refúgio:

Esta nova ruralidade caracterizada por mudanças importantes trouxe consigo dinâmicas marcadamente transformadoras como a reinversão das tendências migratórias, a renovação das atividades no campo, a modernização dos modos de vida e novas formas de organização dos atores sociais. (MEDEIROS, 2017, p. 186).

O urbano-rural cria pontes que inserem a ruralidade no espaço urbano, mas que, ao mesmo tempo, colocam em cena novas formas de sociabilidades que não possuem

necessariamente os laços comunitários que eram próprios do rural. “A ruralidade pode ser entendida como um modo de vida, como uma sociabilidade que é pertinente ao mundo rural, com relações internas específicas e diversas do modo de viver urbano” (MEDEIROS, 2017, p. 182). A autora trabalha com um conceito novo do rural que se estabelece a partir do relacionamento entre um modo de ser baseado na essência da ruralidade com um novo sujeito “o neorural, constituído por profissionais liberais, aposentados, amantes da natureza, todos eles ex-habitantes da cidade que buscam no campo tranquilidade e paz, mas todos eles com suas referências urbanas e ligados ao mundo global” (MEDEIROS, 2017, p. 187). A partir dessa mistura identitária, a ruralidade, segundo a autora, passa a ser considerada um valor dentro das sociedades contemporâneas.

Uma das características do “neorural” é ver o rural como um espaço de tranquilidade e paz, algo que a cidade urbanizada não oferece mais. Esse sentimento pode ter sido uma das motivações pelas quais os realizadores optaram por buscar a matéria-prima de seus filmes no espaço rural. Mas também pode ser uma busca de algo que faz parte da origem do documentarista, de uma realidade deixada por ele na migração para o grande centro, movimento que ocorre com frequência, dado pela saída dos sujeitos das cidades do interior para buscar uma formação ou espaço na cadeia produtiva nas cidades médias ou na capital do estado.

A procura pela preservação ambiental leva a equipe do filme *Araucária: de braços erguidos para o céu* (Júlia Aguiar, 2013) a fazer um inventário sobre a importância da árvore Araucária ao longo do tempo. O documentário é um olhar urbano, que se associa à utopia do rural como espaço natural, mas que investiga e problematiza a devastação da natureza pela ação do homem. O ponto de partida é um olhar que enquadra a floresta na dimensão original, apresentando uma ruralidade baseada na relação com o meio ambiente, mas que, ao longo do tempo se transformou num extrativismo perigoso.

Figura 24: O olhar lúdico e contemplativo para a araucária



Fonte: *Araucária: de braços erguidos para o céu* (2013).

Baseado em 17 depoimentos, o filme trabalha de maneira didática, procurando passar pelas diversas questões que envolvem a preservação e o uso da araucária. Didatismo que busca chegar às crianças inseridas na tela como as possíveis salvadoras da espécie. A utilização de desenhos animados em alguns momentos cria um diálogo com os meninos e meninas que estão no filme como personagens e com os futuros espectadores infantis. Tanto que o documentário acaba mostrando um grupo de crianças saindo de um sítio que trabalha com educação ambiental e, assim, o filme afirma uma lógica educativa para colaborar na formação de sujeitos mais conscientes em relação à preservação do meio ambiente.

A narrativa, que é centrada na araucária, costura as diversas vozes para abordar muitos temas. Houve um esforço de abarcar todos os olhares sobre a árvore, desde as pessoas que investem na preservação desta espécie, aos descendentes de italianos que expressam um saudosismo do tempo da riqueza gerada pelo desmatamento indiscriminado, ou pela guarda dos costumes pelos índios kaingang da região. O uso excessivo da trilha sonora furta de *Araucária...* os espaços de reflexão sobre a ação do homem que usurpou, ao longo dos anos, a árvore do meio ambiente. O tom e a melodia da trilha apaziguam o problema gerado pela ganância das madeiras ou pela falta de segurança dos trabalhadores explorados, que sobem em grandes alturas para derrubar as pinhas da araucária.

Figura 25: Choque de visões sobre a árvore



Fonte: *Araucária: de braços erguidos para o céu* (2013).

O tema abordado no documentário é relevante e não tem eco nos outros documentários aprovados nos editais, pois nenhum dos outros filmes abordou questões ambientais. A pesquisa e o registro em várias cidades põem em cena paisagens que não são caracterizadas como comuns no Rio Grande do Sul. Os Campos de Cima da Serra cobertos de neve, como em Cambará do Sul, são os cenários dominantes no documentário. *Araucária: de braços erguidos para o céu* nos apresenta um argumento que transfere para o futuro a possibilidade de redenção do homem em relação à preservação e uso do grande potencial da árvore. É por meio da educação e da consciência das futuras gerações que se pode estabelecer uma vivência em harmonia com a araucária e com a natureza.

A linha imaginária (Cíntia Langie e Rafael Andreazza, 2013) trabalha de forma diferente e aborda uma ruralidade típica da fronteira a partir da busca de diversos sujeitos. Esses moradores traçam um devir fronteiriço marcado pela relação com o passado, mas também pelo contato efêmero, característico de um lugar de passagem. Essa marca identitária da fronteira produz uma identidade híbrida que surge da fusão de diversos elementos de linguagem, representação e identificação. O filme nos mostra uma visão dinâmica baseada nas ações que as pessoas desenvolvem em seus locais.

O documentário reforça que existe um entrelaçar de culturas que pode ser observado no espaço fronteiriço. O bilinguismo aparece como uma marca que produz identificação e, ao mesmo tempo, afirmação de uma identidade que é diferente do restante dos países, seja do Brasil ou do Uruguai. É um lugar de convivência com uma multiplicidade de impressões identitárias. A fronteira aparece como um espaço ambivalente, em que as imagens e sons

revelam a dicotomia característica de um ambiente de passagem e de relações efêmeras, mas que possui aspectos únicos de uma comunidade que se construiu enquanto espaço de fronteira. O filme encerra ilustrando o discurso do imbricamento cultural com crianças felizes que brincam em uma praça. O movimento delas é leve por estarem em câmera lenta. As crianças representam um futuro feliz para o espaço, na proposta dos diretores.

Figura 26: ausência de barreiras ao hibridismo da fronteira



Fonte: *A linha imaginária* (2013).

O encontro que está impresso em *A linha imaginária* monta um mosaico de opiniões para marcar o argumento do filme, imprimindo uma ruralidade que se dá pela característica única da região. Nas trocas identitárias está o devir da fronteira e o documentário fraciona a fala dos personagens para construir sua narrativa. *A linha imaginária* caracteriza o pampa, um dos territórios geográficos que formam o estado, como um espaço singular e um dos personagens é utilizado para conceituar a região no documentário da seguinte maneira:

Esse espaço físico é um espaço físico de identificação pelo predomínio de uma cultura comum, que é a cultura que foi desenvolvida nesse território exemplar e único do mundo, que é o pampa, a cultura que se desenvolveu a partir da criação de gado, aliás, não vou dizer a partir da criação, a partir da exploração da existência de gado. O gado foi caçado e o homem que se adestrou neste tipo de ofício, é esse homem que nós chamamos de gaúcho. Por isso que eu gosto de separar a expressão gaúcho real, que é essa, da expressão gaúcho que é gentílico de sul-rio-grandense (A LINHA IMAGINÁRIA, 2013).

A ruralidade que marca o filme tem como lastro uma história comum que determina a criação de um modo de vida específico. Essa vida no pampa é o lugar onde o gaúcho nasceu e se tornou sujeito. O personagem do documentário marca a diferença entre o traço cultural que

busca uma ligação ancestral com o pampa do gaúcho que é estereotipado. O filme também faz uma defesa da hibridização que ocorre na região da fronteira do Brasil com o Uruguai, pela via do simbolismo da linha imaginária que divide os dois países, já que essa fronteira, na maioria da extensão, é uma divisão invisível na terra com alguns pontos de demarcação que não oferecem obstáculos para o deslocamento de um lado ao outro.

Doble chapa (Leo Caobelli e Diego Vidart, 2013) é outro filme que utiliza o mesmo território de fronteira para abordar a relação do espaço com o sujeito, desta vez, de maneira poética, atribuindo mais importância à paisagem comum do que os traços culturais híbridos representados em *A linha imaginária*. A narrativa é contada a partir dos diretores do filme que registram seu olhar sobre a imensidão do pampa. Essas impressões são colocadas em *off* pelos dois narradores: um fala em português, o outro, em espanhol. Mesmo enfatizando uma visão essencialista, abordando mais as características fundacionais fixas que fazem parte do espaço do pampa, *Doble Chapa* expõe o conflito da formação dos Estados-Nação, pois as fronteiras não foram demarcadas seguindo a proximidade identitária do lugar.

A divisa entre o Brasil e o Uruguai foi palco de disputas territoriais no passado entre Portugal e Espanha. Sobre o passado conflituoso, o narrador brasileiro fala o seguinte: “a linha cheira a sangue. Muita gente foi degolada por aqui. Degolar também é um jeito de marcar uma fronteira, um corte. Agora isso: pássaros e silêncio”. A imagem de uma paisagem do pampa, fixa e imóvel, indica que o passado ainda faz parte da região. Esses artifícios narrativos e estéticos utilizados no filme inquietam os espectadores, especialmente pelo tempo lento da montagem que faz referência ao tempo da essência do passado. Os conflitos coloniais deixaram sua marca neste espaço, mas no presente é a paz que toma conta do local, expressada pelo canto dos pássaros e pelo silêncio. Em seguida, o narrador uruguaio diz: “aromas novos, pelo ar flutuam fragrâncias que se combinam tão bem com o idioma próprio dessa região, como uma mescla estável, cômoda e móvel”. A questão de um espaço comum, que produz uma identidade comum, mesmo que no passado a guerra tenha deixado cicatrizes também é afirmada pelo filme. A transformação do “cheiro de sangue” em “aromas novos” dá a ideia que o lugar foi se transformando e constituindo uma identidade própria.

Com isso, a visão que o documentário apresenta do espaço de fronteira, coloca no debate os elementos comuns do passado da região, evocados numa narrativa audiovisual de dois

personagens que saem de Porto Alegre e Montevideo e se encontram para partilhar a mesma forma de representar a fronteira.

Figura 27: Espaço unificador como característica da fronteira



Fonte: *Doble Chapa* (2013).

A ruralidade em *Doble chapa* é marcada por imagens que buscam uma imensidão do pampa. O tempo também é apresentado como um elemento que dá sentido ao espaço, tanto pelo enquadramento em escala aberta (planos gerais e planos conjunto), quanto pela duração dos planos na montagem. Ao utilizar uma narrativa lenta, uniforme, marcada por um enquadramento constante do espaço, o filme busca na raiz geográfica do pampa os traços comuns da fronteira Brasil/Uruguai. Os sentidos de identidade refletem uma bagagem comum, alicerçada em referências estáveis, imutáveis e homogêneas. Apesar de ser uma visão externa, o discurso dos narradores apresenta o espaço fronteiriço como um lugar comum a eles e para os sujeitos que habitam a fronteira. Por sua vez, a ênfase que o filme dá ao espaço como constituidor das identidades ali existentes acaba por não valorizar a figura humana ou, pelo menos, a coloca em segundo plano na representação. Nos breves momentos que os sujeitos estão no quadro, eles denotam as marcas comuns do espaço. A ruralidade de *Doble chapa* é um território comum, mas vazio. Amplo no horizonte, o espaço marca a forma de vida na fronteira do Rio Grande do Sul.

A relação do homem com o espaço rural também é o foco de *Metade homem, metade fantasma* (Davi Preto, 2015). O filme faz um recorte da vida do caseiro de uma fazenda no interior, a partir de um acordo de observação das ações do cotidiano do personagem. O tempo dessa ruralidade é lento e o filme imprime isso na montagem, deixando os planos com a mesma

sensação de lentidão. Fabrício, personagem que protagoniza o documentário, desenvolve algumas atividades rotineiras. Trabalha na terra, fala sozinho, cuida de poucos cavalos e algumas cabeças de gado. A fotografia do documentário coloca o personagem diminuído com relação à paisagem, mesma representação presente em *Doble chapa*. A vida deste homem é uma eterna espera que dialoga com lastros do passado, sendo que ele mesmo se julga por não ter pensado no futuro quando era jovem. Falando sozinho enquanto corta alguns capins para tratar os animais, Fabrício resmunga: “deixou para trabalhar depois de velho, quando novo não teve cabeça pra adquirir alguma coisa”. No documentário, o tempo que não passa tem uma forte ligação com o pretérito. Fabrício não olha para o futuro e só espera o presente se transformar em lembranças.

Figura 28: Espaço da solidão



Fonte: *Metade homem, metade fantasma* (2015).

O desenho de som do filme reforça a relação do personagem com o espaço que é rural e isolado. Além das poucas falas que o personagem diz para si, o áudio insere cantos de passarinhos e vento. Fora isso, só o silêncio da imensidão do pampa, caracterizado nos diversos planos gerais que compõem a narrativa do filme. *Metade homem, metade fantasma* busca sintetizar a vida solitária que inúmeros velhos têm no campo, especialmente na região sul do estado. A metade fantasma que acompanha este homem está nas lembranças do passado e também na proximidade da morte, que é representada em uma cena em que o personagem faz uma reflexão na frente de um túmulo, e quando a montagem do documentário junta uma imagem de um cavalo morto na estrada com a imagem de Fabrício dormindo.

Seguindo nesta linha, *Por onde passeiam tempos mortos* (Felipe Diniz, 2013) trabalha a partir de um dispositivo criado pela equipe, que sai da capital para buscar os personagens do filme durante o percurso pelas estradas do interior do estado. O dispositivo não é um regramento tão rígido e não é a chave da história. A rota estabelecida não fica clara ao espectador, mas passa por localidades que possuem uma identidade interiorana. São diversos personagens que falam sobre a passagem do tempo e sobre o deslocamento dos outros na estrada. O dono da borracharia, a atendente de uma madeireira, a caixa de uma lancheria, prostitutas, dono de ferro velho, caminhoneiro, frequentadores de bar, trabalhadores rurais e um andarilho são abordados pela equipe do filme, todos à beira da estrada.

Figura 29: A estrada como uma eterna espera



Fonte: *Por onde passeiam tempos mortos* (2013).

O documentário trabalha de forma observativa com cada personagem da narrativa, mas o contato entre eles é efêmero. Nesses breves momentos, cada um fala sobre a vida na beira da estrada. Mesmo que o deslocamento da equipe seja parte da narrativa, o que fica impresso na tela é a homogeneidade dos espaços e dos sujeitos que vivem na beira da estrada. O tempo é dividido entre a espera na estrada, com o movimento constante dos passantes.

Frequências do interior (Neli Mombelli, 2015) imprime uma ruralidade diferente dos outros documentários porque trabalha com personagens da região noroeste do Rio Grande do Sul. A colonização italiana e alemã poderia marcar este filme na categoria de etnicidades, mas é a vida no interior ou em bairros periféricos de cidades pequenas e a relação das pessoas com o rádio que constroem a narrativa do documentário. A paisagem muda radicalmente. No lugar da imensidão do pampa, a geografia do Planalto Médio, onde as plantações de soja disputam

espaço com os resquícios da mata atlântica dão um dinamismo ao trabalho dos colonos que se dividem na plantação, criação de gado leiteiro e suínos. Rotina que tem a companhia do rádio.

Figura 30: Sujeitos e espaço conectados pelo rádio



Fonte: *Frequências do Interior* (2015).

O documentário imprime uma ruralidade característica de cidades pequenas, em que o rádio é o meio de comunicação que aproxima as pessoas. Com este mote, o programa *Festa no interior*, da emissora de rádio Gazeta AM de Carazinho, criou o quadro *Cantinho do amor* para dar uma oportunidade de encontro às pessoas que estão sozinhas naquela região. Nos anúncios de procura por um companheiro ou companheira, a maioria são idosos que buscam uma forma de enfrentar a solidão. Enquanto a primeira parte do documentário denota a ligação de personagens na lida do campo com o rádio, na segunda parte da narrativa, somos apresentados aos personagens que estão em busca de uma companhia e utilizam o rádio como meio de comunicação para encontrar essa pessoa.

O filme insere a questão da solidão na velhice e como essas pessoas ainda acreditam no amor. São sujeitos do mundo que sonham com um futuro em que estar sozinho é a principal vilã na história de cada um, mas que pode ser afastada por alguém que também está à procura da sua “cara metade”, como reforça o radialista. O documentário acompanha um pouco da rotina de três personagens que estão esperando alguém. Uma senhora sonhadora, que pouco sabe ler e escrever, busca uma companhia para ir no CTG, lugar de sociabilidade, para sair e não ficar só. Um senhor que possui muitas dúvidas com relação ao caráter das pessoas que se dispõem a encontrar o outro pelo rádio, mas tem fé que o radialista irá fazer essa ponte. A outra senhora é totalmente descrente do programa e das pessoas, mas, mesmo assim, ela tentou,

porque apresenta uma contraditoriedade que é da sua natureza. *Frequências do interior* também apresenta um casal que se encontrou a partir do programa e que passaram a viver juntos. “É bonito encontrar um amor, ainda mais quando é depois de velho”, sentencia o senhor com lágrimas nos olhos. Essa cena, potencializada pelo recurso da câmera lenta que a diretora utiliza, marca uma esperança aos sujeitos que ainda estão à espera. Porém, e talvez essa seja a maior potência desse documentário, antes de acabar o filme, a narrativa volta para os três personagens solitários. Mesmo que para eles a companhia está na ordem do porvir, o filme recoloca os espectadores na realidade do mundo, marcado com esse retorno à ideia de que um final feliz não é uma regra. Algumas pessoas, em especial os três personagens do documentário, terão que esperar para afastar a solidão, se é que irão conseguir ter essa redenção.

A marca identitária partilhada nos documentários dessa categoria propõe um sujeito que se constitui intimamente ligado ao espaço rural, mas em duas vertentes. A primeira ainda vê laços essencialistas nesses sujeitos, como se registrar a vida no campo retomasse a ideia de passado comum ou de origem. Essa vertente também evoca uma ruralidade que deve ser preservada como um santuário da natureza. A segunda mirada propõe uma confluência de trocas, sendo que “as reflexões sobre a ruralidade na atualidade devem ter como exigência o reconhecimento do rural, considerando suas próprias relações assim como com o urbano” (MEDEIROS, 2017, p. 183). Nessa forma de pensar o rural, a autora ainda propõe que ele “é visto como um espaço ímpar, um ator coletivo, um espaço diversificado e a ruralidade é uma construção histórica com novas identidades, expressão de novas relações entre campo e cidade” (MEDEIROS, 2017, p. 186). O neorural, sujeito que transita entre o campo e cidade, que está imerso na tecnologia, nos meios de comunicação e possui acesso à internet tem transformado a ideia do rural. “Esta nova ruralidade pressupõe reconhecer o rural em suas relações internas e específicas e também em sua relação com o urbano para assim compreender seus contornos, suas especificidades e suas representações” (MEDEIROS, 2017, p. 187).

Devemos levar em conta na produção desses documentários que a maior parte dessas narrativas são realizadas a partir do urbano, no contexto do Rio Grande do Sul. *A linha imaginária* é realizado a partir de Pelotas e *Frequências do Interior* parte de Santa Maria, terceira e quarta maior população do estado, respectivamente; os demais são produções de Porto Alegre que, como já citamos, concentra a maior parte dos documentários. Numa análise geral, temos o olhar do urbano para o rural, mas não podemos desconsiderar a formação de cada

documentarista que, como já colocamos, podem ter migrado de pequenas cidades para as maiores em busca de estudo e capacitação técnica e intelectual.

O devir sensível que atravessa os documentários que partilham de uma ruralidade no Rio Grande do Sul aposta no tempo lento na montagem. Os filmes, com suas particularidades, imprimem na narrativa a sensação de permanência da paisagem e das relações que perpassam o rural, materializando no filme um *comum* entre os documentaristas que buscaram nas ruralidades as cores, sons e sujeitos que compõem esses documentários.

4.4 BIOGRAFIAS

A singularidade do sujeito é uma das buscas dos documentaristas do Rio Grande do Sul. A produção de biografias no estado tem um número expressivo dentro da categorização que estabelecemos a partir do conjunto de filmes que estamos analisando. São filmes que formam sua narrativa através da história e da memória das pessoas, e mesmo que sejam elas que conduzam a narrativa, a biografia sempre é um documentário de memória, como coloca Gauthier (2011). No texto *Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história*, Denise Tavares inicia a discussão afirmando, em 2013, que a paixão por biografias “contaminou o documentário brasileiro”. Nosso *corpus* demonstra que esta tendência continua rendendo filmes, já que a biografia é a segunda maior categoria. Olhando para os documentários que analisamos, confirmamos que a produção contemporânea sul-rio-grandense segue nos mesmos trilhos das produções nacionais que focam na “afirmação de sujeitos singulares” (LINS e MESQUITA, 2011).

São filmes que registram a memória de artistas, como em *Xico Stockinger e Sprayssionismo*; que captam a frustração no esporte como em *Da Lua Downhill*; ou que recuperam a trajetória de vida de personagens que marcaram seu tempo como em *Espia Só, Glauco do Brasil e a Vida extra-ordinária de Tarso de Castro*. Fragmentos do passado na vida dos personagens também tomam corpo fílmico nos documentários *Carol* e *O último poema*. Todas essas histórias são colocadas na tela tendo o biografado como centro da narrativa, seguindo o modelo das biografias clássicas, mas a partir de cada experiência de vida há uma ligação com um contexto macro.

Para Schmidt (2000), o modelo clássico de biografias aborda a história do sujeito evidenciando grandes feitos, a personalidade de chefes de Estado e líderes políticos e materializa no biografado a responsabilidade por ações que implicam algum contexto. Para o bem ou para o mal, o modelo narrativo clássico de biografias eleva o biografado. “Por muito tempo a biografia foi vista como o modelo de história tradicional, mais propensa à apologia do que à análise, mais preocupada com os fatos do que com as grandes estruturas socioeconômicas, políticas e culturais” (SHMIDT, 2000, p. 01). Karla Holanda (2013) traça as transformações ocorridas na biografia pelo olhar da história e marca uma mudança a partir do olhar da micro-história, que reduz a escala de abordagem e se interessa por indivíduos quaisquer. Nesse contexto, a biografia também passa a ter um olhar para todas as pessoas.

As biografias dos documentários incentivados no RS não apresentam ao espectador nenhum ícone da história estadual ou nacional, mas também não enfocam sujeitos comuns. Todos os biografados possuem uma trajetória de destaque, seja ela em pequena, média ou grande escala, como no caso do filme *A vida extra-ordinária de Tarso de Castro* (Zeca Brito e Leo Garcia, 2017) que trabalha com a história do jornalista que foi um dos fundadores do *Pasquim* e construiu sua trajetória no eixo Rio-São Paulo.

