

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

**OS BRASIS ALEMÃES NOS DOCUMENTÁRIOS DE
“SOTAQUE” DO RIO GRANDE DO SUL:
FIGURAÇÕES DAS IDENTIDADES SOB O SIGNO DAS
DIFERENÇAS EM “WALACHAI” E “BERLIM
BRASIL”**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Alisson Machado

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**OS BRASIS ALEMÃES NOS DOCUMENTÁRIOS DE
“SOTAQUE” DO RIO GRANDE DO SUL: FIGURAÇÕES DAS
IDENTIDADES SOB O SIGNO DAS DIFERENÇAS EM
“WALACHAI” E “BERLIM BRASIL”**

Alisson Machado

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa de Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação.**

Orientador: Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil.

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Machado, Alisson
Os Brasis alemães nos documentários de \"sotaque\" do Rio Grande do Sul: figurações das identidades sob o signo das diferenças em \"Walachai\" e \"Berlim Brasil\" / Alisson Machado.-2014.
198 p.; 30cm

Orientador: Cássio Dos Santos Tomaim
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2014

1. Documentário 2. Identidade 3. Diferenças 4. Imigração alemã 5. Rio Grande do Sul I. Dos Santos Tomaim, Cássio II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a dissertação de Mestrado**

**OS BRASIS ALEMÃES NOS DOCUMENTÁRIOS DE “SOTAQUE” DO
RIO GRANDE DO SUL: FIGURAÇÕES DAS IDENTIDADES SOB O
SIGNO DAS DIFERENÇAS EM “WALACHAI” E “BERLIM BRASIL”**

elaborada por
Alisson Machado

Como requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:

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

Marcus Cesar Soares Freire, Dr. (UNICAMP)

Isabel Padilha Guimarães, Dr^a. (UFSM)

Liliane Dutra Brignol (Suplente/UFSM)

Santa Maria, 7 de março de 2014.

Ao vô *Lilo*, ferroviário de sorriso grande e mãos largas, que partiu sem despedidas nesse dezembro último quando, por mistério e com saudade, voltamos a ouvir o apito do trem.

Agradecer é uma forma de tornar visíveis os nossos afetos. Mesmo correndo o risco de nomear algumas pessoas – sem a intenção de esquecer outras – torno público meus agradecimentos a todos e a todas que, de modo direto ou indireto, me acompanharam durante esse processo.

Aos meus pais, *Rita e Claudio, que poucas vezes foram ao cinema*. Agradeço porque, apesar de todas as dificuldades, sempre me permitiram estudar. Que eu faça jus aos seus sacrifícios e que não me renda às formas sedutoras da meritocracia, que sei que, às vezes, os confundem. Em nossa realidade de classe média baixa, um diploma aponta falsamente como fim de todos os problemas. Que, perante a tudo o que vocês me possibilitaram, eu tome lugar e consciência no mundo podendo ser ferramenta de sua transformação.

Aos meus irmãos, *Anderson e Alexandre*, por, às vezes, tornarem minha vida um conto fantástico e absurdo, onde a boa-loucura e o imaginar tornam-se tanto parâmetro quanto fuga.

À tia *Ondina*, por desempenhar tão bem o ofício de uma maternidade que não é sua.

Ao meu orientador, professor *Dr. Cássio dos Santos Tomaim*, homem de letras e preocupações constantes. Obrigado pela dedicação, mas, sobretudo, obrigado por ser um amigo preocupado com minha práxis em educação e por me mostrar que a certeza reside na dúvida, bastando que, ao olharmos (para a tela), saibamos fazer as perguntas certas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria, pelos ensinamentos e, de modo geral, por me ensinarem que o rigor científico não quer dizer embrutecer, mas sensibilizar-se. Também agradeço ao *Maurício* e demais funcionários(as) pela atenção diária.

Aos meus colegas da turma da pós-graduação, por tudo o que compartilhamos juntos. Em especial, a *Carline Ternus*, amiga com quem dividi os prazeres e as angústias da pesquisa.

Aos meus estranhos estrangeiros, *Melissa Resch*, pelo desconcertante carinho, e *Tainan Pauli*, eternamente amigo e irmão.

Ao *Vinicius de Oliveira*, pela amizade sempre presente, ao *Gustavo Bolzan*, pelos abraços afetuosos, à *Lili Scarpari*, por me deixar ser presença constante em seus jardins suspensos e à *Martha Steffens* e *Giuli Matiuzzi*, companhias felizes mesmo na distância.

Ao *Marlon*, com amor e por todas as horas e por todo o companheirismo – e tudo o que esta palavra representa.