Se no passado os grandes vultos eram biografados com a intenção de vangloriar ou desprezar sua trajetória individual, a nova inflexão biográfica se atém ao sujeito comum e explora esta história como uma chave para tratar de temas maiores. A vida do biografado é conectada a um contexto e sua história colabora para dar força, positiva ou negativa, ao argumento maior. “Com as biografias, se espera perpetuar as heranças deixadas por certos indivíduos. A busca por uma figura do passado – mesmo que remoto – pode significar uma busca de identidade do presente; o biografado pode ser um instrumento que inspira ideias contemporâneas” (HOLANDA, 2013 p. 129). O documentário *A vida extra-ordinária de Tarso de Castro* recupera a história de um jornalista que marcou época, mas a discussão que o filme traz gira em torno da ideia contemporânea do “politicamente correto”, porque Tarso de Castro foi exuberante na sua produção jornalística, não seguindo modelos de conduta. O filme também apresenta uma análise das transformações do jornalismo ao longo do tempo. Nas entrelinhas, a partir de uma frase ou outra dos personagens que conviveram com Tarso de Castro, temos o questionamento da produção jornalística atual.

O modelo biográfico tem uma trajetória na produção documental e foi identificado no estudo sobre o DOCTV III como uma marca temática. No nosso *corpus*, a biografia também se apresenta como uma categoria. Se tomarmos como base o primeiro edital, que faz parte do nosso recorte, lançado para finalização de longas-metragens, dos quatro documentários contemplados, três são biografias. Em todos os filmes que analisamos, os cineastas buscam recursos estilísticos e narrativos para trabalhar sobre a vida do biografado e todos fazem uma defesa do personagem, mantendo a tradição deste tipo de filme.

Surgida na Antiguidade, ainda como registro de vidas e sob a lógica do discurso moral da necessidade de se aprender as virtudes, a biografia oferece a ilusão do acesso ao passado, algo que o documentário biográfico tem assumido como ponto de partida, mesmo quando esse passado é muito próximo e o biografado não só está vivo como é fonte essencial do projeto. (TAVARES, 2013, p. 118).

De fato, o documentário biográfico tem sua chave narrativa no passado e faz escolhas para construir uma voz que parte do biografado, mas é, acima de tudo, uma representação conduzida pelo documentarista. Neste aspecto, a “ilusão do passado”, citada pela autora, também é produzida nas escolhas dos realizadores. Neste movimento, o que se transforma com a produção contemporânea de documentários é a recusa ou redução da importância da criação de mitos históricos por meio da biografia, como afirma Tavares (2013, p. 116), “uma questão clássica das biografias, que é exatamente dimensionar a importância do biografado mirando o desdobramento no tempo da sua obra e, caso necessário, ignorando as contradições do homem”. Essa característica continua existindo, mas tem perdido força. A ideia de um sujeito que é multifacetado e contraditório se faz presente nos documentários biográficos que analisamos, mesmo quando o próprio sujeito conduz a narrativa.

Em *Dalua Downhill*, a narrativa é toda construída em volta do personagem principal e de seus companheiros de competição, acompanhando de perto as vitórias, mas especialmente os dramas de Douglas 'Dalua'. Marcado no *Guinness Book* como o skatista mais veloz do mundo, Douglas batalha para ser um dos melhores no seu esporte. Trabalha também contra as adversidades da vida, pois percebemos pelas imagens da casa do personagem que o atleta leva uma vida financeiramente simples. Essa simplicidade atrai amigos de todo o mundo, porque os amigos canadenses e americanos, que também são adversários, se hospedam no chalé de madeira, na periferia de São Leopoldo/RS, pertencente à família de Douglas. Ação que é

retribuída quando Dalua treinou no Canadá e também ficou na casa do seu melhor amigo e maior adversário, Keven Reimer, o que demonstra um fato: esse esporte compõe-se de competições e amizades.

A câmera é sempre colada em Dalua, seja em casa, aeroporto, dentro do carro, na preparação para as descidas, no nascimento da filha, no aniversário de um ano da pequena, ou seja, em muitos momentos do filme o atleta está envolto numa *mise-en-scène* que solicita que explique suas ações e fale do seu sentimento de autodeterminação para conquistar o título mundial da competição. Dalua fala de si, sempre. Está vigiado pela câmera e essa atmosfera cria uma empatia com o espectador, pois nos coloca na posição de torcedores. Nos dois anos que o documentário acompanhou a trajetória do personagem, vemos mais frustrações do que vitórias na carreira do atleta, chegando a um momento no qual ele pede para o documentarista baixar a câmera porque não quer mais falar. Mesmo que Douglas esteja acostumado com a câmera, com a ideia do documentário sobre a sua vida, com os títulos no esporte, com as entrevistas e as fotografias, existem momentos de angústia nos quais o ‘herói’ não quer participar da *mise-en-scène*.

Figura 31: Diferentes momentos na “jornada do herói”



Fonte: *DaLua Downhill* (2012).

Há um momento do filme que causa aflição no espectador, especialmente pela dramaticidade criada pela montagem. Dalua já havia perdido a chance de seguir disputando o título mundial, visto que seu melhor amigo e maior adversário havia garantido o título por antecipação, na bateria de Teutônia/RS, descida que é considerada a casa do personagem. Claramente ele está incomodado com a derrota. O filme já parte para a próxima etapa, na África

do Sul, onde o objetivo do atleta é finalizar o mundial em terceiro lugar no ranking mundial. Num treino, três skatistas caem na frente dele, fazendo-o cair também. O documentário nos coloca na cena junto com Dalua, pois acompanhamos o voo e depois a queda pela câmera *Go Pro* que está presa no capacete dele. Um silêncio, nos instantes que Dalua voa por cima dos adversários, e uma leve redução na velocidade da cena, atingem um ponto de suspensão que é quebrado pelo áudio da câmera e pela retomada da velocidade normal quando o atleta bate no chão. Parece que sentimos a dor dele ao cair. Esse ponto de vista insere o espectador na vivência da cena, é um fragmento muito forte do filme, pois compartilha a visão do personagem com o espectador e potencializa a sensação de realidade da cena. O resultado para Douglas Dalua é o rompimento do ligamento do joelho e uma fratura na patela. Outra vez, o filme se desenvolve mais nas frustrações do personagem do que nas suas vitórias. A jornada do herói, na narrativa clássica, é sempre interrompida pelos problemas sofridos por Dalua.

Com uma narrativa centrada no personagem, que se utiliza de técnicas de montagem de filmes de ação e de esportes radicais, marcando aceleradamente os cortes com diversos enquadramentos e posicionamentos de câmera, o documentário também potencializa os momentos pessoais e, especialmente, os que marcam a amizade entre os personagens (o que ultrapassa a questão da rivalidade). A opção de *Dalua Downhill* é deixar que o personagem imprima suas ideias, sentimentos e angústias num espaço de tempo. Flertando com o presente, o filme se utiliza do calor das ações para registrar a trajetória do herói. A recuperação da memória desenvolvida no tempo presente é uma característica das biografias, porque, “mesmo que o biografado esteja vivo e presente na construção de sua própria história, seus feitos, pelo menos a maior parte deles, estão no passado. Assim, o que as biografias buscam é materializar esse tempo e espaço” (HOLANDA, 2013, p. 131). Neste caso, o documentário *Dalua...* é um misto de presente e passado que se justifica pelo feito impressionante do personagem em marcar o recorde mundial de velocidade no skate downhill. O destaque que eleva Douglas para o centro do filme pertence a um passado recente e o filme se constrói a partir deste espaço e tempo específico.

Todo o documentário voltado para a memória – e as biografias estão dentro deste grande escopo – são espaços que atuam contra o esquecimento, pois materializam alguns aspectos da vida de um personagem. Tavares (2013, p. 123) aponta que existe na produção audiovisual biográfica tradicional uma preocupação em explicar o porquê da biografia, seguindo “uma

estratégia que rompe com a tendência clássica da biografia de tantas vezes resvalar na hagiografia em função da necessidade de justificar, inclusive, o merecimento do protagonista ao projeto biográfico”, mas que na produção contemporânea de documentários essa tendência está sendo quebrada pela afirmação autoral do realizador.

As biografias contemporâneas também se aproximam da chamada “história do tempo presente” (ROUSSO, 1996), pois são baseadas em depoimentos de personagens sociais sobre alguma representação do mundo histórico. Essa discussão sobre memória, afetividade e subjetividade como parte integrante da história é problematizada por Pierre Nora (1993). O autor argumenta que existe uma contradição entre as duas, pois a memória é transportada por grupos vivos e está em contato com deformações, atualizações e esquecimentos. “A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado” (NORA, 1993, p. 09). Por outro lado, Jacy Seixas argumenta que existe uma apropriação da memória pela história, principalmente quando se fala no “boom da memória”. A busca por relatos que não fazem parte da historiografia tradicional abriu espaço para a memória de grupos marginalizados pela construção histórica hegemônica, como conceitua a autora:

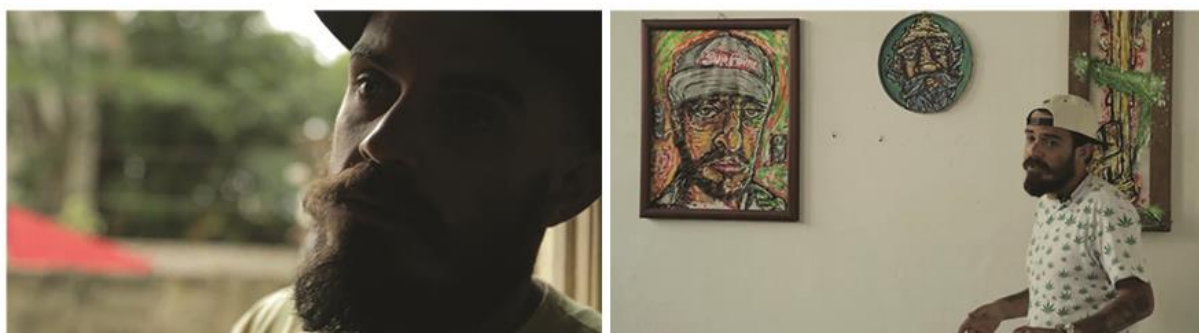
Um primeiro efeito desta recente *apropriação da memória pela história* é a sua extrema operacionalidade e produtividade. [...] fenômeno novo e sem dúvida salutar, que está na raiz de importantes movimentos identitários (sociais e/ou políticos) e de afirmação de novas subjetividades, de novas cidadanias. (SEIXAS, 2001, p. 43).

É por meio desses relatos, carregados de sentidos de identidades, que os sujeitos podem buscar os laços de pertencimento com a experiência que já passou. No caso dos documentários biográficos, existe uma relação importante entre recordação e identidade, que preserva a memória ou a vida do biografado e vai além disso, colocando-o como um espaço de diálogo entre o singular e o coletivo. “Isso tem a ver com atos culturais da recordação, da rememoração, da eternização, de remissão, da projeção e, por último, mas não menos importante, do esquecer, sempre embutido em todos esses atos (ASSMANN, 2011, p. 32-33).

Muito perto do personagem é a forma que o documentário *Sprayssionismo* (Maciel Fischer, 2015) usa para abordar uma parte da história do artista visual Bero. Nascido em Pelotas/RS, o personagem do filme teve sua formação nos grafites de rua. O filme apresenta o

contexto de como a arte de rua se consolidou na cidade. Articulando depoimentos de amigos, de outros grafiteiros, da mãe, namorada e professor, o documentário foca no estilo peculiar que Bero desenvolveu para se expressar, batizando essa forma como “sprayssionismo”. A narrativa trabalha com a história pessoal do personagem, mas também foca na sua formação acadêmica, que resolveu levar a arte da rua para dentro da universidade. No filme, a defesa do trabalho final de graduação coroa e justifica a importância de Bero para a arte local.

Figura 32: A valorização da arte do biografado



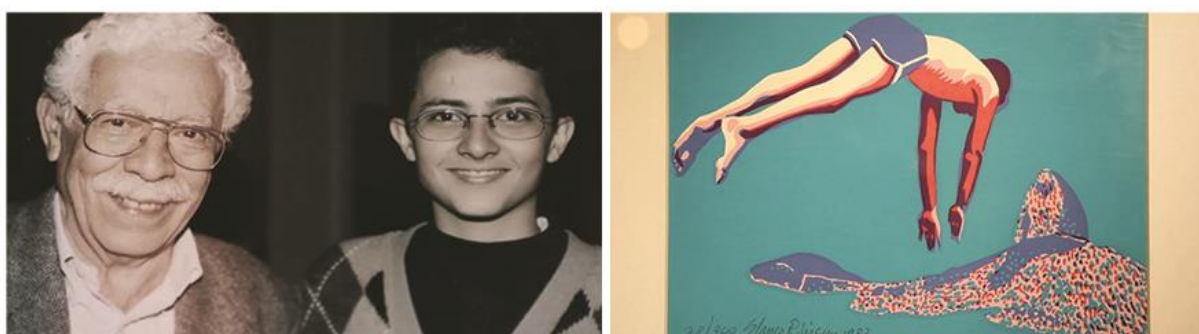
Fonte: *Sprayssionismo* (2015).

O documentário se vale de muitos clipes do personagem grafitando ou preparando a apresentação na universidade. A história de vida é articulada pelo depoimento da mãe, que tem algumas fotos de infância inseridas para ilustrar a fala. Os grafiteiros pelotenses mais antigos remontam a dificuldade de expressão no início do movimento. Ao registrar a história de Bero, *Sprayssionismo* insere um artista que não é conhecido e não faz parte das referências da arte contemporânea do Rio Grande do Sul.

Algumas biografias da nossa amostra atuam para retirar do esquecimento os personagens biografados. Esse movimento coloca-os novamente na cena, dando ênfase aos seus feitos. Um dos filmes que faz um movimento de ressignificação da memória e busca pinçar o personagem do esquecimento é *Glauco do Brasil* (2015), do diretor Zeca Brito. A partir de uma relação afetiva com a memória do biografado, já que este filme se constrói dentro do modo de representação participativo, em que o diretor também é um personagem da narrativa, o documentário organiza sua voz com um mosaico de falas dos diversos sujeitos que conviveram com o pintor Glauco Rodrigues. Já no início do filme, o diretor em *off* faz a introdução de uma

pergunta com uma expressividade, que resulta no pedido pela entrevistada Camila Amado, para que esse *off* entre no filme. Na cena, o documentarista diz em *off*: “mas minha voz não entra” e a personagem: “mas tua voz tem que entrar”. Então, ela olha para o operador da câmera e: “foi gravado agora? Tem que entrar por favor” (GLAUCO, 2015). Essa relação se mantém durante o filme, colocando o documentarista, explicitamente, como um sujeito no filme. Nas gravações em relação ao presente, ouvimos mais a voz deste sujeito do que sua imagem na tela. Nos registros de arquivo, Zeca Brito está no filme com 12 anos e as imagens mostram quando conviveu um pouco com o pintor e fez algumas entrevistas com ele na cidade de Bagé/RS.

Figura 33: Fragmento da história conjunta do diretor com o biografado



Fonte: *Glauco do Brasil* (2015).

A inserção deste arquivo materializa o pintor no filme quando ele ainda estava vivo e colabora para fortalecer o mosaico que os outros personagens criam de Glauco Rodrigues. O documentário também se utiliza de diversos clipes com a produção artística de Glauco; são muitos quadros, desenhos e fotos. A narrativa se organiza para falar sobre todas as fases do pintor: o início, em Bagé, até o legado do trabalho de Glauco, fazendo com que o filme vá a Paris para registrar uma exposição dedicada ao trabalho do artista. O documentário consegue se aproximar das diferentes formas da atuação de Glauco, tanto pela montagem rápida e precisa, semelhante aos trabalhos de *pop art* do pintor, quanto pela belíssima fotografia, que valoriza e dialoga com o traço do personagem.

Essa biografia reafirma a potência do documentário para reinserir personagens que, ao longo do tempo, vão desaparecendo da história oficial. Há que se recuperar algo e os documentários no estilo participativo se engajam de corpo e alma na busca por sujeitos e

histórias abandonados pelo tempo, ao ponto dos documentaristas se inserirem como personagens dessa busca. Ao menos é essa a impressão que temos no filme *Glauco do Brasil*, o que corrobora com a ideia de Seixas sobre a necessidade e função do registro da memória.

Para a autora:

Toda memória é fundamentalmente “criação do passado”: uma reconstrução engajada do passado (muitas vezes subversiva, resgatando a periferia e os marginalizados) e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstróem sua identidade, inserindo-se assim nas estratégias de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento. O que é aqui colocado em primeiríssimo plano é, portanto, a relação entre memória e (contra) poder, memória e política. (SEIXAS, 2001, p. 42).

Essa dinâmica que coloca o documentário como um espaço de reafirmação de identidades faz, nas biográficas contemporâneas, um movimento centrípeto. Como afirma Tavares (2013, p. 136), “biografar é realizar um percurso cuja entrada é a singularidade e o ponto final, a universalidade”. Com a memória reivindicada por *Glauco do Brasil* é possível entender e questionar a história das artes plásticas no país e fazer uma relação política entre a memória e o poder de quem afirma e cria a história oficial. No título do documentário, o diretor Zeca Brito expressa a busca que o documentário faz para marcar o biografado na memória nacional.

No documentário *Espia Só* (Saturnino Rocha, 2012) há uma clara intenção de apresentar ao público um material desconhecido que faz com que o músico Octávio Dutra seja merecedor de atenção por sua intensa produção musical em Porto Alegre no início do século XX. O documentário eleva a produção do músico, fazendo um movimento clássico de abordar vida e obra do personagem. Pesquisadores e músicos são responsáveis pela afirmação do caráter único das músicas de Octávio Dutra, que é considerado um dos percussores do chorinho no Brasil. O filme também apresenta músicos executando as obras completas do compositor, transformando a biografia em musical. Aos familiares e amigos, cabe a dimensão humana e afetiva, já que os depoimentos trabalham com as características da personalidade do músico.

Figura 34: Arquivo utilizado narrativamente como descoberta inédita



Fonte: *Espia só* (2012).

O documentário constrói a narrativa a partir de um conjunto de partituras disponibilizadas para os pesquisadores. Numa sala escura, seis especialistas sobre chorinho conversam e tomam conhecimento da obra de Octávio Dutra, que estava escondida em algum lugar. A revelação deste acervo perdido atua como a justificativa para o registro dessa biografia. Não há, em *Espia Só*, um endeusamento do personagem, mas, ao mesmo tempo, Octávio Dutra é colocado como um sujeito à frente do seu tempo, que compôs obras comparadas a Villa-Lobos, mas que na época não teve o reconhecimento merecido. Para reforçar as características únicas da produção do compositor, o filme convoca o músico Yamandú Costa, uma referência internacional na música instrumental, para interpretar alguns temas e falar sobre a genialidade de Octávio Dutra na época.

Como diversos músicos no Brasil, o personagem do filme morreu pobre, sem o reconhecimento devido. O documentário se coloca como um defensor da memória do músico, abrindo uma frente contra o esquecimento da sua produção. A narrativa é organizada para demonstrar aos espectadores a importância do acervo de Octávio Dutra para o estado e para o país, por isso a opção da execução das músicas na íntegra que costuram os capítulos do documentário. Há um movimento de ampliar o acesso à obra do músico, que segue a tendência dos documentários biográficos atuais: “A ideia de não isolar o indivíduo do contexto que o cerca, quase o apresentando como uma emanção de seu tempo histórico está presente em parte dos documentários biográficos” (TAVARES, 2013, p. 126). No encerramento do filme, com o objetivo de marcar o personagem na memória musical do país, os músicos executam a adaptação para uma orquestra popular, feita por Octávio Dutra, da ópera *O Guarani*, de Antônio

Carlos Gomes, composta em 1870. A inclusão de cavaquinhos e outros instrumentos populares é marcada como uma atitude que democratiza a música e aproxima os clássicos do público, acostumado, na época, com as marchinhas de carnaval.

O documentário *Xico Stockinger* (Frederico Medina, 2012) também faz um movimento de enaltecer a história do biografado, desta vez, a partir do depoimento do próprio personagem que rememora sua trajetória. O filme trabalha cronologicamente com a vida do austríaco que veio acompanhado da família para o Brasil na década de 1920, com apenas dois anos. O diretor utiliza vários depoimentos do personagem, em diversos lugares, costurando a narrativa entre essas falas captadas em tempos e espaços diferentes. Em alguns momentos da história, o documentário se utiliza de animações para ilustrar as passagens mais antigas da vida do escultor.

Para fazer a ligação característica das biografias, que vai do singular para o coletivo, ainda no início da formação de Xico Stockinger, o filme apresenta o personagem como assistente de Bruno Giorgi, no Rio de Janeiro, e um especialista em artes explica didaticamente o momento do modernismo no Brasil, na década de 1940. O personagem é levado para revisitar os espaços que fizeram parte do início da sua formação e a narrativa costura as falas do especialista em arte com a de Stockinger, marcando as dimensões pessoais e coletivas das obras produzidas naquela época. O filme mostra a repulsa de Xico com relação ao trabalho da crítica a partir do depoimento “a arte não é coisa para ficar dando palpite”. O personagem defende que o trabalho da crítica só atrapalha a criatividade do artista. O especialista em arte pondera que Xico Stockinger se tornou alvo da crítica por esse pensamento e isso colaborou para o afastamento da obra dele das coletâneas sobre arte contemporânea. Esse embate com a crítica carioca fez com que o artista mudasse para Porto Alegre, em 1954.

Figura 35: Os registros do personagem ao longo do tempo



Fonte: Xico Stockinger (2012).

A vida na capital gaúcha não foi fácil, segundo relato do personagem. O espectador acompanha o trabalho do artista como chargista do jornal da empresa Caldas Júnior, trabalho que fazia somente para sobreviver financeiramente. Xico fala sobre a sua escultura de Mario Quintana, que está localizada na Praça da Alfândega, no centro de Porto Alegre. Com essas referências, o documentário vai posicionando o escultor como um personagem de destaque no cenário das artes. A narrativa também trabalha com sequências de imagens do escultor trabalhando e nesse momento é inserido somente o áudio ambiente, aproximando o espectador do modo como ele produzia as obras. O documentário conta uma boa parte da história sobre a relação de Xico com Iberê Camargo, pintor brasileiro com reconhecimento internacional. Neste momento, são utilizadas muitas imagens de arquivo de reportagens dos anos de 1980, reforçando a posição do biografado com o cenário cultural daquele período.

Seguindo na linha de pensamento de Denise Tavares (2013), o documentário biográfico tem se mostrado um campo fértil para a manifestação artística dos realizadores. Mesmo que a maioria dos filmes que optam por esse formato se estruture na forma clássica, de modo expositivo, alguns filmes lançam mão desta fórmula e inserem um tratamento estético e narrativo que foge do didatismo das biografias convencionais. Conforme a autora, “documentários biográficos têm desequilibrado a balança a favor do ‘polo imaginativo do biógrafo’ sem se intimidarem com os condicionamentos do grande público ou das regras da indústria” (TAVARES, 2013, p. 137). É o caso de outros dois documentários que fazem parte do nosso *corpus*. Todos os filmes biográficos que analisamos possuem elementos criativos, em que cada diretor usa um conjunto de ferramentas para formar a narrativa de seu documentário,

já que nenhum deles é estritamente didático como as biografias dos canais de televisão. Mas, *Carol* e *O último poema* se destacam pelo engendramento poético que não é centrado somente nas personagens de cada produção.

Em *O último poema* (2015) o artifício criado pela diretora Mirela Kruel é ficcionalizar a relação de Helena, personagem do documentário, com o poeta modernista Carlos Drummond de Andrade. A história em si já tem força para se transformar numa produção audiovisual. Helena trocou cartas com o poeta por 24 anos, mas nunca encontrou pessoalmente o amigo. Estudante e depois professora em Guaporé, uma cidadezinha do interior do Rio Grande do Sul, na única vez que foi ao Rio de Janeiro, ela não conseguiu encontrar com Drummond, porque o escritor havia acabado de sair, quando Helena e o marido chegaram ao apartamento dele. Mas não só desses acasos que a narrativa se faz. *O último poema* é repleto de poesia com a ficcionalização da relação dos dois personagens.

No início da narrativa, a diretora apresenta os personagens ficcionais. São eles que conduzem a história, leem fragmentos de cartas, jogam palavras ao vento. Ao longo do filme, Helena também fala de si, conta sua vida, insere silêncios que são acompanhados pelo tempo lento da montagem, deixando a narrativa do documentário com os traços da personagem. É a partir das cartas que Helena transita pela fronteira de uma dupla personalidade. Nas linhas escritas, é segura, respira poesia e chega a dar conselhos ao grande poeta. Na fala, a personagem é reticente, demora para contar, como se estivesse em uma autoanálise constante, medindo as palavras para lembrar sua história.

Figura 36: A personagem ficcional e a personagem real



Fonte: *O último poema* (2015).

Esse jogo de tempos lentos, como são as correspondências por cartas, cria uma atmosfera poética em torno da biografia de Helena. A partir da história dela, o documentário desvela um acervo escondido que é apropriado pela diretora e que forma a narrativa do filme com diversas camadas, focando na personagem principal e, ao mesmo tempo, passando à margem dessa história para colocar em cena a beleza de uma amizade sincera entre quase desconhecidos.

O último poema é estruturado no modo de representação poético e se insere no cenário dos documentários biográficos deixando aflorar a subjetividade da diretora, que é, neste encontro, a biógrafa de Helena. Mirela Krueel cria uma estrutura fílmica que transcende a história da biografada, mesmo que mantenha uma linha cronológica na narrativa do filme. Helena tem tempo para contar suas memórias no filme que trabalha com a narrativa lenta. O documentário também dá espaço para o esquecimento da personagem, porque sua idade não permite mais que tudo seja lembrado. Os dois movimentos estão no filme e por isso ele carrega uma sinceridade que aproxima o espectador da personagem.

Já o documentário *Carol* (Mirela Krueel, 2015) constrói sua narrativa com base em dois dispositivos. O primeiro é a voz em *off* de um homem que é inserida em diversos momentos, para contar como ele conheceu a personagem que dá nome ao filme. O segundo dispositivo é centrado na câmera observativa, que se coloca muito perto de Carol, mas que não interage com ela. O encontro, neste caso, é um acordo de presença no espaço, em que a personagem desenvolve suas atividades normalmente, revelando as dificuldades de ser cadeirante, e a narrativa vai usar o tempo do transcorrer dos acontecimentos, deixando as ações se desenvolverem no quadro. Há poucos cortes, às vezes, algum plano e contra-plano nos diálogos, mas sempre no tempo da ação.

Figura 37: *Mise-en-scène* observativa acompanha a personagem



Fonte: *Carol* (2015).

A câmera observativa da diretora geralmente está na mão e utiliza a luz do ambiente para registrar as cenas. Na rua, quando acompanha o deslocamento de Carol com a cadeira de rodas pela cidade, a câmera caminha junto com ela, de forma que mantenha certa proximidade. Pelas imagens, percebemos as dificuldades de uma mulher cadeirante numa cidade que não é totalmente preparada para dar acessibilidade a quem precisa. Quando Carol conversa com alguém (irmã, roda de mulheres cadeirantes ou marido) a *mise-en-scène* continua buscando uma normalidade com a câmera observativa e com diálogos coloquiais, que por vezes deixam transparecer uma determinação para alguns temas. Como se o assunto fosse estimulado e, ao percebermos isso, o filme perde força.

Ao longo do documentário, o homem da voz em *off* vai se mostrando cada vez mais apaixonado por Carol, mas a possessividade e o ciúme por ela aumentam na mesma medida. A personagem é colocada, cada vez mais, como uma mulher empoderada, que sabe como é ser mãe e como cuidar do filho. Ela participa de um grupo de mulheres cadeirantes e tem consciência da sua beleza e sexualidade, de forma que a cadeira de rodas não seja um empecilho para a sua vida.

Na penúltima sequência, em que os dois dispositivos irão se encontrar, é o momento em que o filme ganha mais força. Já se aproximando do final, a câmera mostra Carol adormecendo com o filho: uma imagem com efeito esfumado, que remete a um sonho do filho caminhando em direção a Carol, num parque na beira de um rio. Ela chama o filho, que atende. Nesse momento, vemos a única imagem estável do documentário, em que a câmera enquadra Carol embaixo de uma árvore (linda e plasticamente esculpida pelo tempo), que está com alguns

galhos quebrados. É a partir desta sequência que a diretora irá colocar cara a cara a personagem com seu agressor. Ela o encara, mas encara também os espectadores, pois quando um personagem olha para a lente, ele está olhando, invariavelmente, para o espectador. Esse gesto insere os espectadores na narrativa e é esse o objetivo da diretora. O filme quer apontar para todos os problemas que sofrem as mulheres vítimas da violência de gênero. Carol é uma mulher que, a partir de um acontecimento traumático, consegue se ressignificar e compartilhar dessa experiência com outras pessoas, colocando-se politicamente implicada nas discussões sobre o tema. Essa face da personagem está expressa no final do documentário.

Figura 38: Artifício narrativo do filme cria o reencontro de Carol com seu agressor



Fonte: *Carol* (2015).

Depois de reviver essa situação por meio do dispositivo criado pela diretora para traduzir um momento tão trágico na vida de Carol, o documentário volta a reafirmar o empoderamento da protagonista. O filme nos mostra um momento em que ela relata a sua vida para uma plateia de cerca de 20 pessoas. Nessa cena, temos dados mais concretos sobre a história de Carol, pois ela conta que faz 15 anos que está na cadeira de rodas por conta do tiro que recebeu do seu ex-namorado. Ela também fala sobre auto-estima e sexualidade. Esse momento do documentário afirma a atuação política de Carol para desmitificar a vida das mulheres cadeirantes e para mobilizar as pessoas contra a violência contra a mulher.

Inserir Carol como uma personagem que tem uma história de vida para partilhar, dá foco para questões que precisam figurar na sociedade. A singularidade da personagem dialoga com a dimensão plural da luta contra a violência contra a mulher. O documentário apresenta a possibilidade de identificação com uma mulher que luta para cuidar de seu filho, que participa politicamente de grupos de mulheres que possuem uma história parecida e que compartilha a

sua história no espaço social. É a partir de uma história singular que a diretora faz uma reflexão sobre os problemas enfrentados pelas mulheres, de forma geral. Desta forma, o filme busca “articulações que expliquem, justifiquem ou corroborem escolhas que estão no presente, em um processo que mobiliza, objetivamente, a subjetividade do biógrafo, que muitas vezes parece submergir” (TAVARES, 2013, p. 118-119) e, neste sentido, a diretora Mirela Kruel não se limitou a trabalhar com uma personagem que é dona de uma história forte, ela ampliou a dimensão da biografia de Carol, inserindo-a num espaço estético e político.

Nosso olhar entende que o documentário possui uma potência latente que é fruto do engajamento dos sujeitos que produzem o filme com o mundo, como no caso da equipe de Mirela Kruel com Carol. Essa atuação é materializada na figura do documentarista, mas inclui as diversas relações humanas que se dão entre a equipe do filme com os espaços e sujeitos que farão parte do processo do filme. Essa relação é política porque contém jogos de poder, desejos e trocas, mas quando ocorre em partilha, o filme tem mais possibilidades de refletir essa troca. O documentarista tem o poder da decisão do que fazer com o registro do Outro. É ele que decide, no final das contas, como acolher a *mise-en-scène* criada no momento do encontro e que depois se torna arquivos, bytes, enfim, material bruto numa ilha de edição. Existe uma potência do encontro entre sujeitos distintos, mas também existe um *sensível* possível que é feito de matéria estética, que se dá enquanto obra pronta e terminada e que escapa das mãos do documentarista para significar novamente a partir da relação com um Outro, desta vez, o espectador do documentário.

A presença de um grande número de biografias em nosso *corpus* acompanha a dinâmica do documentário contemporâneo e se afasta do documentário moderno que se constituiu na abordagem de grandes questões sociais (LINS E MESQUITA, 2011). Sentimos na análise a tendência da produção do documentário atual por trabalhar com histórias de vida, buscando nas pessoas a matéria-prima para a realização dos filmes. “Falamos agora de um cenário marcado pela valorização da história oral e também por uma cultura da memória pautada pelo testemunho que ganhou força no acerto de contas com as violentas ditaduras que ocorreram na América Latina” (TAVARES, 2013, p. 133). As biografias presentes na nossa pesquisa buscam criar um espaço de diálogo com histórias escondidas, que não fazem parte da cultura hegemônica e não estão nos livros de História. Mesmo assim, todos os filmes trabalham com sujeitos que se destacam nas suas áreas ou que possuem algo de inusitado ou importante. Uma

história singular que se relaciona com questões gerais da sociedade e, “para além dessas construções que podemos chamar de ‘clássicas’, cineastas estão explorando outros caminhos ao criarem novas camadas de percepção da história” e também inserindo um olhar diferente para essas biografias com “soluções autorais quando há disposição e talento para tanto” (TAVARES, 2013, p. 131). Além disso, a autora conclui sobre os documentários biográficos contemporâneos:

São *docs* que buscam construir e/ou encontrar seus personagens, tateando seus rastros no tempo e lugares por onde suas presenças deixaram marcas ou não. Para tanto, valem-se não só das estratégias narrativas que marcam a construção documental, tais como entrevistas, imagens de arquivo e encenações, mas pautam seus percursos alinhados à perspectiva contemporânea das ciências humanas (TAVARES, 2013, p. 138).

Nestes termos, os filmes que foram categorizados aqui como biografia colocam em cena sujeitos carregados de singularidades e os fragmentos de suas identidades dialogam com o espectador em busca de aproximações ou afastamentos. A partir da intenção do documentarista, essas biografias contemporâneas se inserem num movimento centrípeto, cujo centro é o personagem, mas que amplia o alcance a partir da inflexão contemporânea que insere o sujeito, com suas contradições na esfera pública e coletiva. *Espia Só, DaLua Downhill, Xico Stockinger, Carol, Sprayssionismo, Glauco do Brasil, O último poema e A vida extra-ordinária de Tarso de Castro* são filmes que não encerram sua potência na obra dos biografados. Eles vão além. Uns mais, outros menos, mas todos inserem novos personagens para a representação da identidade do Rio Grande do Sul a partir de histórias particulares.

A partilha sensível que as biografias carregam faz ver que as individualidades são constitutivas da sociedade. A produção de biografias é uma tendência contemporânea que recupera ou reforça a experiência de um sujeito com sua singularidade. Quando essa narrativa se afasta da recuperação didática da história do personagem, atribuindo ênfase às experiências sensíveis, o documentário biográfico insere no *comum* uma ideia de prática do sujeito que pode ser partilhada.

5 - POTÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO

De antemão, é preciso marcar que nosso estudo é organizado por um *corpus* específico, definido a partir dos mecanismos de fomento direto para a produção de documentário do Rio Grande do Sul. Expomos ao longo do texto que os editais apresentam algumas condições que regram quem pode tomar parte nesse processo e quem não se encaixa. Também marcamos que existe um amplo grau de liberdade para o documentarista desenvolver seu filme, visto que não há nenhum dispositivo de acompanhamento e cobrança no nível estético e narrativo. Olhamos para esta liberdade criativa como um espaço para a fruição de um *comum* com identidades partilhadas que não reforçam a representação de um modo de vida único no Rio Grande do Sul. Os documentários, realizados com essa ideia de liberdade, podem gerar outras formas de identificação, pertencimento e engajamento social que estão expressas nas *urbanidades, ruralidades, etnicidades e biografias* presentes no conjunto de filmes analisados.

Nossa tese, portanto, trabalha com os documentários para buscar uma potência política que é o resultado do engajamento do documentarista com o real e que se manifesta nas situações de encontro. Olhar para o encontro significa pensar na prática documentária em busca do modo como o documentário transparece essa relação e os choques provocados pela presença desses sujeitos no mesmo espaço e tempo. A tendência contemporânea de produção de documentários foca nas particularidades dos sujeitos, como identificam Lins e Mesquita (2008) e Karla Holanda (2004, 2013), geralmente criando uma atmosfera de acolhida e de harmonia. Nosso *corpus* também revela essa inflexão, na medida em que o número de filmes que reforçam o olhar do sujeito é bem maior do que os filmes que questionam a posição dos personagens.

Entendemos que documentário possui uma potência política intrínseca por ser constituído de pelo menos três gestos. Primeiro, ele reflete o engajamento do sujeito-documentarista com o real e deixa transparecer, pelas escolhas estéticas e narrativas, a atuação desse sujeito. Segundo, o documentário se dá a partir do encontro com o Outro, pela partilha de um espaço e de um tempo comum, e pelo estabelecimento de uma relação (de harmonia ou conflito). No encontro, o documentário faz com que o sujeito-personagem se auto organize para participar da *mise-en-scène* proposta. Esse gesto, ocasionado pelo filme e realizado pelo sujeito-personagem, fortalece, reafirma e/ou desestabiliza a ideia de pertencimento, o lugar de fala, a

memória, o contraditório, enfim, as bases que fazem o sujeito definir sua identidade e se colocar na situação gerada pelo documentário. Por último, a potência do documentário reside na matéria estética e narrativa que pode revelar/alargar as fissuras do ordenamento do comum, produzindo uma partilha sensível, seja por inserir de maneira sensível os sujeitos que não fazem parte do *comum* ou pelo gesto estético que provoca um questionamento da forma naturalizada da vida vivida.

Denominamos os três gestos da seguinte maneira: *Um engajamento que é político, um encontro com o Outro e O sensível com potência*. Para reforçar nosso argumento, pontuaremos novamente alguns elementos dos documentários que compõem o *corpus*.

5.1 UM ENGAJAMENTO QUE É POLÍTICO

O primeiro gesto que reflete a potência política do documentário está na relação do engajamento do documentarista com o mundo que o cerca. Não estamos defendendo que esse engajamento seja visto somente a partir da abordagem de temas sociais ou que os filmes denunciem as desigualdades do mundo. Nosso olhar entende que qualquer atuação na sociedade, especialmente na produção de um documentário, há uma relação humana e, portanto, política. Por isso podemos afirmar que o documentarista quando vai de encontro com o real, ele está fazendo um movimento político. Essa prática precisa ser percebida como uma cadeia de experiências que se colocam em cena para compartilhar de um mesmo espaço e um mesmo tempo com os sujeitos filmados, pois o engajamento reflete todo o trabalho da equipe que está na cena.

O gesto político do documentário, perpassado pela forma com que o sujeito documentarista se engaja para realizar o filme, pode ser percebido pela escolha do tema, na estratégia de abordagem utilizada, pelos recursos estéticos utilizados e por meio das escolhas narrativas criadas para produzir o documentário. Já pontuamos que a característica da produção contemporânea sul-rio-grandense reforça as técnicas de gravação mais tradicionais, utilizando enquadramentos clássicos em primeiro plano ou plano médio e com a câmera fixa em tripé. No entanto, esse traço possui exceções, como demonstrado no nosso *corpus*.

O modo de se colocar no mundo indica a forma de engajamento do sujeito que faz o filme. A maioria dos documentários prepara a cena para uma escuta atenta que direciona o

encontro para a criação de um argumento e utiliza o personagem como uma peça no jogo narrativo proposto. Trabalhando na lógica do documentário expositivo, os filmes de nossa amostra se utilizam mais da fragmentação das falas dos sujeitos do que da narração onisciente. Ao criar uma narrativa com base na complementaridade discursiva dos personagens, os documentaristas estabelecem relações com diversos sujeitos. O formato expositivo pressupõe o registro de mais encontros com o real do que um filme centrado apenas em uma única figura. Esse corpo a corpo com os sujeitos, por si, insere uma diversidade de rostos, sotaques, afirmações de identidades e memórias que compõem a matéria fílmica de cada documentário.

Essa lógica, presente na maior parte dos filmes que analisamos, oferece no momento do encontro uma escuta seletiva porque busca, nessa relação, a fração que cada personagem pode dar ao argumento do filme. O tempo compartilhado com o sujeito já tem, *a priori*, um enquadramento específico. Percebemos que, mesmo mantendo a inflexão representativa, alguns documentários conseguem transparecer uma sintonia com o sujeito, mantendo suas características na montagem. Por exemplo, *Nervo Óptico* cria uma situação narrativa fragmentada e veloz, mas essa era a principal característica do grupo de artistas que o filme recupera. Existe uma sintonia nesse engajamento. Percebemos a mesma sensação em *A linha imaginária*. O documentário reforça um hibridismo identitário na fronteira a partir da mescla do discurso entre vários sujeitos, característica da identidade evocada pelo filme.

Já assinalamos que 62% do *corpus* (18 documentários) abordam temas do presente e buscam na ação dos sujeitos a matéria narrativa e estética para criar os documentários. Nesses filmes o corpo a corpo com o real atribui mais potência para a câmera enquanto ferramenta crítica que registra esse encontro. O tempo presente como balizador oferece a possibilidade de contato com uma experiência que é compartilhada nessa mesma inflexão. O engajamento do sujeito documentarista também é percebido pela forma com que a câmera está posicionada na cena e pela *mise-en-scène* partilhada no momento do encontro. Uma posição formal para o registro busca dar seriedade ao argumento, já a participação da câmera na cena reflete o dinamismo de uma relação de troca. A câmera é a ferramenta que contém o poder do documentarista na cena, pois sem imagem e som não há documentário. O registro é a prova reveladora do encontro com o real e nosso *corpus* tem uma diversidade de posicionamentos da câmera na situação de gravação das imagens.

Podemos atribuir ao documentarismo sul-rio-grandense contemporâneo um gesto político que passa pela tentativa de buscar uma estética observativa, frente ao padrão expositivo. Essa inflexão observativa opera a partir de um acordo de copresença, em que o personagem se coloca à disposição do documentarista para realizar seus gestos no tempo necessário para o registro e o documentarista dirige a sincronia dessas ações. Essa marca revela uma grande proximidade entre os sujeitos, pois eles concordam com a *mise-en-scène* proposta e encenam sua própria vida.

Em *Land Schafeen*, por exemplo, os documentaristas se colocam na posição de recuo. Eles buscam observar a cena, mas estão muito próximos, o que revela uma relação de encontro que é muito mais forte do que os documentários que trabalham de forma institucional. Ao compor o quadro com apuro estético, estável pela utilização de tripé e com pouca profundidade de campo, revelada pelos desfoques, a equipe necessitou de tempo para criar essas condições plásticas para captar cada imagem. Os documentaristas precisaram intervir no tempo natural da ação até que a cena estivesse tecnicamente resolvida. Um leve paradoxo se coloca ao pensarmos na questão do encontro. Narrativamente, a intenção é observativa e, tecnicamente, há a necessidade de atuação do sujeito documentarista para garantir o registro de determinada ação. Na estética da observação, na forma que *Land Schaffen* trabalha, o encontro é balizado pela participação intensa do documentarista, pois é necessário que haja uma sincronia entre o tempo da tomada e o tempo da ação.

Nosso argumento busca o gesto político do documentário que está impresso no engajamento do documentarista no mundo, como na direção da cena em *Land Schaffen*. Esse gesto também é marcado pela situação de encontro e como essa partilha vai tomar corpo fílmico. Não há inocência nessa situação. A maioria dos documentaristas sul-rio-grandenses transparecem uma maturidade nas ações sob o risco do real. Há uma busca por singularidades que podem contribuir para a representação plural do estado. A maioria dos filmes, mesmo os documentários realizados na perspectiva clássica, registra algumas fissuras no *comum* e inserem pequenos detalhes que podem partilhar um sensível e revelam o engajamento do documentarista.

Para Comolli (2008), diante da banalização das imagens, da inundação de narrativas rasas sobre o cotidiano, vistas em telenovelas, telejornais, *reality shows* e no cinema enlatado *made in EUA*, em que o cidadão é colocado como um consumidor rentável para as grandes

corporações, que espaço ainda teria o documentário? O autor responde da seguinte maneira: “o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real” (COMOLLI, 2008, p. 169). Independentemente das formas de financiamento, suporte e espaços de exibição, o que alimenta a produção do cinema documentário é o desejo. Vontade do lado do realizador, mas também, e talvez fundamentalmente, dos sujeitos, instituições ou grupos que participam da representação, porque os sujeitos também se utilizam da situação de gravação para se auto afirmarem, pois não há situação ingênua na partilha que ocorre na realização de um documentário.

O real é sempre um risco para o documentário. Ele é o que o alimenta, mas também seu principal desafio. Para Comolli (2008, p.70), “os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda”. A potência sensível do documentário está nessa relação que recorta um fragmento do mundo a partir de um ponto de vista e que depois volta para o mundo para significar, interagir e, talvez, partilhar um sensível que possa questionar a ordem das coisas, pois “o não-controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo” (COMOLLI, 2008, p. 177).

Na perspectiva que defendemos, a posição da câmera denota o engajamento para apresentar um ponto de vista sobre o mundo. Por exemplo, em *Atrás do bloco: todo lugar é lugar de carnaval* trabalha com o registro da multidão que ocupa o espaço público de forma afetiva. O filme busca os sujeitos que organizam o carnaval de rua de Porto Alegre na Cidade Baixa e constrói uma narrativa fragmentada para abordar todos os blocos que fazem parte da festa popular. Os diretores colocam a câmera no meio das pessoas que ocupam politicamente a *urbanidade* de Porto Alegre durante o carnaval. A câmera está próxima dos sujeitos que criam um espaço catártico nas ruas durante a festa e essa opção também é política. O filme assume a voz dos integrantes dos blocos de carnaval de rua e problematiza a relação do sujeito com o espaço urbano.

Nos projetos voltados para atualização de uma memória, ou para afirmação de identidades individuais e coletivas, o sujeito que se engaja no mundo para produzir um ponto de vista sobre um recorte do real é movido pelo desejo. A característica do documentário está na relação de encontro, “no lugar (no espaço e no tempo) que reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (enfim, à *mise-en-scène* do sujeito filmado), à *mise-en-scène* do cineasta e,

enfim, ao embate entre quem filma e quem é filmado” (CAIXETA E GUIMARÃES, 2008, p.48). A partir da gramática cinematográfica, o documentarista vai para o choque com o real com as ferramentas que ele dispõe. Assim como a ficção, o documentário tem como base os processos da produção audiovisual, mas vai além, porque produz uma *mise-en-scène* que une duas partes e cria um terceiro, que é uma partilha que revela essa relação e dá corpo ao filme, mas que deixa os sujeitos com suas parcelas individuais. Essa troca marca os dois lados e é política porque é uma relação entre os sujeitos.

Em *Nervo Óptico: procura-se um novo olho* o encontro é político ao expressar uma vontade de memória que reinsere a atuação de um grupo de artistas plásticos na cena urbana. O documentário trabalha com a fala e com material de arquivo desses sujeitos, materializando o trabalho do grupo Nervo Óptico para desestruturar as artes plásticas e visuais no final da década de 1970. Narrativamente, o documentário se vale de um caleidoscópio de vozes construído na montagem que dialoga com a efervescência do coletivo. Como prática, o filme se aproveita (no melhor sentido da expressão) da criatividade dos integrantes do grupo para reinscrever a história deles. O encontro de *Nervo Óptico* é político e tem uma clara vontade de memória. A mesma inflexão está presente no documentário *Para o que der e vier* (Pedro Guindani, 2016), porém de forma institucional. O filme busca pessoas que possuem um conhecimento de causa ou pesquisam sobre a atuação da Coligay, a primeira torcida gay do Grêmio Foot-ball Porto Alegrense. O encontro transparece um ar formal e faz da voz do documentário um espaço de defesa da memória da torcida. O corte dos depoimentos segue na linha do fragmento e, pelo didatismo e seriedade, não aproxima o espectador dos sujeitos personagens.

Já *Filme sobre um Bom Fim* mostra o movimento da juventude nas ruas do bairro Bom Fim, em Porto Alegre, mas o faz a partir de arquivos dos personagens. O diretor, que é amigo da maioria dos personagens e tem essa relação evidenciada no filme, se engaja para construir uma narrativa com base numa ampla pesquisa. Ele aborda os diversos grupos que ocuparam o bairro no passado e criaram movimentos culturais importantes para Porto Alegre, como o grupo de produção de filmes em Super-8, grupos teatrais e bandas de rock’n’roll que marcaram época do estado. O filme também ocupa um espaço de resistência, criando um “lugar de memória” para o movimento que surgiu no Bom Fim. Ele também marca a insistência do diretor para produzir o documentário, já que ele deixa transparecer esse desejo nas conversas com os personagens e na inserção de entrevistas mais antigas gravadas com alguns sujeitos que estão

no documentário. Esse encontro é uma busca entre pares que cria uma reflexão sobre a transformação do bairro e dos sujeitos e também revela a obstinação do documentarista na realização do projeto.

O documentário *O poder entre as grades* é um exemplo de utilização da postura formal para abordar a história do crime organizado de Porto Alegre. Com base no material fornecido pelo livro *Falange Gaúcha*, como já abordamos, o filme se preocupa em tornar fílmica as informações do livro e os personagens que compõem a narrativa evidenciam a falência do sistema prisional de forma institucional. Já pontuamos que esse material foi usado em outro filme, mas a diretora utiliza alguns artifícios novos para criar a narrativa de *Central*. As falas institucionais são mantidas, mas a presença da documentarista nos encontros com os especialistas em segurança pública fica mais evidenciada na nova montagem. Além dessa relação, ela utiliza algumas imagens gravadas por um preso dentro da unidade prisional. Esse artifício aproxima o espectador de uma realidade que, provavelmente, não seria registrada de outra forma. A transferência do poder da gravação não aproxima a documentarista dos personagens, mas deixa os espectadores mais próximos daquela realidade. Esses fragmentos criam a sensação de não interferência no registro, atribuindo mais força àquelas imagens. É um artifício narrativo que cria um atalho entre o sujeito e o espectador ao buscar uma invisibilidade da atuação da diretora, já que não é ela que faz o controle do registro do detento-câmera, porém a documentarista preserva o seu poder ao criar a narrativa do filme no momento da montagem. *Central* cria essa artimanha buscando uma relação direta com o espectador e esse artifício faz parte do desejo da documentarista em abordar todos os aspectos que cercam o filme.

Já Jaime Lerner, diretor de *Referendo*, trabalha com situações de encontro com os sujeitos que defendem o comércio de armas de fogo, com políticos da chamada “bancada da bala” na Assembleia Legislativa e no Congresso Federal, com advogados e publicitários que coordenaram a campanha do “não” à proibição do comércio de arma e também com o dono de uma indústria de armas de fogo que tem sede no Rio Grande do Sul. O documentário constrói sua voz confrontando opiniões sobre o referendo que ocorreu em 2005, com uma contextualização histórica e também acompanhando quatro personagens que atuam como condutores da narrativa. O filme se posiciona contra o comércio de armas de fogo, mas não deixa de ir ao encontro dos sujeitos que defendem o comércio e a liberação do uso de armas de fogo pela população. Comolli (2008, p.133), na discussão sobre como filmar o inimigo, define

a posição do documentarista nessa situação. Para o autor, deve-se “filmar o inimigo como se filma os outros. Sem mais e nem menos”. Movimento que o experiente diretor Jaime Lerner faz com consciência ao se relacionar com os personagens que expressam uma visão contrária ao argumento do documentário. Como parte da narrativa, o dono de uma fábrica de armas fala calmamente: “Povo desarmado é um rebanho de cordeiro, não tem porquê”. Um advogado partidário do comércio de armas diz um pouco exaltado e com o dedo em riste: “A legítima defesa é sagrada [...] isso é importante, esse ponto é importante [...] se tu não tiveres legítima defesa, tu não tens cidadania”. O diretor utiliza a contrariedade para reforçar a potência do filme.

Os documentaristas se engajam no real e inscrevem os sujeitos na condição de personagens. Os dois lados dessa relação estão imersos na potencialidade do acontecimento e partilham um fragmento de sua vida, memória, identidade e também sua matéria estética. As mãos negras do personagem Fabrício, que com uma profundidade de campo muito reduzida são gravadas em plano de detalhe escolhendo feijão, dão a ver um personagem homem, velho, negro, pobre, ou com uma vida muito simples, que foi partilhada com o documentarista. A matéria luminosa deste homem inscreve no *comum* questões que dizem respeito à solidão de um espaço que é marcado pelo tempo lento. Em *Metade homem, metade fantasma*, a *mise-en-scène* é criada a partir de um acordo de convivência em que o documentarista registra o cotidiano de Fabrício, que realiza suas ações como se a câmera não estivesse ali. A acolhida do personagem permite que a equipe capture *in loco* suas tarefas mais simples, incluindo seu adormecer. Porém, o filme reduz o personagem em relação ao espaço onde ele trabalha ou ao tempo lento das ações. A narrativa coloca Fabrício perdido na relação espaço/tempo, diminuindo a humanidade do personagem. O afastamento do dinamismo da velocidade contemporânea do tempo cria uma atmosfera que faz com que os espectadores questionem sua relação com o futuro, ao menos é isso que o documentário deseja ao inserir uma autoavaliação crítica do personagem para com o seu passado. Como já citamos na análise da ruralidade que o filme propõe, Fabrício se culpa por não ter criado uma situação que permitisse um presente e um futuro com menos trabalho. No entanto, são poucas informações que brotam do encontro entre o documentarista e o sujeito-personagem que acolheu a equipe e permitiu que eles acompanhassem um fragmento de sua vida, registrando essa partilha.

Um dos documentários do nosso *corpus* experimenta a criação de um leve dispositivo que regula a partilha de espaços e tempos entre o documentarista e os sujeitos que são encontrados ao acaso nas estradas do Rio Grande do Sul. A chave deste filme se concentra na percepção do tempo e da vida em que os personagens levam na beira da estrada. *Por onde passeiam tempos mortos* propõe um engajamento delimitado e regrado pelo dispositivo. O filme busca uma situação interessante de partilha, mas a efemeridade do contato não acolhe os personagens que se despedem da equipe, como fazem com todos os outros estranhos que flutuam pela estrada. Pela falta de tempo para explorar um encontro que pudesse implicar os sujeitos envolvidos, o documentário perde força e não ultrapassa a ideia de registrar o Outro que vive em contato com a estrada, sem inseri-lo como um sujeito que possui uma política e uma estética para partilhar e fugir da saturação das narrativas audiovisuais da normalidade.

A linha imaginária aponta para o hibridismo cultural que a região da fronteira do Brasil com o Uruguai cria. Os sujeitos e o filme estão em sintonia para afirmar uma ideia múltipla da identidade da região. O documentário foi realizado por uma produtora de Pelotas, cidade da região sul do estado, que já está na faixa de fronteira e convive com essas trocas culturais. Com um olhar que possui as marcas da região, o engajamento acolhe os sujeitos que compartilham suas experiências e visões de mundo afirmando uma identidade híbrida para a fronteira, vista por meio das inúmeras imagens que recortam a narrativa em cliques e também pela fragmentação dos depoimentos que compõem a narrativa.

Já o objetivo do filme *Araucária: de braços erguidos para o céu* é fazer um inventário da araucária e, por isso, os encontros impressos no filme são diversos, fragmentados, mas que revelam a busca da documentarista para abarcar todas as questões que envolvem a preservação da floresta de araucária, sem deixar de problematizar a extração indiscriminada realizada no passado. A narrativa busca nas crianças a possibilidade de um convívio mais harmônico com a natureza. A escolha do tema deve ser ressaltada como um ponto forte do documentário, porque nenhum outro filme do nosso *corpus* se engaja no real para discutir sobre questões relativas ao meio ambiente. O documentário também traça um mapa completo da floresta de *Araucária* tanto no passado, quanto nas ações que são desenvolvidas no presente e que buscam uma conscientização sobre o papel da árvore na atualidade.

O documentário *Doble chapa* estabelece um olhar para a região da fronteira do Brasil com o Uruguai diferente da perspectiva trabalhada em *A linha imaginária*. São as impressões

dos dois diretores que conduzem a narrativa, como já citamos, um deles é brasileiro e o outro é uruguaio. No filme, acompanhamos de maneira poética as impressões dos documentaristas que percorrem um espaço que os une, mas também separa. São as características da fronteira que movem o filme e o encontro assume uma ideia de descoberta, nessa região que não possui barreiras naturais para delimitar uma e outra nação. A ação dos documentaristas em *Doble Chapa* busca captar a imagem perfeita em cada espaço da fronteira. A inflexão poética desse documentário passa pelas imagens e pelo tempo lento da narrativa que reflete o tempo daquele espaço.

O gesto político que defendemos como um traço existencial da produção de documentário também está presente na busca por registros de memórias que estão silenciadas ou esquecidas no estado. Alguns documentaristas se engajam para recuperar o passado e outros reivindicam o estabelecimento de um “lugar de memória” para um personagem ou uma cena. Esse projeto de memória também se coloca como um elemento plural na relação das identidades presentes no Rio Grande do Sul. Porém, o gesto do documentarista deve sempre ser analisado como uma expressão do presente, pois reflete o momento da produção do filme, com as condições e conjuntura do tempo presente.

A inflexão dos filmes que partilham de um devir gerado pela unidade do sujeito, encontra nas *biografias* um espaço de maior potência. Esses filmes já partem da relação com o biografado e buscam nas ações ou na memória do sujeito a matéria para a construção das narrativas. Pelo direcionamento à memória, as biografias fazem um movimento que reordena o espaço da memória do sujeito no presente. Em *A vida extra-ordinária de Tarso de Castro*, os documentaristas provocam encontros que revivem a memória do jornalista, personagem do filme, mas, também buscam entender as transformações da sociedade nos últimos 50 anos. Os diretores fizeram entrevistas com diversos sujeitos e criaram *mise-en-scènes* com a característica de Tarso de Castro. Uma delas é a gravação das pessoas dizendo informações importantes sobre o personagem, mas falando no telefone, pois era uma das marcas de Tarso. A outra passa pela gravação de conversas em bares e restaurantes que eram os ambientes preferidos do jornalista. Esses traços estéticos e narrativos demonstram um engajamento que não está somente na profundidade da abordagem da história do biografado, mas também é expresso na criatividade dos diretores para produzir as situações que dão força ao filme.

Esteticamente percebemos mais facilmente a relação do documentarista com os personagens em filmes participativos, seguindo pela categorização básica de Bill Nichols (2005). No caso do filme *Glauco do Brasil*, o diretor vai em busca da história do personagem porque já conviveu com ele no passado e possui o registro dessa convivência. No início do documentário, Zeca Brito insere as imagens que mostram a relação dele quando criança com o pintor Glauco Rodrigues, personagem principal do documentário. O documentário expõe um duplo encontro do diretor com o personagem, pois existiu uma relação no passado e ainda existem as memórias que estão vivas e são partilhadas pelos sujeitos que também conviveram com Glauco Rodrigues. Em cena em algumas das entrevistas, o diretor interage com Gilberto Chateaubriand, Luis Fernando Veríssimo e Camila Amado, mas com os outros 24 entrevistados a marca da abordagem participativa fica na montagem, que recorta as falas para compor cada capítulo da história de vida de Glauco Rodrigues.

Quando as biografias tratam de personagens que já morreram, o esforço do documentarista é para buscar sujeitos que possuem informações, memórias ou afetos que possam contar a história do biografado. Os personagens ativam uma memória específica, concentrada na ideia do filme. Mesmo assim, esse encontro não perde a potência, pois atua com uma vontade de memória que implica o sujeito que está no filme. Rememorar é reordenar-se enquanto sujeito para falar do passado. Nesse movimento há potência.

O documentário *Espia Só* recupera a história do maestro e compositor Octávio Dutra, que teve uma grande produção musical em Porto Alegre nos anos de 1920. Porém, esse filme atribui mais força ao encontro com especialistas, deixando a narrativa formal e didática. Aos familiares, no espaço de partilha gerado pelo encontro, coube a criação das características pessoais do biografado. *Espia Só* também provoca o encontro de músicos com as composições de Octávio Dutra, transformando a biografia em um filme musical, para isso o filme cria em termos de imagem um ambiente que remete ao passado. São 17 composições executadas pelos músicos. Neste documentário também percebemos a criação de artifícios narrativos para repassar a história do compositor e esses clipes musicais dão mais elementos sobre a obra do biografado.

O documentário *Sprayssionismo* recorre a um recorte de falas para contar um fragmento da história do artista visual Bero, de Pelotas. O documentarista deixa transparecer uma proximidade com os sujeitos que falam da vida do biografado. A maior parte da narrativa é

construída pelas pessoas que cercam o artista, que tem poucas falas no filme. O outro artista biografado que compõe o *corpus* age diretamente na atualização da sua memória. *Xico Stockinger* é o protagonista do registro da sua própria história. O documentário monta a narrativa com base em diversas entrevistas que o artista gravou com o diretor. O encontro entre os dois é exaustivo e busca a melhor afirmação do passado. Além de conviver com Xico Stockinger diversas vezes, o documentário leva o personagem para alguns lugares importantes para a sua obra e também registra o trabalho do artista no momento que ele está produzindo as esculturas. Os encontros assumem um tom de homenagem quando o documentário termina e insere na tela a data de morte do artista. O filme foi lançado três anos depois desse acontecimento.

O engajamento do documentarista é uma parte constitutiva da potência política do filme documentário e ele reflete a dimensão prática do ofício. O modo como o sujeito se propõe a encarar o real denota o posicionamento dele com relação ao mundo. O documentário sempre é um ponto de vista sobre uma realidade do presente, mesmo que o tema do filme se refira ao passado. Olhar para a prática do documentarista permite afirmar que o conjunto dos filmes realizados com fomento público transparece uma maturidade na forma com que os sujeitos se colocam no real e num espaço de partilha com o outro.

Ao se jogar no real, o documentarista e sua equipe se inserem na ordem do acontecimento, pois sempre há um risco que deve ser enfrentado. Já pontuamos que nenhum dos filmes criou situações de estúdio ou com encenações de atores. As narrativas do nosso *corpus* são uma expressão do engajamento de cada um dos diretores com o tema, com os sujeitos e com os acontecimentos que fazem parte dessa relação. Pensamos na prática do documentário para afirmar que ela é um dos gestos de potência do documentário. O posicionamento da câmera, o tipo de câmera e o estilo de gravação, a estratégia de abordar cada tema, de criar uma *mise-en-scène* que expressa a partilha entre os sujeitos, a decisão do tipo de luz e local para gravar os personagens, a captação de som, as escolhas da montagem, todas essas decisões fazem parte do pensamento sobre o engajamento inerente à prática documentária.

A forma como o engajamento acontece pode colocar o documentarista frente a frente com o “inimigo”, como no caso de *Referendo*, ou pode deixar o documentarista como um opressor do “amigo”, como na escolha didática de *Kamé e Kairú*. O posicionamento do sujeito que faz o filme demonstra o olhar deste sujeito para as coisas do mundo e essas escolhas estão

evidenciadas nas decisões realizadas pelo documentarista e pela equipe. Essa dimensão nos permite afirmar que um dos gestos que marca a potência do documentário é *um engajamento que é político*.

5.2 UM ESPAÇO DE ENCONTRO COM O OUTRO

O segundo gesto ocorre no momento em que o filme cria um espaço e um tempo comum para a situação do encontro. Nosso *corpus* demonstra que o documentarismo sul-rio-grandense tem focado em estratégias narrativas particulares, seguindo a tendência do documentarismo nacional. Os filmes analisados reduzem a escala de abordagem e apostam na afirmação de sujeitos, comunidades e coletivos. Essa característica tem trabalhado com uma acolhida do Outro.

O documentário, ao buscar no Outro a matéria luminosa para compor o filme, estabelece uma relação de encontro que pode ser de cumplicidade, cooperação, tensão ou conflito. Em qualquer situação do nosso *corpus*, a *mise-en-scène* proposta tem o consentimento dos personagens. Esteticamente ela pode ser formal, poética, observativa ou participativa (os documentários analisados não trabalham com uma situação reflexiva), e todos os sujeitos do nosso *corpus* transparecem que estão conscientes da relação estabelecida. O gesto de acolhida que os filmes deixam escapar nos permite afirmar que há uma potência política nesse encontro, porque o sujeito, ao se colocar na *mise-en-scène*, precisa se auto organizar para afirmar sua identidade, criar um argumento, lembrar e reviver memórias, opinar sobre algo, enfim, uns mais, outros menos conscientes, os sujeitos que fazem parte do documentário partilham deliberadamente um fragmento da sua vida.

Na introdução de *Ver e Poder*, de Jean-Louis Comolli (2008), os autores Caixeta e Guimarães sentenciam que depois da leitura do livro, não deve haver medo de representar parcialmente o real. O engajamento do documentarista pressupõe recortes, fragmentações e escolhas. Os autores também reforçam que “paradoxalmente, ninguém mais deveria fugir do imaginário, da utopia, pois, pelo menos no cinema documentário, somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto...” (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008, p. 34). Essas características balizam nosso olhar de pesquisador e também de documentarista, pois temos consciência de que operamos com recortes teóricos e

metodológicos para produzir uma tese e mantemos um certo grau de utopia que faz parte da prática documentária, como frisaram os autores citados anteriormente.

Nessa prática, “somos arrastados pelo encontro com o outro e sequer sabemos se vamos sair do outro lado, já que a regra é, no mínimo, não sairmos ilesos ao final deste caminho” (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008, p. 34). O choque que transparece a potência do encontro que fica no filme, permite uma reflexão sobre um espaço e um tempo compartilhado. Há um possível, na prática documentária, uma potência que pode expor as fissuras no ordenamento do *comum* e é na matéria estética e na forma como esses filmes dão a ver esse encontro que reside essa potência.

Todos os documentários do nosso *corpus* estabelecem uma relação com o Outro, vão de encontro a eles, compartilham um espaço e um tempo, acolhem ou constroem esses sujeitos. O choque [de encontro] não significa somente oposição, mas é o contato com o mundo, é um engajamento que dá potência ao documentário. Na indexação com o real, o documentarista vai de encontro e ao encontro dos sujeitos, já que Cézár Migliorin (2011) fala que não é de harmonia que esses momentos se fazem. O sujeito, ao se colocar em cena no documentário, se dispõe a construir uma *mise-en-scène* específica que é somada com a *mise-en-scène* do documentarista.

Por exemplo, no documentário *Sabedoria Kaingang*, a *mise-en-scène* criada com os personagens João Carlos e Jorge trabalha na linha da observação. Como já pontuamos, há um acordo de copresença que coloca a câmera muito perto dos personagens, mas que tenta se manter invisível, pela inflexão observativa. Aos 17 minutos do documentário, dentro de uma sequência que registra a visita do índio João Carlos na aldeia de Jorge, a câmera capta o processo em que uma índia está fazendo um bolo, que é assado em folhas de bananeira na brasa de um fogo de chão. Quando ela retira o bolo das brasas e sai com ele nas mãos, a câmera segue de forma observativa esse movimento. Nesse instante ela vira inesperadamente para a equipe, estende o bolo e diz em kaingang, olhando para a lente da câmera: “olhem o meu bolo”. A *mise-en-scène* de acolhida gerou um espaço de conforto e segurança que permitiu que a personagem quebrasse com o dispositivo narrativo proposto. Depois de interpelar a equipe, a personagem ainda recebe um espaço no documentário e apresenta seu ponto de vista sobre o mundo. A estética, neste momento, muda para uma câmera que enquadra a mulher em primeiro plano, mas compõe esse pequeno fragmento com inserção de imagens do artesanato que ela faz. Esses

momentos reforçam nosso olhar para o encontro como uma situação que investe o sujeito de autoafirmação.

Alguns documentários criam um espaço de escuta que gera um conforto e faz com que os sujeitos desestabilizem a relação entre documentarista e personagem. São os senhores de *A semi-lua e a estrela* que choram na entrevista, ou a mulher que questiona o ser humano, inclusive ela mesma, em *Frequências do interior*, o homem que admite o alcoolismo em *Churrasqueiros de Nova Bréscia*, o senhor que chora pela morte do filho em *Land Schaffen*, a mulher que ri quando o diretor pergunta (fora de cena) o que ela faria se a sociedade União fechasse em *Pérola Negra*, e essa potência também está na cobrança de Fabrício por suas próprias atitudes no passado, em *Metade homem, metade fantasma*. O encontro permite que um sensível, que diz respeito ao sujeito e sua identidade, seja partilhado.

O documentário tem a potência de revelar essas fissuras no ordenamento *comum*. Como uma cicatriz ou marca, num olhar geral, elas são quase invisíveis, mas em um olhar mais atento, é possível analisar o seu tamanho e o quanto elas têm de potência para causar um dano na ordem do *comum*. O encontro faz com que o sujeito se posicione para participar da *mise-en-scène*, mesmo que no documentário, essa tomada de posição signifique admitir suas próprias dúvidas e, a partir disso, revelar o contraditório do ser humano. A prática do encontro acontece pelas particularidades de cada situação, pois, assim como cada ser humano tem suas características individuais e próprias, não existe um padrão que determine essas situações. O amadurecimento da prática pelos documentaristas produz encontros mais honestos com os sujeitos e com o real.

Os reflexos de uma partilha do sensível são guiados pela subjetividade dos sujeitos e da ligação das marcas da vida carregam a universalidade da humanidade. No documentário *A Semi-Lua e a Estrela*, dois senhores, com mais de 70 anos, acabam chorando na entrevista. Eu sempre me pergunto: Qual foi o estopim gerado por esse encontro que fez com que aqueles senhores deixassem aflorar um sentimento sensível frente às câmeras?³⁶ Neste caso, sei que não houve um direcionamento para que eles ficassem emocionados, estratégia que poderia ser utilizada como forma de espetacularização do personagem ou assunto. O encontro afeta os dois lados, revive lembranças, comove a equipe, reforça convicções, coloca em choque visões de

³⁶ Neste momento insiro algumas reflexões em primeira pessoa porque sou o diretor do documentário citado.

mundo, sentimentos e, às vezes, provoca o choro. Há uma potência nessa partilha de sentimentos que divide um sensível, mas que também o deixa com suas partes individuais.

Para reforçar a potência do documentário, Jacques Rancière (2009) explica que é preciso ver que o cinema e a fotografia têm a potência de dar visibilidade a *qualquer um* porque são práticas artísticas e não meras técnicas de reprodução. Para ele, a inversão dessa lógica também é verdadeira, “porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2009, p.46-47). Pensemos nos filmes que partilham de ideia de *etnicidades*, por exemplo. A potência deles expõe como fissuras no comum as características de comunidades que não figuram na concepção identitária do Rio Grande do Sul. No entanto, os documentários que trabalham buscando uma estética própria têm mais possibilidades de partilhar um sensível do que os filmes que se fazem de forma tradicional. Ao pensarmos nos “atos estéticos como configurações da experiência” (RANCIÈRE, 2009, p.11), essas práticas são as potências do documentário para transparecer um sensível e suscitar outras formas de sentir e de pensar sobre o lugar dos sujeitos na partilha do comum.

A tônica do encontro da maioria dos filmes é um processo de escuta. Já abordamos anteriormente a narrativa que oprime os kaingangs no documentário *Kamé e Kairú: traçado da identidade kaingang* pelo uso de um tradutor, materializado na presença de um âncora apresentador, que repete didaticamente as informações dos indígenas. A fala dos personagens especialistas, funcionários do Museu Diretor Pestana, também retira a possibilidade do protagonismo dos sujeitos kaingangs que estão no filme. Esse trabalho tem uma inflexão institucional e pedagógica que faz uma defesa da etnicidade kaingang, mas que constrói uma narrativa que os oprime, com base numa ética educadora. Mesmo que a potência do documentário esteja nos momentos de encontro, em que o embate e a troca de experiência se dê no ato de compartilhar um mesmo espaço e um mesmo tempo, o documentário pode ser opressor quando ele não faz uma escuta do outro, quando ele retira a humanidade do encontro e institucionaliza essa relação.

O documentário *Pérola Negra* também transparece uma lógica institucionalizada que reduz a potência do filme em partilhar um sensível. A questão central do filme gera inúmeros debates: como sobrevive um clube de negros por mais de 90 anos em uma cidade que cultua

fortemente a cultura alemã?! O filme frisa, com uma narrativa fragmentada, que o União é um espaço para todos, inclusive para as pessoas que não são negras. Migliorin (2007) afirma que uma partilha sensível não pode ser confundida simplesmente com o direito à fala e *Pérola Negra* deixa transparecer uma institucionalidade que se confunde com o direito de fala. Não são os sujeitos, membros do clube, que deixam sua humanidade na narrativa. Eles estão ali, mas fazem parte de um jogo de complementaridade discursiva que oferece mais importância para um personagem sociólogo, ou mesmo para o mestre da bateria que é um jovem branco. A potência dos encontros nesse filme se confunde com a necessidade de afirmação institucional.

Churrasqueiros de Nova Bréscia utiliza a mesma forma narrativa que *Pérola Negra* ao trabalhar de forma expositiva, entrecruzando depoimentos para afirmar o argumento do filme. Mesmo com uma narrativa dinâmica, o filme consegue deixar transparecer alguns momentos que refletem a humanidade do sujeito, como na sequência que aborda um ex-churrasqueiro. O personagem fala, de um jeito simples, que durante o trabalho nas churrasarias, ele tinha sempre uma garrafa de vodka escondida, porque era impossível aguentar o trabalho. A crítica da exploração das pessoas pelos donos das churrasarias, mesmo que de forma muito tênue, está presente e revela uma aproximação entre o documentarista e o personagem, porque do contrário, talvez ele não falaria sobre a dependência do álcool. A potência do encontro, que defendemos como marca do documentário, também está nesses fragmentos que revelam as fissuras no *comum*. *Churrasqueiros de Nova Bréscia* não tem uma marca estilística que choque os espectadores, mesmo assim, o filme criou uma situação que deixou o personagem com liberdade para afirmar um problema pessoal, que pode ser coletivo no meio das churrasarias. A potência pode estar no ínfimo, no peculiar, num sorriso para a câmera, numa situação de confronto, ou seja, nas fissuras do ordenamento do *comum*.

Land Schaffen também cria um momento em que a relação de observação e escuta permite que um personagem deixe aflorar um sentimento muito forte. Um senhor também chora enquanto conversa com outro senhor sobre a morte do seu filho. Ele não se contém e se emociona ao revisitar essa memória, mas o companheiro que o escuta fica constrangido, sem saber como agir. Esse momento não dura na narrativa e a diretora corta para outra situação. Talvez em respeito ao personagem que inesperadamente alargou as fissuras de uma *mise-en-scène* que não estava preparada para encarar essa situação dramática.

O sujeito, afirmam Comolli (2008) e Guimarães e Lima (2007), necessita de momentos de escuta que façam frente ao ritmo da sociedade contemporânea. “Ao acolher a mise-en-scène do outro, o documentário enseja uma estética e uma política da hospitalidade, ele desenvolve a paciência de sua escuta e a atenção do olho inumano da câmara para guardar” (GUIMARÃES e LIMA, 2007, p. 154). Mesmo na situação de embate com sujeitos que não compartilham da mesma visão do documentarista, que fazem parte da narrativa para expressar o contraditório que move a condição do ser humano, a partilha entre um e outro é registrada pela câmera e torna visível e dizível essa relação. Também é interessante pontuarmos a política de hospitalidade dos personagens com o documentarista, deixando que emoções venham à tona, mesmo quando elas não sejam estimuladas. O momento de escuta que o documentário cria, muitas vezes permite que algo inesperado do sujeito se revele, porque ele está imerso numa situação ‘confortável’ gerada pelo filme para escutá-lo, algo que às vezes não acontece no seu cotidiano.

No documentário *Frequências do interior* também ocorre um sentimento de pertencimento ao lugar, mesma sensação de *A linha imaginária*. A diretora do documentário é natural da região do Planalto Médio e fez algumas gravações na localidade onde cresceu. Essa proximidade com certeza impactou o encontro no momento do filme, visto que a relação com os personagens aconteceu entre conhecidos. Mas, na segunda parte do documentário, quando a narrativa se concentra na solidão dos idosos das pequenas cidades, os personagens que compõem o filme são desconhecidos da documentarista. Uma das mulheres transpareceu uma contradição interna interessante. Ela mesma ligou para a rádio se colocando à disposição para dar entrevista, mas na hora ficou muito reticente. Aos poucos, com gestos de acolhida, respeito e embate entre o desejo da documentarista e o afastamento da personagem, a relação se criou³⁷. O resultado fílmico demonstra as contradições dos sujeitos, especialmente sobre a relação com o outro, pois a personagem também é colocada em cena questionando a diretora. Perguntas que ficaram sem respostas, porque são dilemas internos da personagem, que usou o momento do encontro, proporcionado pela produção do documentário, para se colocar numa postura

³⁷ Tanto no documentário *A semi-lua e a estrela*, quanto *Frequências do interior*, apresento um olhar contaminado porque participo da produção desses filmes. A potência do encontro deixou marcas que são rememoradas na análise dos filmes. A discussão sobre esse aspecto está no artigo “da experiência: um olhar contaminado” no livro “Arte, Cinema e Audiovisual”, publicado em 2018, pelo PPGART da UFSM.

autoavaliativa. Ou seja, nesse espaço de compartilhamento, na acolhida do filme para os sujeitos, e vice-versa, a escuta que a *mise-en-scène* da documentarista faz se assemelha a um divã e possibilita que a personagem expresse seus dilemas mais internos.

O documentário *DaLua Downhill* acompanha com a câmera muito próxima a trajetória do esportista. Esse encontro revela as angústias e as derrotas do herói, criando até uma repulsa momentânea do personagem com o registro incessante. Essa pequena cena dentro da narrativa do filme demonstra que os sujeitos também podem confrontar a ideia do documentário. Comolli (2008, p. 68) afirma que “para o cineasta que faz documentários, o medo do outro é o motivo central. Temos medo daqueles que filmamos, temos medo de filmá-los e, ao mesmo tempo, de não filmá-los”. Esse impasse está presente na relação de encontro estabelecida com o personagem, até quando ele exercita seu poder de não participar daquela *mise-en-scène*. “Meu, baixa a câmera agora que eu não quero falar” é a frase que revela o incômodo do personagem ao ser gravado incessantemente, que quebra por instantes o acordo que gera a proximidade entre os dois.

O encontro como gesto político torna o documentário como um espaço de partilha, muitas vezes operando uma acolhida sensível que permite que os personagens deixem aflorar seus sentimentos mais profundos, suas emoções ou contrariedades. O encontro também pode oprimir o outro e até mesmo saturar a relação até que o personagem exerça sua única possibilidade depois de estabelecido o vínculo, que é sair da *mise-en-scène*. Reforçamos novamente que apostar no encontro como característica fundamental do documentário não é omitir as relações de poder entre as partes e o choque entre posições contrárias. Na relação que se estabelece há um jogo de diferenças. Nosso *corpus* não tem nenhum documentário que trabalha com a ideia narrativa dos próprios sujeitos se representam, numa organização “nós mostramos nós para vocês”. Todos os filmes que analisamos, trabalham com um encontro na ideia de “nós mostramos eles para vocês”. Há uma relação de poder que não pode ser negligenciada quando afirmamos o gesto do encontro com o Outro como uma potência política do documentário. Nossa afirmação concorda com o jogo de poder que faz parte do choque com o real e com o Outro. No entanto, como já pontuamos, nosso *corpus* revela uma situação de acolhida, operando com uma escuta atenta que é feita a partir de uma política de hospitalidade. Desta forma, nosso olhar para os filmes foi em busca dos fragmentos fílmicos que expressam a potência do encontro com o Outro.

Nas inúmeras situações de encontro que fazem parte do conjunto de documentários analisados, muitos gestos revelam a relação do sujeito documentarista com os sujeitos que se tornaram personagens dos filmes. Os fragmentos de *Sabedoria Kaingang*, *Land Schaffen*, *A Semi-lua e a Estrela*, *Frequências do interior*, *Pérola Negra* e *Churrasqueiros de Nova Bréscia* contribuem com nossa afirmação. Outros tantos sujeitos e espaços figuram nos documentários e compartilham suas *mise-en-scènes*, expressam sentidos de identidades com os quais os sujeitos podem se reconhecer e partilham uma fração de sua luz, movimento e identidade.

5.3 O SENSÍVEL COMO POTÊNCIA POLÍTICA

O terceiro elemento que confere ao documentário uma potência política está relacionado à força da matéria estética para desordenar a partilha do sensível. O filme enquanto obra é o ponto de contato com o mundo, mais especificamente, com o espectador. Já discutimos, ao longo do texto, que as formas como esse sensível é partilhado é a potência do documentário em deixar ver as fissuras do *comum*. O gesto estético que atribui poder ao documentário é capaz de mostrar o ínfimo, o que é ordinário, mas de uma maneira que cria um desordenamento ou um questionamento sobre o real. Por diversas vezes, afirmamos que são poucos os documentários que conseguem chegar nesse ponto de potência. Talvez *Carol*, *Sabedoria Kaingang* e, em certa medida, *Mirante* sejam os filmes que mais tenham uma força estética dentro do nosso *corpus*.

Com base nesse olhar, defendemos que é a partir da prática documentária e do estabelecimento das condições necessárias para a realização dos filmes, fomentando trajetórias artísticas, que será possível termos um número maior de documentários que exercitem uma estética que transforme, mesmo que por alguns instantes, o olhar do espectador. Defendemos, assim como outros autores, que o documentário tem uma potência de fazer ver esse ordenamento e fazer pensar sobre essa partilha ao compartilhar de cenas que revelam o engajamento do documentarista com o real e com o sujeito. Se existe uma prática consciente para a produção de documentários, a possibilidade de criação desses gestos estéticos é maior.

Sabemos que poucos filmes do nosso *corpus* têm elementos estéticos capazes de instaurar essa dúvida. Poucos documentários brasileiros têm essa potência estética, tanto que a maioria dos estudos nessa área se concentra num filme específico, ou em outro, ou apresenta

como resultado dessa mesma constatação³⁸. As marcas estéticas das obras dão força, ou não, à potência política desses filmes, mas também olhamos para a partilha que ocorreu entre os sujeitos, na situação de encontro, que reforça esses mesmos sujeitos como seres políticos inseridos no *comum*, porque eles se deslocaram da sua normalidade e se inscreveram numa situação de encontro gerada pela produção do documentário.

Marcamos o documentário como um espaço de potência política que, a partir da sua matéria estética, pode inserir fissuras no *comum*, causando um embaralho ao colocar em cena outras práticas que estavam invisíveis nesse *comum*. Não são todos os filmes que conseguem ter esse lampejo de luz na escuridão das narrativas pasteurizadas. No entanto, ao pensarmos na ideia de igualdade, a potência dos documentários compartilha de um possível, já que “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p.33-34). Neste sentido, é preciso escapar da hierarquia entre os documentários, pois a característica da produção contemporânea sul-rio-grandense é o trabalho com uma lógica mais argumentativa e expositiva. Mesmo que esses filmes partilhem de encontros com experiências singulares de sujeitos, grupos e coletivos, eles possuem a potência de um possível.

A consciência estética vem da elaboração de um pensamento sobre a forma com que o documentário irá se jogar no real, dos acontecimentos que escapam da ordem estabelecida e que podem descentrar totalmente o projeto do filme. É pelo encontro com o outro, na partilha de uma *mise-en-scène*, na sintonia da equipe para captar qualquer sensível que se forme nessa relação e na potência da montagem que tornará esse embate num filme único e independente das relações anteriores.

Buscamos entender qual é a dimensão política do documentário ao agregar outros elementos na representação identitária do Rio Grande do Sul, a partir de filmes realizados por

³⁸ No artigo “A estética do documentário contemporâneo sobre a ditadura militar brasileira”, de STINGER e GUTFREIND (2016), as autoras analisam alguns documentários sobre o tema: *Marighella – Retrato falado do guerrilheiro*, Silvio Tendler, 2001; *Vlado – 30 anos depois*, João Batista de Andrade, 2005; *Dzi Croquettes*, Raphael Alvarez, Tatiana Issa, 2010; *Cidadão Boilesen*, Chaim Litewski, 2009; *O dia que durou 21 anos*, Camilo Tavares, 2013; *Diário de uma busca*, Flavia Castro, 2010. A autoras afirmam que a maioria dos filmes são políticos somente pela temática que abordam, mas não fazem uso da potencialidade da arte. Entre os filmes analisados, *Diário de uma busca*, de Flávia de Castro, possui uma potência política, pois “o íntimo e o subjetivo são as estratégias que viabilizam o filme político na atualidade, ao partirmos do íntimo testemunhamos como as decisões políticas chegam no humano cotidiano, na vida ordinária (STINGER e GUTFREIND, 2016, p. 225-226).

editais de fomento público direto, entre 2012 e 2018. Nossa tese demonstra que a potência dos documentários reside no engajamento do documentarista com o real e nos momentos de encontro em que uma *partilha do sensível* pode reorganizar os corpos no *comum*. A *mise-en-scène* que o documentário possui, tanto do personagem, quanto do documentarista, cria um espaço de visibilidade e dizibilidade do que é o sujeito, seus traços identitários e suas memórias, articulando formas de fazer do personagem e do documentarista que possibilitam um pensamento sobre essa relação e, nesse processo, podem gerar um questionamento sobre a ordem estabelecida como um *comum*.

Podemos afirmar que há um *comum* partilhado pelos documentaristas do Rio Grande do Sul, na medida em que, com condições de igualdade de produção, os filmes compartilham de sentimentos comuns. Ao abordarem o estado com um olhar para as *urbanidades, ruralidades, etnicidades e biografias*, os documentários inscrevem no *comum* formas que revelam, ao mesmo tempo, uma diversidade e uma unidade. Eles saem da ideia de uma identidade hegemônica, mas mantêm uma coesão entre si.

Por exemplo, ao olharmos para os filmes que compartilham um *comum* baseado na ideia de *urbanidades*, a situação de encontro é marcada pela complementaridade que expressa a sensação do devir urbano. Estética e narrativamente, os filmes que compartilham essa *urbanidade* imprimem um formato que se vale da fragmentação e do tempo recortado. O documentarista cria situações de encontro que são efêmeras com a intenção de materializar o sujeito como parte de um argumento, como um objeto. A maioria dos filmes que partilham um devir urbano são organizados no modo de representação expositivo e têm a velocidade como marca *sensível* de suas narrativas.

Nas *ruralidades* presentes no nosso *corpus*, há uma marca de território. Os sujeitos se relacionam em diversos espaços – constituindo-se e desconstituindo-se – e o registro audiovisual capta essa relação por meio do encontro, guarda os fragmentos que contém essa dinâmica e os insere esteticamente em outros contextos. A arte [e o documentário] tem a possibilidade de inventar novos espaços e tempos, de construir outras figuras de comunidade que podem desconfigurar as já existentes. O documentário, pela força da montagem cinematográfica, cria espaços e tempos que são do sujeito, mas que encadeados podem denunciar as fissuras do comum, fazendo visível e dizível o que não era parte do comum.

Os documentários que buscam marcar a *etnicidade* presente no estado, utilizam uma estética que se divide em observação ou o registro expositivo. Porém, o sensível que estes filmes partilham reside na força da palavra. Em todos eles, os personagens expressam sua identidade por meio do sotaque característico ou pela voz afirmativa que define sua condição de pertencente a uma etnia ou a um grupo de afinidades. A comunhão de corpos e espaços, marcada pelo encontro do sujeito-documentarista com os sujeitos-personagens abre momentos para trocas sensíveis que ocorrem a partir de uma situação política que pode questionar a ordenação dos corpos num *comum*. “Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2009, p.49) são formas de atuação da arte na lógica da revolução estética que abriga nosso olhar para o documentário.

Como aponta Bernard Aspe (2013), não podemos valorar, numa escala cartesiana, as obras que são mais ou menos potentes, para inserir um *sensível*, uma vez que “na idade da estética, um raio de luz refletido por um vidro, um sopro de vento ou a dobra de um vestido têm exatamente tanta importância quanto os acontecimentos ou as ações daqueles que chamamos eventualmente ainda de heróis ou heroínas” (ASPE, 2013, p. 85). Em nossa análise, essa igualdade é extremamente importante para não termos um olhar que discrimina um documentário com estilo mais formal e expositivo, em comparação a uma produção que se vale de traços poéticos para apresentar seu argumento. O gesto político do documentário, no nosso entender, passa pela partilha de espaços e tempos. A matéria que compõe nosso *corpus* expressa estética e narrativamente o encontro entre o documentarista com os sujeitos-personagens que farão parte do filme.

Seguindo nesse argumento lançamos um olhar para duas biografias dirigidas por Mirela Kruehl, que utilizam recursos ficcionais para compor as narrativas e dar potência aos filmes. Em *O último poema*, a diretora também utiliza o recurso da ficção para contar a história de Helena. A personagem trocou cartas com o poeta Carlos Drummond de Andrade. Em cena, uma atriz interpreta a personagem interagindo com um ator que faz o papel do poeta. O modo como a diretora costura o depoimento de Helena com a interpretação ficcional dá força para o filme. Também é possível notar uma cumplicidade entre a diretora e a personagem pelas respostas pessoais de Helena a quem conduz a entrevista, mas que, por sua vez, não aparece. O encontro

impresso nesta biografia é motivador para criações estéticas que buscam reviver uma situação. No final do documentário, passeando pela praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, onde está localizada a estátua do poeta, os três personagens (Helena, a atriz e o ator) se encontram com o destinatário das cartas de Helena. Ela então vai ao encontro do amigo com quem nunca conseguiu dividir pessoalmente o mesmo espaço.

Em *Carol*, a câmera da diretora atua muito perto da personagem, mas com uma inflexão observativa. Há um acordo de presença com a protagonista e com as pessoas com quem ela interage. Todos mantêm suas ações como se a câmera não estivesse ali. Nesse acordo, a documentarista e a personagem trabalham juntas para a produção do filme. Fica evidenciado um esforço das duas partes, principalmente na penúltima sequência, em que Carol encena um reencontro fictício com seu agressor. Ao longo do nosso texto, citamos esse documentário muitas vezes, porque ele é um dos filmes que consegue estabelecer uma relação estética e narrativa que insere uma desordenação do lugar dos sujeitos e das ações no mundo. No documentarismo tradicional, essa história poderia ser contada a partir do depoimento da protagonista, talvez utilizasse algum familiar ou pessoa próxima para reforçar as informações dadas por Carol. No entanto, a diretora Mirela Kruel criou um elemento estético para reinserir na vida da personagem o seu agressor. Ao trabalhar com a voz de um homem que representa ser seu companheiro e que demonstra sua obsessão e violência por ela, a *mise-en-scène* permite que, em outro tempo e lugar, Carol possa encarar quem cometeu uma atrocidade com ela. Ao desafiar a câmera, olhando fixamente para a lente, como se enfrentasse o ato contra sua vida, Carol olha diretamente para os espectadores e isso desconstrói a relação de quem assiste com a personagem, porque a normalidade instituída é “nós vemos eles” e, mesmo que “eles” representem uma cultura totalmente diferente da nossa, “eles” nunca nos olham, nunca olham fixo para a câmera. O movimento criado pela diretora insere essa dúvida no ordenamento das coisas.

Fica claro, no documentário, que Carol já é um sujeito político, pois ela intervém na sociedade, seja de modo coletivo, por ser parte que um grupo de mulheres que estão na mesma situação, ou por palestras em que ela compartilha da sua situação com outras pessoas. A potência dessa personagem já está dada pela sua atuação na sociedade. Mas a potência que o documentário quer partilhar está no ato de colocar em comum as ações que são da ordem privada, do espaço individual da personagem. Ver as estratégias lúdicas que Carol desenvolve

para trazer o filho pequeno, que não tem nenhum tipo de deficiência motora, para dormir na cama dá outra dimensão para aquela mulher e a torna uma personagem que tem uma força de vida para compartilhar com os espectadores. A potência que o documentário *Carol* revela está na atuação em conjunto da diretora e da personagem para criar movimentos narrativos dentro de uma história real e que por meio dos recursos expressivos consegue desordenar um *comum*.

Por meio do estar no mundo, que captura as luzes que estão *sob o risco do real*, como defende Comolli (2008), o documentário engaja-se no presente e tem a possibilidade de revelar gestos, cores, sotaques e modos de ser, que deixam expostas uma partilha sensível neste comum, como a história de Carol. Sabemos, por certo, que são poucos os filmes que expressam facilmente essa potência que, por sua vez, sempre ocorre na relação com o real e com o encontro. Algumas formas narrativas apenas utilizam os sujeitos para compor o argumento do documentarista sobre algum tema. Mas a relação que se estabelece no momento de partilha implica os dois, mesmo que não seja criada uma troca, ainda há um compromisso estabelecido.

A potência política do documentário baseada neste terceiro gesto pode partilhar um *sensível* que é transformador. Essa força não é de um ou outro documentarista, ela não tem uma forma pré-concebida ou uma fórmula pronta. Por isso, é possível defender que as condições para a produção impactam na realização dos documentários e podem estabelecer uma potência do possível. A partilha do sensível não é estanque a um *corpus* e nossa análise demonstra que temos um conjunto de filmes que são políticos por inserirem identidades que estão fora da representação hegemônica do Rio Grande do Sul e que compartilham de um *sensível* que percorre as *urbanidades, ruralidades, etnicidades e biografias* dos documentários que analisamos.

Uma equação pode ser verdadeira: quanto maior o número de documentários sendo realizados, é maior a possibilidade de termos filmes que se reinventem e partilhem uma potência estética, narrativa e expressiva. Mas, com certeza, o número de filmes normais, tradicionais e até medíocres também aumenta. No entanto, o que percebemos ao nos debruçarmos nesse *corpus* é que os filmes possuem uma maturidade, que acolhem o outro e realizam um gesto de partilha desse encontro que diversifica a ideia das identidades que estão presentes no estado. Não há nenhum filme, dentre os 29 documentários que analisamos, que não dê uma contribuição para o tema que retrata e, mesmo que uns poucos criem artifícios narrativos para potencializar

as fissuras do *comum*, todos eles são vozes que circulam e refletem o Rio Grande do Sul em diversas dimensões.

O sensível com potência política pressupõe que olhemos para alguns traços que definem os documentários como um gesto que pode desordenar um *comum*. Podemos discutir a partir da definição de Bernard Aspe (2013, p. 65) que afirma que “a arte é sempre também o conjunto dos dispositivos institucionais e materiais que permitem a existência da arte, sua identificação, e a delimitação de uma região de experiência específica”. Essa ideia coaduna com a dimensão prática da arte defendida por Rancière (2009). Ao levantarmos essa discussão, queremos afirmar que, mesmo que nosso *corpus* não revele grandes traços estéticos que podem dar elementos para uma partilha do sensível que expresse as fissuras ordenadoras do comum, o documentário precisa existir dentro e fora das condições institucionais. Somente por meio da existência dos filmes é que podemos buscar ou sentir um sensível partilhado.

Outra questão que reside nos filmes, com mais ou menos intensidade, é a escolha pelo registro de identidades que não fazem parte do comum no Rio Grande do Sul. “É preciso restituir esta beleza que é inacessível para aqueles que ali habitam, assim como que era preciso restituir à mulher de pescador fotografada por Stieglitz o tempo comum ao qual ela não podia prestar atenção pelo próprio fato de que ela participa dele” (ASPE, 2013, p. 78). Já citamos ao longo do texto, que os documentários registram e refletem sujeitos que são parte do real, mesmo que não provoquem uma dúvida com relação ao comum. Ao partilhar um sensível com esses sujeitos e imprimi-los no documentário já temos uma pequena partilha sensível, pelo fato de que esses sujeitos, assim como a “mulher de pescador”, são dotados de uma beleza que a eles não era disponível antes do documentário, porque a eles também não era possível um afastamento que permitisse um olhar para o próprio gesto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Processo: é uma das palavras-chave nas ações que nos inserimos, por isso a dificuldade de estabelecer considerações sobre um trabalho que analisa algo que está sempre em movimento. A produção de documentários é dinâmica, cria novos traços estéticos, mas também mantém e reproduz elementos clássicos, refletindo uma ambiguidade que acompanha a história do cinema, que sempre marca alguns padrões estéticos e narrativos, mas inventa outras formas de contar histórias utilizando imagens em movimento. Pela dominação dos filmes de ficção no mercado, o documentário pode ser lido como espaço de resistência para fixar histórias de processos e sujeitos, já que o engajamento no mundo é a premissa fundamental desse tipo de cinema.

Já marcamos nosso olhar sobre o dever do Estado em garantir formas de produção de bens culturais. Se o livre mercado não oferece espaços igualitários para a fruição de bens culturais, o Estado pode e deve organizar políticas públicas que possibilitem que diferentes filmes, em especial, diferentes documentários, entrem em contato com o público, povoem e provoquem o imaginário das pessoas. No caso de nossa pesquisa, o fomento público se apresenta como um espaço de representação plural dentro do Rio Grande do Sul. Os documentários de nossa amostra são possibilidades de diversificação e enfrentamento da identidade hegemônica do “ser gaúcho”.

Nosso *corpus* é balizado por políticas públicas para a produção de filmes, através de editais de fomento direto. Sem avançar em questões político-partidárias, algumas considerações são necessárias e estão associadas aos governantes do Rio Grande do Sul. Mantendo o foco no processo de constituição desse tipo de política pública, é inegável que o governo de Tarso Genro (PT) estabeleceu um modo de trabalho que permitiu que os editais fossem liberados. Ao todo, durante o governo de Tarso, foram lançados cinco certames que possuíam alguma categoria para a produção de documentários. Neste sentido, ter profissionais da área preocupados com a descentralização da produção nas equipes de governo colaborou para uma diversidade dos processos de fomento ao audiovisual gaúcho. Luiz Alberto Cassol, enquanto estava da direção do Instituto Estadual de Cinema – IECINE, foi um dos responsáveis pela elaboração de editais para produção de documentário em médias-metragens com cotas para produtoras do interior,

mecanismo que possibilitou a exibição de uma diversidade de olhares na grade de programação da TVE-RS, já que os filmes tinham exibição garantida na televisão educativa do Estado. Cassol é santa-mariense e sempre defendeu a descentralização da produção no estado. Além de ser diretor de diversos documentários, ele já foi presidente do Conselho Nacional de Cineclubes do Brasil, o que colabora com um olhar para a democratização do cinema em todos os aspectos.

No governo do sucessor, José Ivo Sartori (MDB), somente um edital de produção de longa-metragem foi lançado. Em parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), o concurso previa somente a produção de longas-metragens, dificultando a participação das produtoras menores, especialmente das produtoras do interior do estado. Mas, nesse processo, um ponto positivo merece destaque: a continuidade dos editais do Fundo de Apoio à Cultura – FAC/RS. Administrado por servidores públicos concursados, o FAC/RS pode mudar a forma como o recurso é distribuído, mas mantém o processo de funcionamento. A partir da entrevista com dois servidores que atuam na gestão do Fundo, podemos afirmar que a continuidade das pessoas, no caso dos servidores públicos, garante o funcionamento do FAC/RS como uma política de Estado e não como uma política de governo. Mesmo que no Governo Sartori o número de editais específicos para a produção de documentários tenha diminuído, outros concursos, nas diferentes áreas da cultura, foram lançados e alguns deles solicitavam a obrigatoriedade do registro audiovisual das ações, movimentando a cadeia produtiva. Esses registros não fazem parte do nosso *corpus* pelo caráter institucional, ainda que algumas dessas produções pudessem ter extrapolado seu objeto.

Um dos nossos objetivos nesta tese foi debater sobre o impacto das políticas públicas para a produção de documentários, questão abordada no capítulo dois. Numa visão geral, os editais do FAC/RS movimentam a cadeia produtiva do audiovisual com a injeção de recursos diretos no projeto. Depois de aprovado e cumprido o tempo lento da burocracia, o realizador ou a empresa produtora recebe integralmente o valor para desenvolver o filme. O valor geralmente é abaixo do necessário e tem diminuído. Se compararmos o *Edital SEDAC n° 11/2014*, que repassou um (01) milhão de reais para a produção de longas-metragens e 500 mil reais para a categoria longa-metragem de baixo orçamento, com o *Edital SEDAC n° 17/2016*, que premiou com 500 mil reais os projetos de longa-metragem, houve um corte de 50% dos recursos aplicados. Portanto, a questão financeira é um dos pontos críticos dos editais de fomento na atualidade.

Porém, como já apontamos, o baixo recurso financeiro não é impeditivo para a realização de filmes com qualidade. A cadeia produtiva do Rio Grande do Sul está longe de ser analisada como um mercado estável e essa característica é contornada pelo desejo de produção dos documentaristas sul-rio-grandenses, que estabelecem redes de cooperação e se organizam com base na afinidade e na vontade de realizar os projetos. Essas considerações também foram constatadas no estudo sobre a produção de longas-metragens de baixo orçamento, de Karine dos Santos Ruy (2016), na cartografia identitária da produção, realizada por Neli Mombelli (2017), que aponta a característica de resistência que a produção de documentários possui, e nas pesquisas de Tomaim (2015), sendo que o autor já identificou uma concentração das produtoras em Porto Alegre, dado que também é gritante no nosso *corpus*, já que 100% dos projetos de longa-metragem realizados são de produtoras da capital do estado.

As críticas ao sistema são de ordem burocrática, pois o jogo do Estado é dentro das regras da legislação, que se organiza a partir de inúmeras obrigações e impedimentos. Nesse sentido, os editais de fomento público organizam uma demanda a partir de regras pré-estabelecidas. Os realizadores e produtoras que não estiverem dentro dessas regras e policiados pela legislação não podem participar do processo. Mesmo assim, há um desejo de produção no Rio Grande do Sul que pode ser medido pelo número de projetos inscritos nos últimos concursos. No *Edital SEDAC nº 11/2014* foram 50 projetos de longas-metragens, entre documentários, animações e ficções. No *Edital SEDAC nº 17/2016* foram 40 propostas pleiteando os financiamentos de suas produções. Os realizadores se inserem dentro da lógica do Estado e organizam a burocracia que permite a participação nos editais de fomento. Vencida a barreira legal, a demora torna-se a próxima barreira a ser enfrentada, levando dois ou três anos para fechar um projeto.

No entanto, também é preciso refletir sobre os aspectos positivos que o fomento público possibilita, especialmente com a oportunidade de desenvolver um projeto com recursos financeiros. Algumas vezes, um edital é o início de um percurso que se tornará um projeto maior. Vejamos o caso do documentário *O poder entre as grades* (Tatiana Sager e Zeca Brito, 2013), que foi aprovado no *Edital SEDAC 09/2012* de realização de médias-metragens. A partir da primeira versão, a produtora aprovou novamente o projeto no *Edital SEDAC nº 39/2013* para finalização de longas-metragens, transformando o primeiro documentário no filme *Central – o filme* (Tatiana Sager, 2016). O longa foi para as salas de cinema e é o terceiro melhor público

entre os documentários no ranking publicado pela ANCINE para o ano de 2017. Como já citamos no capítulo dois, *Central – o filme* levou mais pessoas ao cinema que o premiado *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles. Com relação ao impacto das políticas públicas na cadeia produtiva, os editais de fomento geram filmes que percorrem todas as etapas do circuito cinematográfico, com exibições em cinemas, televisões, festivais e outras plataformas. Para a cadeia produtiva do Rio Grande do Sul esse impacto é positivo e faz com que os realizadores possam consolidar suas trajetórias artísticas. Essa possibilidade permite que novas estéticas sejam experimentadas dentro da produção sul-rio-grandense.

Também temos como objetivo a discussão sobre a identidade da produção de documentários do Rio Grande do Sul, para isso buscamos mapear como as produções são realizadas para perceber e problematizar as inovações estéticas e narrativas propostas pelos realizadores. Temos uma diversidade de elementos convocados pelos documentaristas para produzir seus filmes. Esse dado é importante porque demonstra que não há uma espécie de padrão para a realização de um documentário no estado, principalmente quando tratamos de uma amostra que possui características semelhantes na produção, ou seja, foram feitas no mesmo período, com o mesmo recurso financeiro destinado por cada um dos editais que balizam nosso *corpus*.

Porém, em termos expressivos, ainda existe uma associação do fazer documentário no Rio Grande do Sul com a forma mais clássica de produzir um filme. Nos termos de Bill Nichols (2005), o modo de representação expositivo, dominante nas produções que analisamos, se baseia numa lógica argumentativa para compor sua narrativa. São 18 filmes caracterizados como expositivos (62%), dado que demonstra a opção pela forma que se tornou clássica no documentarismo mundial. Dentro dos expositivos, a opção pela narrativa com vozes costuradas é bem representativa. Os filmes substituem o narrador em *off* pela fragmentação e complementaridade de informações utilizando os personagens sociais. Dentro de nossa amostra, outros seis (06) documentários foram produzidos com intenção observativa, quatro (04) são poéticos e um (01) foi produzido seguindo o modelo participativo.

O modo de representação expositivo também é associado a uma narrativa pedagógica. Somente um dos documentários classificados como expositivo levou ao máximo essa forma de compor a narrativa. *Kamé e Kairú – traçado da identidade kaingang* (Marcelo Meotti, 2015) é um filme educativo sobre o trabalho de um museu que preserva a cultura Kaingang na região

noroeste do Rio Grande do Sul. Mesmo utilizando depoimentos de indígenas, o documentário assume um tom institucional ao priorizar os depoimentos dos funcionários do museu e por instituir uma voz onisciente nos *offs* e na figura de um apresentador que tenta traduzir as informações para o espectador.

Por outro lado, em um panorama geral das produções analisadas, podemos marcar na ampla maioria dos filmes um apuro técnico e uma fluidez narrativa que revela um domínio das ferramentas de produção pelos realizadores sul-rio-grandenses. Apenas quatro (04) filmes têm problemas de captação de imagens. Ao afirmarmos que esses documentários possuem dificuldades técnicas, não queremos dizer que existe um padrão de excelência a ser seguido, mas que é perceptível a carência (ou descuido) na produção desses filmes. Também é clara a decisão da maioria dos documentaristas em utilizar somente a luz ambiente para a captação dos depoimentos, que geralmente são gravados nos locais onde os personagens estão. Nenhum documentário de nosso *corpus* utilizou estúdio para a gravação dos depoimentos e não há *encenação-construída*, com ações roteirizadas especialmente para a narrativa do filme.

Os documentaristas sul-rio-grandenses optaram pelo engajamento nas narrativas do presente, já que 59% dos documentários são filmes do presente. A busca pela recuperação do passado é a direção de 12 dos 29 filmes da amostra, perfazendo 41% do *corpus*. Há uma certa paridade entre temas do passado e contemporâneos. Também precisamos marcar que nenhum dos documentários focou nos heróis da historiografia oficial, seja em nível estadual ou nacional. Os filmes do nosso *corpus* também seguem a tendência de afastamento das grandes afirmações sobre os processos da sociedade e trabalham com temas de escala reduzida ou escala micro. Apenas quatro (04) filmes organizaram a narrativa para tratar de temas gerais, três (03) deles focaram na questão da violência: *Referendo* (Jaime Lerner, 2012), *O Poder entre as grades* (Tatiana Sager e Zeca Brito, 2013) e *Central – o filme* (Tatiana Sager, 2016). Já *A linha imaginária* (CítiaLangie e Rafael Andreazza, 2013) aborda a questão do hibridismo cultural na fronteira do Brasil com o Uruguai e reivindica uma identidade múltipla para os sujeitos que compartilham a fronteira seca do extremo sul do país. Os demais documentários (25) trabalham a partir de histórias de vida, de grupos ou comunidades, mas com ênfase na particularidade de cada história.

Com relação às identidades presentes nos documentários realizados a partir do fomento público, categorizamos quatro (04) enfoques abordados nas narrativas desses filmes. São

histórias sobre personagens específicos (*biografias*), sobre a constituição étnica do estado (*etnicidades*), falam da vida no interior (*ruralidades*) e nas grandes cidades (*urbanidades*). Podemos afirmar, a partir da análise dos filmes, que nosso *corpus* registra uma diversidade de identidades que compõem o território do Rio Grande do Sul. Outro fator que é preciso marcar está relacionado ao alcance territorial dessas produções. Mesmo que a maioria das produtoras tenha sede em Porto Alegre, as narrativas estão espalhadas por grande parte do estado, favorecendo uma pluralidade de sujeitos e grupos sociais. A presença indígena está registrada em dois filmes, uma comunidade negra é o ponto central de um documentário, assim como a vocação para as questões financeiras é apresentada como característica de um grupo de descendentes de imigrantes italianos, além da tríade baseada no trabalho, na comunidade e na família que rege os descendentes de alemães do Vale do Rio dos Sinos, próximo a Porto Alegre.

Afirmamos, no decorrer do primeiro capítulo, que o Rio Grande do Sul possui uma forte afirmação de uma única identidade, seja na mídia, trabalhada pelo principal grupo de comunicação do estado, pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, que está espalhado pelo país e pelo mundo, e também pelas oligarquias rurais dominantes. O gauchismo é uma tradição inventada que oferece um padrão de comportamento identitário que dá as características do que é, ou não é, “ser gaúcho”. Nosso *corpus*, ao contrário da mídia hegemônica, não reforça a ideia de que exista um mito do gaúcho que deve ser seguido. As identidades e as memórias evocadas pelos filmes que analisamos dão conta de uma diversidade que está presente na vida rural, no urbano e nas características étnicas dos sujeitos sul-rio-grandenses.

Alguns documentaristas veem o Rio Grande do Sul como um espaço urbano carregado de contradições entre a possibilidade de uma vida repleta de liberdades a partir dos espaços culturais, cosmopolitas e efervescentes que Porto Alegre possibilita aos jovens de hoje e das gerações anteriores. Essa energia urbana causa um dano na organização da cidade e os movimentos conservadores se mobilizam para proteger os espaços públicos em nome da ordem e dos bons costumes. Os documentários que evocam uma *urbanidade* para o estado focam nessa disputa de espaço. Há também os filmes que trabalham o urbano com o olhar da violência e a falta de uma organização social que dê conta da criminalidade e do crime organizado que está nas ruas e nos presídios, como revelam os filmes *O poder entre as grades* e *Central*. A reivindicação de uma urbanidade possível passa pela denúncia de como o modelo atual de encarceramento não dá conta da segurança da sociedade.

Uma parcela dos documentários de nosso *corpus* evoca a *ruralidade* como característica para abordar o Rio Grande do Sul. São identidades de sujeitos que vivem nas pequenas cidades, em contato com o meio ambiente, trabalhando na terra e revelando uma forma de vida que é perpassada por um tempo lento. O rural é marcado como um espaço de preservação da natureza ou o lugar em que as pessoas cultivam uma vida simples, mas que denotam uma sensação de liberdade que se torna o oposto da vida nas grandes cidades e, talvez por isso, tenham sido eleitas para compartilhar de um encontro com os documentaristas que tratam das ruralidades do estado.

Como tendência do documentarismo brasileiro e principalmente nos projetos de longas-metragens realizados no Rio Grande do Sul, as biografias se afirmam como uma estratégia dos documentaristas. É preciso ressaltar que nenhum documentário biográfico que faz parte do nosso *corpus* desenvolveu uma narrativa de exaltação do biografado, tão pouco se focou na trajetória de grandes vultos históricos ou políticos. As biografias produzidas são um retrato da identidade do estado, a partir do recorte específico na individualidade de um sujeito.

Já a dimensão étnica, evocada por parte dos documentaristas sul-rio-grandenses, se propõe como uma diversidade para a formação identitária do estado, apesar de trabalhar com grupos fechados nas suas características. Cada filme se concentra em uma comunidade específica, sem estabelecer dentro do filme uma possibilidade de diálogo com outros grupos. A abordagem materializa as características marcantes desses coletivos sem confrontá-las com traços externos, desenvolvendo o documentário de forma endógena. Mas, ao analisarmos o conjunto dos documentários que se organizam com base no tema da etnicidade, percebemos que esses filmes colaboram para apresentar uma diversidade que quebra com a ideia de uma homogeneidade identitária, que afirma que no Rio Grande do Sul todos os sujeitos são gaúchos de bombacha e a cavalo. Assim como outras regiões do Brasil, o estado possui grande leque de identidades que formam os sujeitos daqui e os documentários que abordam a etnicidade colaboram para criar essa representação identitária plural.

Reivindicamos no nosso trabalho uma potência política para o documentário mesmo quando ele não aborda de maneira explícita temas políticos. A potência latente do fomento público reside no estabelecimento de um possível para os realizadores que possuem um desejo de produção e com isso desestabiliza e/ou reforça o comum das formas de representação do estado. Dentro das assimetrias que a lógica do mercado de bens simbólicos opera, o fomento

público torna-se um espaço de liberdade de produção. Mesmo que ele seja enquadrado nos requisitos legais das normas burocráticas, como ele é fruto da pressão por políticas públicas para a produção, ele é um espaço de exercício de resistência. Caso o fomento fosse algo imposto, provavelmente ele trabalharia na lógica policial do Estado. Como é resultado de um processo de tensões entre o campo dos realizadores com os gestores do Estado (que no início dos editais de nossa análise também eram realizadores), esse tipo de fomento permite uma fluidez criativa que foge da representação hegemônica das identidades sul-rio-grandenses.

Nossa pesquisa marca o lugar do documentário como um espaço que atua na dimensão política. Defendemos que existe uma humanidade da presença que se transforma em uma potência sensível do documentário. Ao coexistir no mesmo espaço e em relação de partilha (nem sempre harmoniosa), o sujeito documentarista e o sujeito personagem estabelecem um devir político que implica a cada uma das partes identidades, diferenças, alteridade, memórias e engajamento. O documentarista, ao partir para o encontro com o Outro, se coloca mais perto dessa realidade, mesmo quando a estética do filme opta por uma situação de recuo, ele está mais próximo do que antes.

Fernão Ramos (2008, p.78), sentencia que “o existir da câmera insere indissociavelmente o sujeito-da-câmera” e ele sempre atuará nas escolhas objetivas, compartilhando sua presença física no espaço, e subjetivas, a partir da decisão sobre como e o que será registrado nesse momento de partilha. Comolli (2008) conceitua *a mise-en-scène* como a dinâmica de todo o processo envolvido na realização do documentário e não só a *performance* do personagem. Não se sai impune de uma relação de troca estabelecida para situação de produção de um documentário, porque há presença e há humanidade em jogo, mesmo em situações conflitivas.

Os editais de fomento são um mecanismo que organiza a comunidade dos realizadores que se ordenam para tomar parte na organização do financiamento público. Ao organizar uma parte da demanda, esse processo também reflete o desejo de produção, que geralmente é bem maior do que o número de projetos aprovados. Mas é a partir dos filmes que buscamos qual é a matéria *sensível* que é colocada em cena. A diversidade de gestos, cores, sujeitos, sentidos e significados percorrem os espaços comunicacionais e encontram o Outro. Essa matéria pode ser capaz de causar algum estranhamento na ordem comum dos corpos da comunidade, fugindo do regramento estabelecido pelos editais e inserindo outras identidades e memórias no estado.

Se tomamos o documentário como uma “mídia de memória” que guarda fragmentos da memória viva e contribuindo para compor uma “memória cultural” (ASSMANN, 2011), ele também colabora para fortalecer esse pertencimento aos acontecimentos ordinários e comuns de um grupo, retirando a exclusividade da história tradicional e inserindo novos acontecimentos para serem compartilhados pelo grupo, reforçando as identidades dessas comunidades.

Marcamos, ainda, a potência política do documentário pelo engajamento no mundo do sujeito-documentarista que se coloca em choque com um Outro. A cada encontro há um momento de partilha. Aos sujeitos-personagens, muitas vezes, o simples momento de escuta pode ressignificar uma vida inteira porque também atua como espaço de ativação de memórias afetivas que poderão ser compartilhadas. Aos sujeitos-documentaristas, o desafio é estabelecer uma relação de humanidade que saiba o que fazer com o Outro enquanto corpo fílmico.

Nossa premissa inicial via a constituição de política pública como um espaço de um possível para produção de documentário no Rio Grande do Sul e a partir dessa possibilidade seria também possível partilhar uma matéria estética, um sensível partilhado, que pudesse percorrer seu destino com uma facilidade maior, pelas condições de produção dadas pelo financiamento público direto. Percebemos, a partir da análise, que os documentários refletem e apresentam diversas identidades na representação do que é ser gaúcho. Os filmes criam uma série de outras representações possíveis que contribuem para forçar uma pluralidade identitária no estado. Com relação aos termos estéticos, nossa análise identifica que a maioria dos documentários utiliza recursos estéticos tradicionais e são poucos os fragmentos que buscam uma potência estética para registrar a região.

Mesmo que alguns filmes abram mão de um tratamento estético apurado, que evidenciem uma potência sensível, o fato de colocar em cena uma relação humana, não passível e descompromissada, mas política, porque se insere num espaço de partilha entre dois sujeitos ou mais, já cumpre com a ideia de documentário com uma potência política que partilha estética e narrativamente o engajamento do documentarista no mundo vivido. Esses filmes podem ser lidos como vozes políticas na arena de discursos contemporâneos sobre as identidades e memórias do Rio Grande do Sul. Mas são mais potentes as obras que expressam o engajamento do documentarista, conseguem criar um espaço de acolhida do outro com uma relação de honestidade e confiança (mesmo entre contrários), que criam elementos expressivos que revelam as fissuras do *comum* e geram, a partir, novas formas de subjetivação política.

Nosso *corpus* é composto pelo registro de diversas situações de encontro. Como revelam nossas categorias, o *comum* partilhado nesses filmes evoca um território com inúmeras características, sejam elas marcadas pelas *ruralidades*, *urbanidades*, *etnicidades*, ou pela afirmação singular no sujeito expressada nas *biografias*. O gesto que expõe as fissuras presentes nessas partilhas é composto por uma potência política. Comolli (2008, p. 175), fala da energia que atua na relação de/do encontro com os sujeitos. “Eles nos atraem e no retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema”. Nossa afirmação da dimensão política do documentário entende que essa relação pode transformar os sujeitos em personagens dos filmes, não porque eles ganham um *status* de celebridade num mundo saturado de espetáculos, mas sim, porque eles emprestam suas singularidades e sua luz para o registro do filme. E, mesmo que o documentário não consiga fazer dessa matéria luminosa uma obra que saia da mesmice da imensidão dos registros audiovisuais banalizados, acontece uma partilha de espaço, tempo, identidade e luz em cada uma das situações de encontro, geradas pelos documentários que compõem nosso *corpus*.

Por vezes, o encontro consegue estabelecer uma cena política que insere aqueles que não fazem parte da contagem dos corpos da comunidade. Migliorin (2011) entende o cinema como ambiente de criação de cenas de encontro, que possuem uma potência política de abrigar também os que não são visíveis no espaço do comum. “Para aqueles que não têm nenhuma parte na partilha, para aqueles sem partes, a política demanda a invenção de uma estética que coloca os sem parte na cena, como parte dos que podem fazer diferença na polis, copresentes com outros sujeitos, objetos, poderes” (MIGLIORIN, 2011, p. 22). O autor reforça que o encontro é mais que uma relação efêmera, pois é no compartilhamento de um espaço que antes não existia que essa potência se instaura. A questão é como o sujeito-documentarista trabalha nesse embate com o Outro, especialmente, com aqueles que não tomam parte no ordenamento do comum. Parte da potência política da documentário está em como os kaingangs, os ‘colonos’ alemães e italianos, os homossexuais, os defensores da natureza ou de uma identidade híbrida na fronteira, as pessoas que sofreram violência doméstica, ou seja, como os sujeitos que dão sua luz e um fragmento de seus traços identitários para formar uma cena torná-la dotada de potência estética alargando as fissuras do *comum*.

Partimos de um conjunto de documentários, em que uns mais, outros menos, e alguns não conseguem encontrar um ponto de potência que resultem em outras formas de narrar, dizer e ouvir. Mas, a ambiguidade que se coloca é a seguinte: mesmo nos filmes que não conseguem, com seus recursos estéticos e narrativos, desestabilizar a normalidade dos sentidos de identidade do Rio Grande do Sul, não significa que o encontro não possibilitou uma partilha. Sempre há um encontro que pode, ou não, romper com alguns limites. Para Comolli (2008), a verdade do encontro está no compartilhamento de um espaço e de um tempo que é registrado por um movimento, feito pelas questões técnicas do armazenamento da matéria luminosa no suporte da máquina que registra esse encontro (para o autor era o movimento da fita, hoje é o movimento de codificar o vídeo e o som em arquivos digitais). A indexação com o real está no sincronismo da ação com o registro e não somente do som com a imagem. É na veracidade do movimento registrado que o realismo imprime sua força. “Esse compartilhamento é real (e não virtual). Ele retira sua “verdade” da própria passagem do tempo, do uso compartilhado do tempo, provocado pela máquina e, ao mesmo tempo, registrado por ela: marcas desse uso no corpo filmado” (COMOLLI, 2008, p. 338). O compartilhamento provocado pela máquina é o encontro provocado pelo filme que aproxima sujeitos que não partilhavam do mesmo espaço no comum.

É esse embate que move a produção de documentário, especialmente os filmes que buscam as contradições constitutivas do ser humano para compor sua narrativa. A partir desse registro síncrono do filme com o real que o documentário pode revelar, alargar, ou mesmo, explodir as fissuras de um mundo dado ao comum. “O cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo” (COMOLLI, p. 2008, p. 173). Esse engajamento reflete numa atuação que entende as forças da sociedade, os constrangimentos colocados até pelo exercício de poder que o documentarista possui, já que ele tem o domínio da máquina que registra um encontro. Ao sujeito, fica a liberdade de aceitar, ou não, estar nesse espaço de partilha.

O documentário é feito dessa condição: o choque com o real gera a matéria dos filmes. Ao afirmarmos que é imprescindível um engajamento com o real, não estamos descartando os documentários que utilizam majoritariamente imagens de arquivo. Já discutimos anteriormente, que nos filmes de montagem, o engajamento do documentarista também é forte. É no tecido da experiência que essa relação ocorre e marca o documentário como um gesto que possui uma

potência política intrínseca. A arte, no nosso caso o documentário, se coloca na perspectiva da revolução estética, quando é entendida como uma prática, que carrega formas de fazer ver e de fazer dizer, mas que contém, no seu âmago, um movimento gerado pela ação de fazer. Ela “o faz na medida em que é *produção*, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido da comunidade. A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p.67). Neste sentido, a arte está ao lado do trabalho e é essa condição de igualdade que gera uma potência para desestabilizar um *comum*, pois desordena os lugares previamente estabelecidos (o lugar do trabalho, da criação e da crítica) e também tem a possibilidade de colocar em cena a parcela dos sem-parcela, dos sujeitos que o sistema deixa à margem, esconde, elimina ou invisibiliza.

Porém, temos consciência que são poucos os documentários que conseguem expor as fissuras no *comum*. Nosso *corpus* é composto de 29 documentários que refletem os traços da produção contemporânea sul-rio-grandense, cuja característica é inserir uma multiplicidade de temas e abordagens que expressam uma pluralidade de identidades que os torna, a partir dessas temáticas, filmes que possuem uma potência política, que é percebida a partir dessa diversidade. São poucos os que experimentam novas formas narrativas e estéticas que podem, mais facilmente, implicar os sujeitos espectadores.

Mesmo assim, Rancière (2012) nos convoca a não sermos pessimistas com relação à potência da arte em reconfigurar o *comum*. Para o filósofo, a revolução estética se desenvolve numa constante aproximação da vida com a arte e da arte com a vida. Assim, também vemos o encontro como partilha que move o documentário, que utiliza experimentações estéticas e singularizações identitárias, sobre a qual a potência está em colocar em cena uma diversidade de corpos. Não há uma frustração na constatação de que poucos filmes conseguem instaurar uma dúvida na organização do *comum*, porque ainda estamos longe, ou até mesmo se afastando da revolução estética de Rancière. Talvez os tempos sombrios que vivemos potencializem um devir sensível nos documentários que estão por vir.

Por fim, também temos que marcar o período histórico em que essa pesquisa é realizada. Nosso olhar se depara com um momento que marca um ciclo em que as políticas públicas de fomento podem entrar numa fase que não sejam garantidas pelo Estado, por conta de uma inflexão política e administrativa que não valoriza a participação do próprio Estado nas ações do sujeito na sociedade. Em nível federal, e isso pode ter um efeito cascata, todas as políticas

públicas que garantiam a diversidade na atuação dos sujeitos na sociedade civil estão ameaçadas pelo atual governo³⁹. Mas, mesmo em tempos de resistência, a potência política do documentário não deixará de existir, porque o documentarista é um sujeito movido pela inquietude e que possui um engajamento para estar e viver em choque no mundo.

³⁹ O governo do presidente Jair Bolsonaro (PSL) extinguiu o Ministério da Cultura no início da gestão, demonstrando a falta de interesse no fomento à produção cultural brasileira. Os cortes de verbas para pesquisa científica e para as universidades públicas sinalizam que a educação e a ciência também não são uma prioridade do presidente da república.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. A memória como Ars e Vis; Escrita; Imagem. In: **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- ASPE, Bernard. A revolução sensível. **AISTHE**, Vol. VII, nº 11, P. 61-88, 2013.
- BARBALHO, Alexandre. Política Cultural. **Coleção Política e Gestão Culturais**. Bahia. P.55 Edições, 2013.
- _____. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença- **Anais Eletrônicos**, III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, BA, 2007.
- _____. Políticas Culturais no Brasil: primórdios (1500-1930). **Anais Eletrônicos**, V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, BA, 2009.
- _____. **Política Cultural e Desentendimento**. Fortaleza. Instituto Brasileiro de Direitos Culturais – IBDCult, 2016.
- BARTH, Frederik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.
- BORBA, Marcos. **Documentários de fronteira Brasil/Uruguai: marcas de identidades (in)comuns**. 2014. 137f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Santa Maria-RS, 2014.
- CAIXETA, Ruben. GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução Luiz Sérgio Henriques. 3ª Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- _____. **Cultura y Comunicacion: entre o global y lo local**. La Plata. EPC, 1997.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.

FELIPPI, Ângela e NECCHI, Vitor. (Org). **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

FERREIRA, Priscila. **A conquista do oeste/RBSTV**: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira. 2012. 134f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Santa Maria, 2012.

FERREIRA, Priscila; TOMAIM, Cassio dos Santos. A memória e a identidade gaúcha na Fronteira oeste brasileira através do Documentário a conquista do oeste da RBS TV. **Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia** V. 3, N.2, Julho-Dezembro de 2012.

FREIRE, Alberto. Fomento à cultura. **Coleção Política e Gestão Culturais**. Bahia. P55 Edições, 2013.

FREIRE, Alberto. Política Cultural no Brasil: do Estado ao Mercado. **Anais Eletrônicos**, III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, BA, 2007.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas. Papirus, 2011.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. 2. ed. Porto Alegre: Tchê, 1983.

GRIMSON, Alejandro. Cultura, Identidad: dos nociones distintas. In: **Social Identities**, vol 16, nº 1, Janeiro 2010, p. 63 – 79. 2010.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. A ética do documentário: o Rosto e os outros. **Revista Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 145-162. 2007.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. **Contemporânea** -Revista de Comunicação e Cultura. Vol. 3 • no 2 • p 71 - 88 • Julho/Dezembro 2005.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Identidade gaúcha e cinematografia regional na mídia impressa local. **LOGOS**: cinema, imagens e imaginário. Ano 13, nº 24. Rio de Janeiro, 1º semestre 2006, p. 28-37, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 1999.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11a Ed. Rio de Janeiro: PD&A Editora, 2006.

_____. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOBBSAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Devires**, Belo Horizonte, v.2, n.1, p.86-101, jan-dez. 2004.

HOLANDA, Karla. A estética nos filmes do DOC-TV. **Rebeca** - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 3, Ed. 6, Julho e Dezembro de 2014, p. 105-118, 2014.

HOLANDA, Karla. DocTV: a produção independente na televisão. Tese (doutorado em Comunicação) – UFF. Niterói, RJ, 2013.

HUSSAK, Pedro. Entrevista com Jacques Rancière. **AISTHE**, Vol. VII, nº 11, P. 102-109, 2013.

LANGIE, Cíntia. Apontamentos sobre mercado e público para o documentário no novíssimo cinema brasileiro. **Orson** - Revista dos Cursos de Cinema do Cearte UFPEL, v. 6, 2014. Disponível em: http://orson.ufpel.edu.br/content/06/artigos/primeiro_olhar/05_cintialangie.pdf Acesso em out. 2014.

LEAL, Bruno Souza. O jornalismo à luz das narrativas: deslocamentos. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto (orgs.). **Narrativas e poéticas midiáticas: estudos e perspectivas**. São Paulo: Intermeios, 2013.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LORENZO, Ricardo De. Cineastas e Poder Público no Rio Grande do Sul: Pleitos, Conflitos e Convergências (c.1985-c.1999). **TOMO** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe, nº 22, 2013.

LUVIZOTTO, CK. *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: **Sociedade Midiatizada**. MORAES, Dênis (org.). Rio de Janeiro. Mauad, 2006.

MARQUES, Ângela. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MARUNO, Gabriela Rufino. **Cinema documentário brasileiro contemporâneo: análise do Banco de Dados da Ancine**. 2008. 135f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 2008.

MEDEIROS, ROSA. Ruralidades: novos significados para o tradicional rural. In: Rosa Maria Vieira Medeiros; Michele Lindner. (Org.). **Dinâmica do espaço agrário: velhos e novos territórios: NEAG 10 anos**. 1ed. Porto Alegre: Evangraf, 2017, p. 179-190.

Disponível

em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/157495/001016917.pdf?sequence=1>

MENDES, José Manoel Oliveira. O desafio das identidades. In SANTOS, Boa Ventura de Souza (org.). **A Globalização e as Ciências Sociais**. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 2002.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética**, on-line, 2007.

MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. **Devires**, Belo Horizonte, V.8, N.2, P.12-27, Jun-dez, 2011.

MOMBELLI, N. F. **Cartografia do documentário no sul do Brasil: identidades e transversalidades no processo de produção e circulação**. 2017. 245f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria – UFSM. Santa Maria-RS, 2017.

MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho. **O que é MTG?**. Disponível em: <http://www.mtg.org.br/historico/210>. Acessado em: 08 de janeiro de 2019.

NETTO, V.M. A urbanidade como devir do urbano. **EURE**. Santiago. En línea, v. 39, p. 233-263, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução do documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dezembro de 1993.

OLIVEN, Ruben George. A Fabricação do Gaúcho. In: **Ciências Sociais Hoje**. 1984.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

PENAFRIA, Manuela. O ponto de vista no filme documentário. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>. Acesso em 15 jun. 2012.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 18 out. 2014.

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. In: Estudos Históricas, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

PROCHINIK, Victor. Cadeias produtivas e complexos industriais. In: HASENCLEVER, KUPFER, D. **Organização industrial**. RJ:Ed. Campus, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. 2ª ed. Editora 34. São Paulo: EXO experimental org, 2009.

_____. **O inconsciente estético**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O desentendimento** – política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. A revolução estética e seus resultados. In: **New LeftReview**, NLR 14, Março-Abril 2002, pp. 133- 148. Tradução disponível em: <http://minhateca.com.br/Buenio.Alves/Pecemachado/A+Revolu*c3*a7*c3*a3o+Estetica+-+Jacques+Ranciere,468814129.pdf>. Acesso em 10 de julho 2017.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal...O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

REIS E SILVA, João G. B. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 3. Porto Alegre, set/dez de 2011, p. 916-932.

RESENDE, Fernando. Representação das diferenças no discurso jornalístico. **Brazilian Journalism Research** (Versão em português) - Volume 2 - Número 1 – 10. semestre - 2009. Disponível em: <http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/195>

_____. **O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro**<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2629>

_____. **Às desordens e aos sentidos: a narrativa como problema de pesquisa.** Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1674>

RIO GRANDE DO SUL. Instituto Estadual de Cinema - IECINE. **Catálogo audiovisual gaúcho.** 2015. Disponível em: <<https://iecine.wordpress.com/catalogo-iecine-online>>, acessado em 24 de abril de 2017.

RUY, K. S. **Um longa na cabeça e (bem) menos de R\$ 1 milhão na conta:** estudo sobre a produção e a circulação do cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul. 2016. 261f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC RS. Porto Alegre-RS, 2016.

RUSSO, Eduardo A. El cine y Jacques Rancière: fábula, distancia y destino. **Arkadim - Estudios sobre cine y artes audiovisuales.** año 6, no. 4, mayo 2012. La Plata- ARG. P. 12-21. 2012.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema gaúcho: construção de história e de identidade. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [online] Débats, 12 janeiro 2007. Acessado em 04 dezembro 2018. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3164>

_____. Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. In: BORGES, Gabriela; PUCCI Jr., Renato; SELIGMAN, Flávia (eds.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário.** Volume I. Faro e São Paulo, 2011, p. 185-194.

ROUSSO, Henry. **O arquivo ou indício de uma falta.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.17, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social;** tradução Mouzar Bedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCHMIDT, Benito. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, Benito. **O biográfico: perspectivas interdisciplinares.** Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemas atuais. In: BRESCIANI, Stella. NAZARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento:** indignações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

_____. Tênuas fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia Regina Capelari; LOPES, Maria Aparecida de

S. (orgs). **Fronteiras: paisagens, personagens, identidades**. Franca, SP: UNESP; São Paulo: Olho D'Água, 2003.

SIMIS, Anita. **Política cultural: o audiovisual**. 2010. 160 f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010. Disponível em: http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106701/simis_a_ld_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 10 maio. 2017.

STIGGER, Helena Antonini; GUTFREIND, Cristiane Freitas. A estética do documentário contemporâneo sobre a ditadura militar brasileira. **Revista Eco pós**. V19, N.1, 2016, P. 217 – 226. 2016.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAVARES, Denise. Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e História. **Doc On-line**, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 111-31.

TOMAIM, Cássio dos S.; ARAUJO, Camila D.; MOURA, Isabella M de. A recente produção de documentários no Sul do Brasil (1995- 2008): mapeamento, memória e identidade. **Razón y Palabra**, n. 76, mayo-julio, 2011. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/15_Tomaim_M76.pdf. Acesso em: 25 out. 2014.

TOMAIM, C. S. Para repensarmos o lugar do filme documentário ou de não-ficção nos estudos de História e Audiovisual. **O Olho da História**, v. 9, p. 01-15, 2006

_____. **Documentário, sabe o que é?** Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

_____. O “documentário de memória” no sul do Brasil (1995-2010). **Revista Famecos**. V. 25, n. 1 (2018), p. 01-22. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/27443>. Acesso em: 06 Nov 2018.

_____. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 43(45), 96-114, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111443>. Acesso em: 06 Nov 2018.

TOMAIM, C., MARCONI, D., DALENOGARE, M.. A produção de documentário no Rio Grande do Sul na visão dos realizadores. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, América do Norte, 36, dec. 2013. Disponível

em:<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/1786/1646>. Acesso em: 31 Oct. 2014.

TOMAIM, C. S. . Para repensarmos o lugar do filme documentário ou de não-ficção nos estudos de História e Audiovisual. **O Olho da História**, v. 9, p. 01-15, 2006

TOMAIM. Cássio dos Santos. A retomada do documentário no sul do Brasil: apontamentos sobre a produção de 1995 a 2010. *Revista Eptic*. Vol. 17, nº 3, set./dez. 2015, p. 226-245

VALIATI, Leandro. **Economia da cultura e cinema**: notas empíricas sobre o Rio Grande do Sul. Ecofalante: São Paulo, 2010.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª edição. Campinas: Papyrus, 2002.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos da história. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó, SC: Argos, 2006.

WOODWARD, Katryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEGISLAÇÕES

BRASIL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Brasília, 2016. Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

BRASIL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil Lattes. Brasília, 2016. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/web/dgp>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Portal de Periódicos CAPES/MEC. Brasília, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.capes.gov.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Portal Domínio Público. Brasília, 2016. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

BRASIL. SAV / ANCINE / FSA / FUNDAJ. Chamada pública brde/fsa – prodav – tvs públicas (região sul) – 12/2014. Disponível em <http://www.brde.com.br/fsa/chamadas-publicas/tvs-publicas/>. Acesso em 23 de junho de 2016.

BRASIL. ANCINE. Observatório Brasileiro de Audiovisual – OCA. Brasília 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br>

¹ Consulta do Sistema Nacional de Cultura. Disponível em <http://ver.snc.cultura.gov.br/tabela-uf-municipio>. Acessado em 05 de dezembro de 2018.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Edital SEDAC nº 9/2012 - Edital de Concurso “Rio Grande do Sul – Pólo Audiovisual” Pró-cultura RS FAC. Disponível em <http://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=facinf>>, acessado em 01 de julho de 2016.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Edital SEDAC nº 16/2013 Edital de Concurso “RS Pólo Audiovisual – Histórias do Sul” Pró-cultura RS FAC. Disponível em <http://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=facinf>>, acessado em 01 de julho de 2016.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Edital SEDAC nº 39/2013 Edital de Concurso “RS Pólo Audiovisual – Finalização de longa-metragem” Pró-cultura RS FAC. Disponível em <http://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=facinf>>, acessado em 01 de julho de 2016.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Cultura. Edital SEDAC nº 11/2014 Edital de Concurso “RS Pólo Audiovisual – Produção de longa-metragem” Pró-cultura RS FAC. Disponível em <http://www.procultura.rs.gov.br/index.php?menu=facinf>>, acessado em 01 de julho de 2016.

RIO GRANDE DO SUL. Lei Nº 11.706, de 18 de dezembro de 2001. Cria o Fundo de Apoio à Cultura – FAC/RS. **Gabinete de Consultoria Legislativa**. Assembleia Legislativa RS. Porto Alegre, RS, 18 dez. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/legiscomp/arquivo.asp?Rotulo=Lei%20n%BA%2011706&idNorma=970&tipo=pdf>>. Acesso em: 17 de junho de 2017.

RIO GRANDE DO SUL. Lei Nº 13.490, de 21 de julho de 2010. Institui o Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais – PRÓ-CULTURA. **Gabinete de Consultoria Legislativa**. Assembleia Legislativa RS. Porto Alegre, RS, 21 jul. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%20n%C2%BA%2013.490.pdf>>. Acesso em: 17 de junho de 2017.

RIO GRANDE DO SUL. Decreto Nº 47.618, de 02 de dezembro de 2010. Estabelece regras e procedimentos para a organização e o funcionamento do Sistema Estadual Unificado de Apoio e Fomento às Atividades Culturais - PRÓ-CULTURA. **Diário Oficial do Estado**. Poder Executivo, RS. Porto Alegre, RS, 03 dez. Disponível em: <https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=155800>>. Acesso em: 17 de junho de 2017.

RIO GRANDE DO SUL. Lei Nº 13.924, de 17 de janeiro de 2012. Institui o Sistema Estadual de Apoio e Incentivo a Políticas Estratégicas do Estado do Rio Grande do Sul – SISAIPE/RS.

Gabinete de Consultoria Legislativa. Assembleia Legislativa RS. Porto Alegre, RS, 21 jul. Disponível em: <http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repLegisComp/Lei%20n%C2%BA%2013.924.pdf>>. Acesso em: 17 de junho de 2017.

EDITAIS E DOCUMENTOS OFICIAIS

¹Edital de Concurso “Pró-cultura RS FAC – Edital Estado e Municípios”. Disponível em http://www.procultura.rs.gov.br/upl4086/1499278377edital_sedactel_n_10_de_2017_fac_edit_al_estado_e_municipios.pdf. Acessado em 18 de julho de 2017.

Edital 10/2011 – Finalização de Longa-metragem. Disponível em <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/wp-content/uploads/2011/08/Edital-n%C2%BA-10-de-2011-Edital-Finaliza%C3%A7%C3%A3o-de-Longa-Metragem1.pdf>. Acessado em 19 de julho de 2017.

Edital SEDAC nº 39/2013 RS Polo Audiovisual - Finalização de longa-metragem. Disponível em <http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2011/08/edital-n%C2%BA-10-2011-edital-finalizacao-de-longa-metragem/>. Acessado em 19 de julho de 2017.

Catálogo IECINE On-line. Disponível em <https://iecine.wordpress.com/catalogo-iecine-online/>. Acessado em 19 de julho de 2017.

ENTREVISTAS

ASSIS BRASIL, Giba. Entrevista presencial, em Santa Maria/RS, no dia 16/04/16.

BALLE, Rafael Cramer. Entrevista presencial, em Porto Alegre/RS, no dia 04/04/17.

CAOBELLI, Leo. Entrevista presencial, em Santa Maria/RS, no dia 28/06/17.

CASSOL, Luiz Alberto. Entrevista presencial, em Santa Maria/RS, no dia 30/09/16.

ESKENAZI, Caroline Montagner, Entrevista presencial, em Porto Alegre/RS, no dia 04/04/17.

FERLA, Natascha. Entrevista para pesquisa de doutorado – Identidades partilhadas [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcoosborba@gmail.com em 19 de setembro de 2018.

FILMOGRAFIA

ARAUCÁRIA: de braços erguidos para o céu. Direção de Júlia Aguiar. Porto Alegre/RS: Coletivo Catarse, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

ATRÁS do bloco – todo lugar é lugar de carnaval. Direção de Pedro Rocha Paim. Porto Alegre/RS: Pátio Vazio, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

CAROL. Direção de Mirela Kruel. Porto Alegre/RS: Ph7 Filmes, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

CENTRAL. Direção de Tatiana Sager. Porto Alegre/RS: Panda Filmes, 2015. On-line (105 min.), widescreen, color.

CHURRASQUEIROS de Nova Bréscia. Direção de Matheus Mombelli. Porto Alegre/RS: Zeppelin Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

DALUA Downhill. Direção de Rodrigo Pesavento, Fernanda Krumel e Tiago de Castro. Porto Alegre/RS: Zeppelin Filmes e Tempo Filmes, 2012. On-line (88 min.), widescreen, color.

DESENREDO. Direção de Felipe Diniz. Porto Alegre/RS: Eleonora Joris, Modus Produtora e Ph7 Filmes, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

DOBLE Chapa. Direção de Leo Caobelli e Diego Vidart. Porto Alegre/RS: Garapa e Dokumental, 2014. On-line (26 min.), widescreen, color.

ESPIA só. Direção de Saturnino Rocha. Porto Alegre/RS: Guarujá Produções, 2012. DVD (85 min), widescreen, color.

FILME sobre um Bom Fim. Direção de Boca Migotto. Porto Alegre/RS: Epifania Filmes, 2015. DVD (88 min.), widescreen, color.

FREQUÊNCIAS do interior. Direção de Neli Mombelli. Santa Maria/RS: Oficina de Vídeo – TV OVO, 2015. On-line (25 min e 30 seg.), widescreen, color.

GLAUCO do Brasil. Direção de Zeca Brito. Porto Alegre/RS: Anti Filmes, Boulevard Filmes e Damaya, 2015. On-line (90 min.), widescreen, color.

KAMÉ e Kairú – traçado da identidade Kaingang. Direção de Marcelo Meotti. Ijuí/RS: Soma Produções, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

LAND Schaffen. Direção de Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse. Porto Alegre/RS: Verte Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

A LINHA Imaginária. Direção de Cíntia Langie e Rafael Andreazza. Pelotas/RS: Moviola Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

METADE homem, metade fantasma. Direção de Davi Preto. Porto Alegre/RS: Tokyo Filmes, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

MIRANTE. Direção de Rodrigo John. Porto Alegre/RS: Osso Filmes, 2017. On-line (70 min.), widescreen, color.

NERVO Óptico – procura-se um novo olho. Direção de Hopi Chapman. Porto Alegre/RS: Ph7 Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

PARA o que der e vier. Direção de Pedro Guindani. Porto Alegre/RS: Lockheart Filmes, 2016. On-line (26 min.), widescreen, color.

PÉROLA Negra: 90 anos de história da Sociedade União. Direção de Diego Dornelles e Christopher Dalla Lana. Santa Cruz do Sul/RS: Sociedade Cultural Beneficente União, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

O PODER entre as grades. Direção de Tatiana Sager e Zeca Brito. Porto Alegre/RS: Panda Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

POR onde passeiam tempos mortos. Direção de Felipe Diniz. Porto Alegre/RS: Modus Produtora de Imagens, 2013. On-line (25 min.), widescreen, color.

REFERENDO. Direção Jaime Lerner. Porto Alegre/RS: Manga Rosa Filmes, 2012. On-line (90 min.), widescreen, color.

SABEDORIA Kaingang. Direção de Karine Emerich, Rogério Reus e Gonçalves da Rosa. Porto Alegre/RS: Flow Filmes e Ph7 Filmes, 2015. On-line (26 min 30 seg.), widescreen, color.

A SEMI-LUA e a Estrela. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: Oficina de Vídeo – TV OVO, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

SPRAYSSIONISMO. Direção de Maciel Fischer. Pelotas/RS: Trilhas do Cinema Produções, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

O ÚLTIMO poema. Direção de Mirela Krueel. Porto Alegre/RS: Besouro Filmes, 2015. On-line (72 min.), widescreen, color.

A VIDA extra-ordinária de Tarso de Castro. Direção de Zeca Brito e Leo Garcia. Porto Alegre/RS: Anti Filmes, Boulevard Filmes e Damaya, 2015. On-line (90 min.), widescreen, color.

XICO Stockinger. Direção de Frederico Medina. Porto Alegre/RS: Pironauta Cinema, 2012. DVD (86 min), widescreen, color.

ANEXO I – SINOPSE DOS FILMES

Edital SEDAC 010/2011 – Finalização de Longa-Metragem

Dalua Downhill. Direção de Rodrigo Pesavento, Fernanda Krudel e Tiago de Castro. Porto Alegre/RS: Zeppelin Filmes e Tempo Filmes, 2012. On-line (88 min.), widescreen, color.

Sinopse: A jornada de Douglas Rodrigues da Silva, o Dalua, em busca do título mundial de "Skate Downhill" - um dos esportes mais radicais do mundo, onde skatistas descem ladeiras em velocidades superiores a 110 km/h. Durante 2 anos, o filme acompanha o atleta brasileiro em suas viagens ao redor do mundo, revelando que, para além das competições, existe uma história de garra, paixão, pressão e dor. Amizade e rivalidade despertam sentimentos conflituosos entre os atletas. Afinal, o que os une, também os separa (Catálogo IECINE, on-line, 2015).

Espia só. Direção de Saturnino Rocha. Porto Alegre/RS: Guarujá Produções, 2012. DVD (85 min), widescreen, color.

Sinopse: O filme mostra a vida do maestro Octávio Dutra, um dos precursores do gênero musical "chorinho", que viveu em Porto Alegre-RS, no início do século XX, registrando a sua trajetória e o conjunto de sua obra musical.

Xico Stockinger. Direção de Frederico Medina. Porto Alegre/RS: Pironauta Cinema, 2012. DVD (86 min), widescreen, color.

Sinopse: Xico Stockinger migra para o Brasil após a I Guerra Mundial. Seu sonho é se tornar piloto de avião, mas sua origem austríaca o proíbe de concluir o curso quando o Brasil ingressa na II Guerra Mundial. Inicia como aprendiz do artista Bruno Giorgi, quando abraça um novo sonho: a arte.

Referendo. Direção Jaime Lerner. Porto Alegre/RS: Manga Rosa Filmes, 2012. On-line (90 min.), widescreen, color.

Sinopse: No dia 23 de outubro de 2005 o Brasil votou em uma eleição incomum. Não se tratava de eleger partidos, nem representantes para cargos legislativos ou executivos, trata-se de responder SIM ou NÃO a uma pergunta: o comércio de armas e munição deve ser proibido no Brasil?

Edital SEDAC 09/2012 – Produção de Média-Metragem

Araucária: de braços erguidos para o céu. Direção de Júlia Aguiar. Porto Alegre/RS: Coletivo Catarse, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Uma busca poética e reflexiva em torno da Araucária, a majestosa espécie arbórea que sustenta relações ecológicas fundamentais, e se encontra ameaçada de extinção pela ação humana. O relato aborda desde os usos ancestrais das populações indígenas que habitaram a região do planalto, passando pelos imigrantes, as serrarias, o corte indiscriminado e a devastação, chegando na árvore, lançando possibilidades de uma conservação pelo uso, muito cuidadoso mas que aproxime a araucária, seus processos, frutos e madeira, das populações que habitam a região dessa floresta do frio.

Churrasqueiros de Nova Brésia. Direção de Matheus Mombelli. Porto Alegre/RS: Zeppelin Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: O documentário conta a história do município formado por descendentes italianos que viu sua população diminuir vertiginosamente por causa de um fenômeno migratório bem peculiar: os habitantes saíram para fazer churrasco ao redor do mundo.

Doble Chapa. Direção de Leo Caobelli e Diego Vidart. Porto Alegre/RS: Garapa e Dokumental, 2014. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Doble Chapa documenta a duplicidade da fronteira entre Brasil e Uruguai. Seus diretores, um brasileiro e um uruguaio, são também um espelho – cada um refletindo um lado dessa linha imaginária. Ao se deslocarem por essa linha limite entre os dois países, os diretores descortinam uma fronteira que se expande para além da linha e ganha um território particular dentro dos dois países, um lugar de dupla nacionalidade por essência. O roteiro de Doble Chapa é um roteiro de viagem, um trajeto traçado no mapa, um encontro equidistante, um roadmovie geminado.

Land Schaffen. Direção de Clarissa Beckert e Pedro Henrique Risse. Porto Alegre/RS: Verte Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: A rotina de trabalho na terra dita o ritmo em que tecem histórias de vida, se constroem identidades e se cultivam sonhos. Nas conversas do cotidiano, o dialeto alemão Hunsrückisch desenha a paisagem de famílias brasileiras, entre vales e morros do Rio Grande do Sul.

A Linha Imaginária. Direção de Cíntia Langie e Rafael Andreazza. Pelotas/RS: Moviola Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: O documentário aborda o universo da fronteira entre o Brasil e o Uruguai, com foco nas cidades de Santana do Livramento, Chuí, Aceguá e Jaguarão. Dirigido por Cíntia Langie e Rafael Andreazza. A narrativa apresenta cenários, personagens, tons e sons de localidades em que duas nações convivem no mesmo espaço.

Nervo Óptico – procura-se um novo olho. Direção de Hopi Chapman. Porto Alegre/RS: Ph7 Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Um resgate da experimentação artística “Nervo Óptico” no contexto da arte contemporânea. Com o protagonismo de seis artistas que, entre 1976 e 1977, publicaram treze cartazes e mostraram “para o mundo que em Porto Alegre viviam artistas que também pensavam um modo novo”.

Pérola Negra: 90 anos de história da Sociedade União. Direção de Diego Dornelles e Christopher Dalla Lana. Santa Cruz do Sul/RS: Sociedade Cultural Beneficente União, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: O documentário registra a trajetória da Sociedade Cultural e Beneficente União para que as gerações futuras saibam da importância da comunidade negra na construção da sociedade santa-cruzense.

O poder entre as grades. Direção de Tatiana Sager e Zeca Brito. Porto Alegre/RS: Panda Filmes, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Inspirado no livro Falange Gaúcha, de Renato Dornelles, o documentário se propõe a contar a história do crime organizado no Rio Grande do Sul e do surgimento da organização criminosa que durante duas décadas abalou as estruturas da sociedade gaúcha. O filme aborda a guerra pelo controle das ações criminosas e suas diversas ramificações. O tráfico de drogas, os assaltos a bancos e carros-fortes, o derramamento de sangue nos motins e sequestros e os presídios como palco de tragédias que ganharam grande repercussão midiática. Finalizando com a transformação do crime organizado no Estado, e sua composição dentro do sistema carcerário, em especial, no Presídio Central, com o surgimento de novas facções, que atuam no Estado do Rio Grande do Sul.

Por onde passeiam tempos mortos. Direção de Felipe Diniz. Porto Alegre/RS: Modus Produtora de Imagens, 2013. On-line (25 min.), widescreen, color.

Sinopse: Uma pequena equipe de cinema atravessa o Rio Grande do Sul à procura de personagens e histórias. Uma investigação acerca de um tempo revelado no interior dos espaços invisíveis que contornam as estradas.

A Semi-lua e a Estrela. Direção de Marcos Borba. Santa Maria/RS: Oficina de Vídeo – TV OVO, 2013. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Homens a cavalo empunhando espadas, lanças e pistolas, numa batalha em campo aberto. As cavalcadas são uma representação épica que ultrapassa fronteiras geográficas e temporais, que por muitos anos existiram em diversas cidades do Brasil. O folgado, que reconta a história da luta entre mouros e cristãos na Europa do século VIII se reinventa na cidade de Caçapava do Sul, em pleno século XXI.

Edital SEDAC 16/2013 – Produção de Média-Metragem

Atrás do bloco – todo lugar é lugar de carnaval. Direção de Pedro Rocha Paim. Porto Alegre/RS: Pátio Vazio, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Atrás do Bloco é um olhar sobre o ressurgimento do carnaval de rua de Porto Alegre. Explorando os bastidores de 4 diferentes blocos de rua, trazemos a uma visão sobre suas histórias e sua arte.

Carol. Direção de Mirela Krueel. Porto Alegre/RS: Ph7 Filmes, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Carol é marcada pela violência. A vida desta mulher é narrada no documentário pela voz ficcional de seu agressor. O filme retrata o cotidiano desta mulher, o que restou de seus desejos, suas frustrações e a poética da vida que ainda insiste em seus olhos e em sua força de continuar, apesar de tudo.

Desenredo. Direção de Felipe Diniz. Porto Alegre/RS: Eleonora Joris, Modus Produtora e Ph7 Filmes, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Algo une os cinco personagens que acompanhamos. Com eles vagamos por lugares como hospital, centro da cidade, prédios públicos, centro de umbanda, casa, quarto e jardim. Durante o dia são uns, à noite, se encontram no mesmo espaço e, embalados pelo mesmo som, se transformam em outros.

Frequências do interior. Direção de Neli Mombelli. Santa Maria/RS: Oficina de Vídeo – TV OVO, 2015. On-line (25 min e 30 seg.), widescreen, color.

Sinopse: As ondas do rádio que se propagam no interior do Norte gaúcho levam informação, música, companhia e também a esperança de encontrar o amor da vida. Sintonizados na mesma dial aos sábados à tarde, os ouvintes buscam corações que batem na mesma frequência.

Kamé e Kairú – traçado da identidade Kaingang. Direção de Marcelo Meotti. Ijuí/RS: Soma Produções, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Muito antes da chegada dos primeiros europeus nas Américas, vários povos já habitavam o continente. Entre eles, um em particular, apresenta traços de uma dualidade ímpar. O documentário Kamé e Kairú – Traçado da Identidade Kaingang, explora a base da cultura e da organização milenar deste povo. Com narrativa ancorada no Museu Antropológico Diretor Pestana, a colaboração do Ponto de Cultura KaingangJãre e depoimentos de “Kamés” e “Kairús” de diversas comunidades Kaingang do estado do Rio Grande do Sul, o filme introduz a filosofia dualista centrada no mito dos irmãos Kamé e Kairú, símbolos das metades kaingang e origem da dualidade que rege a cultura e a organização social deste povo até os dias de hoje. Para os Kaingang, o dualismo não só divide, mas principalmente une cada indivíduo. Os costumes, rituais, a cultura e a convivência social são delineados pela identidade que este povo tem com suas metades. A dualidade, as metades e suas marcas, são o traçado da identidade Kaingang.

Metade homem, metade fantasma. Direção de Davi Preto. Porto Alegre/RS: Tokyo Filmes, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: A vida de um homem é um ponto no tempo.

Para o que der e vier. Direção de Pedro Guindani. Porto Alegre/RS: Lockheart Filmes, 2016. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: A história da Coligay, a torcida organizada homossexual do Grêmio, um dos maiores times de futebol do Brasil, revela um retrato dos preconceitos do esporte, resgatando uma importante história de combate frente a antagonismos constantes.

Sabedoria Kaingang. Direção de Karine Emerich, Rogério Reus e Gonçalves da Rosa. Porto Alegre/RS: Flow Filmes e Ph7 Filmes, 2015. On-line (26 min 30 seg.), widescreen, color.

Sinopse: As interações, a amizade e os conflitos de dois velhos índios kaingang do sul do Brasil. Através dos encontros destes nonagenários em Porto Alegre, São Leopoldo e Nonoai registramos a memória, os rituais de cura e a luta política desse povo ligado à floresta.

Sprayssionismo. Direção de Maciel Fischer. Pelotas/RS: Trilhas do Cinema Produções, 2015. On-line (26 min.), widescreen, color.

Sinopse: Documentário sobre o Sprayssionismo, um estilo de grafite criado por Bero Moraes na cidade de Pelotas. A trajetória de Bero passa pelos degradados ambientes dos casarões abandonados na Zona do Porto de Pelotas, pela imersão na cultura do hip hop, pela relação com o universo das tattoos, além do contato com o universo acadêmico. O filme percorre a evolução do artista através de entrevistas e de locações que marcaram sua trajetória. Além disso, acompanha em estilo observacional o processo criativo de Bero e as reações à sua obra em exposição.

Central. Direção de Tatiana Sager. Porto Alegre/RS: Panda Filmes, 2015. On-line (105 min.), widescreen, color.

Sinopse: O filme traça um perfil do maior presídio gaúcho, suas relações com o crime organizado em nosso Estado e com o entorno social da vida carcerária. A segurança pública é presença constante entre os principais temas em debate no país. Por sua relevância para a sociedade, o caótico sistema carcerário brasileiro, ora definido como medieval pelas próprias autoridades, é tema do documentário CENTRAL. Tal sistema é conhecido atualmente por conta de suas deficiências e intermináveis impasses. Entre os principais problemas de conhecimento público abordados neste impactante longa-metragem documental, estão a superlotação, os assassinatos, a falta de infraestrutura e de higiene, os maus-tratos, motins, rebeliões e, principalmente, a atuação do crime organizado no interior de presídios e penitenciárias. Com o filme, busca-se traçar uma análise da crise atual do sistema carcerário brasileiro, usando como ponto de partida o Presídio Central de Porto Alegre, considerado pelo congresso nacional, desde 2008, como o pior do país. Produzido com recursos do FAC-RS (FUNDO DE ASSISTÊNCIA À CULTURA – RS), CENTRAL apresenta, além das imagens e relatos impactantes, uma rica gama de depoimentos e entrevistas entre especialistas do setor, autoridades jurídicas, polícia carcerária, jornalistas e, como grande diferencial, imagens e entrevistas realizadas pelos próprios apenados entre si, dentro das galerias do presídio, em lugares onde jamais esteve a imprensa e emissoras de TV junto aos detentos. O filme, com 105 minutos de duração, seguirá um percurso de festivais e deverá ter lançamento comercial em 2016.

Filme sobre um Bom Fim. Direção de Boca Migotto. Porto Alegre/RS: Epifania Filmes, 2015. DVD (88 min.), widescreen, color.

Sinopse: Filme sobre um Bom Fim retrata o movimento jovem que ocorreu em Porto Alegre nos anos 80. O tradicional bairro Bom Fim foi o epicentro de uma transformação cultural fundamentada no surgimento do rock gaúcho, do cinema urbano, das experimentações na televisão e do teatro de rua, que caminhavam lado a lado com outras expressões culturais do período, em cidades como Brasília, Rio, Salvador e São Paulo. O mundo era um antes dos anos 80, então, tudo mudou.

Glauco do Brasil. Direção de Zeca Brito. Porto Alegre/RS: Anti Filmes, Boulevard Filmes e Damaya, 2015. On-line (90 min.), widescreen, color.

Sinopse: A vida e a obra do pintor Glauco Rodrigues (1929-2004). Gaúcho de Bagé, Rio Grande do Sul, é considerado por teóricos, críticos e artistas um dos principais pintores da pop art na América Latina. A trajetória de Glauco é retratada por meio de uma série de entrevistas, registros de arquivo e imagens de cenários nos quais o pintor vivenciou e se inspirou. Com depoimentos de Nicolas Bourriaud, Ferreira Gullar, Gilberto Chateaubriand, João Bosco, Luis Fernando Veríssimo, Camila Amado, Frederico Moraes, entre outros (Catálogo IECINE, on-line, 2015).

O último poema. Direção de Mirela Kruehl. Porto Alegre/RS: Besouro Filmes, 2015. On-line (72 min.), widescreen, color.

Sinopse: Carlos Drummond de Andrade, poeta modernista brasileiro, se correspondeu durante 24 anos com uma professora do interior do Rio Grande do Sul, no sul do Brasil, chamada Helena Maria Balbinot. O filme revela parte dessa rica correspondência. Em cenas poéticas e de extrema beleza, esta amizade é reinventada, ressignificada, tecendo no imaginário do espectador o encontro entre a poesia de Drummond e o universo particular de Helena Maria.

Edital SEDAC 11/2014 – Produção de Longa-Metragem

Mirante. Direção de Rodrigo John. Porto Alegre/RS: Osso Filmes, 2017. On-line (70 min.), widescreen, color.

Sinopse: O protagonista da história é a cidade em sua relação com o tempo e com os habitantes. A estrutura procura desdobrar a relação com o tempo, representando a passagem de um dia, de um ano, de uma vida. O conflito se dá na medida em que os cidadãos estão sempre em função da arquitetura da cidade, diminuídos por ela e não o contrário. Conflito entre o lado de dentro e o de fora do apartamento, o público e o privado. O clímax acontece com a guerra, a cidade em chamas, seguida dos lugares desertos, da fumaça, da ruína, dos fantasmas.

A vida extra-ordinária de Tarso de Castro. Direção de Zeca Brito e Leo Garcia. Porto Alegre/RS: Anti Filmes, Boulevard Filmes e Damaya, 2015. On-line (90 min.), widescreen, color.

Sinopse: Tarso de Castro foi um dos fundadores do maior jornal independente da história do país: o Pasquim, muito ativo entre os anos 1960 e 1980. Ele enfrentou a pressão da ditadura para criar histórias satíricas e críticas em relação ao governo e à cultura nacional, junto de nomes como Millôr, Ziraldo e Jaguar. O documentário investiga os seus métodos, seus amores e suas polêmicas.