E, por fim, à Capes, pelo apoio financeiro parcial a esta pesquisa.

*Eu não sou engenheiro e [não] moro num vale. Ou moro?
Embora não seja engenheiro, sou, eu também, homem. Animal louco.
Também eu fui expulso do paraíso, e não apenas os engenheiros.
Não posso morar no vale, ou, pelo menos, não o posso integralmente.
Também eu moro, parcialmente, no reino dos engenhos,
embora os meus engenhos não sejam os do engenheiro.
Não faço, como faz o engenheiro, “ciência da natureza”.
Sou, ai de mim, humanista. Minha loucura é outra.
Vales, para mim, também são caminhos. Não, por certo, da água.
Mas caminhos para homens.*

Vilém Flusser, Vales – Natural: mente: vários acessos ao significado da natureza.

as respostas para o Brasil estão nas esquinas do próprio Brasil.

Caio Fernando Abreu, Oito cidades alemãs e um Brasil – Pequenas Epifanias.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Santa Maria

OS BRASIS ALEMÃES NOS DOCUMENTÁRIOS DE “SOTAQUE” DO RIO GRANDE DO SUL: FIGURAÇÕES DAS IDENTIDADES SOB O SIGNO DAS DIFERENÇAS EM “WALACHAI” E “BERLIM “BRASIL”

AUTOR: ALISSON MACHADO

ORIENTADOR: PROF. DR. CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 07 de março de 2013.

Este estudo tem por objetivo investigar como os documentários *Walachai* (Rejane Zilles, 2009) e *Berlim Brasil* (Martina Dreyer e Renata Heinz, 2009) constroem figurações acerca das comunidades de descendência alemã no interior do Estado do Rio Grande do Sul. Entendendo o filme documentário como um “lugar de memória”, partimos do pressuposto teórico de que nele é possível encontrarmos determinadas *figurações* que representam a perspectiva na qual o filme se inscreve e pela qual constrói sua abordagem sobre o real. As figurações, enquanto “âncoras narrativas”, ajudam-nos a compreender os processos de imaginação do *outro* em relação a um eu-enunciador (o documentarista). Nesse sentido, utilizando uma pesquisa bibliográfica prévia e o método da análise fílmica, buscamos compreender quais asserções e/ou proposições os filmes documentários apresentam sobre as comunidades que no passado receberam os imigrantes alemães e onde hoje vivem seus descendentes, que organizam sua vida cotidiana em função da “memória cultural” herdada de seus antepassados. Nosso desvelo está em perceber de que forma esses documentários, identificados como exemplos de filmes pertencentes a um “cinema com sotaque”, pautam esses indivíduos/comunidades e como enfrentam o debate em torno das diferenças culturais ao proporem figurações desses “Brasis” alemães. Nosso paradigma de investigação centra-se na filosofia buberiana (2003), pensada através da dupla possibilidade que os documentaristas podem assumir ao se relacionarem com os sujeitos filmados. Quando assumem uma postura representada na sentença “Eu-Tu”, compreendem os sujeitos em sua complexidade e singularidade, permitindo-se entrar em relação e em diálogo. Ao contrário, quando os realizadores assumem uma postura “Eu-Isso”, demarcam um afastamento intransponível perante aqueles a quem filmam, numerando e quantificando o mundo social em função dos próprios objetivos do filme. Ao final, consideramos que *Walachai*, demarcando o tempo e o trabalho como signos das diferenças, propõe uma experiência fílmica que visa aproximar os espectadores do universo dos seus personagens sociais, reconhecendo as diferenças culturais como elementos próprios de suas identidades. *Berlim Brasil*, por sua vez, ao eleger a língua como signo das diferenças, apresenta uma narrativa fragmentada, amparada no uso constante dos depoimentos e na utilização das imagens do mundo social apenas para comprovar seus argumentos, enfrentando problemas em assumir e revelar as diferenças culturais de seus personagens. Apesar dessa diferença, em termos de argumentação, ambos os filmes realizam importantes esforços a fim de reconhecer como legítimos os diferentes sotaques que tecem esses “Brasis” alemães.

Palavras-chave: Documentário. Memórias. Identidades. Diferenças culturais. Imigração alemã. Sotaque.

ABSTRACT

THE GERMAN BRAZILS IN DOCUMENTARIES OF “ACCENT” FROM RIO GRANDE DO SUL: FIGURATIONS OF IDENTITIES BENEATH THE SIGN OF DIFFERENCES IN “WALACHAI” AND “BERLIM BRASIL”

AUTHOR: ALISSON MACHADO

ADVISER: PROF. DR. CÁSSIO DOS SANTOS TOMAIM

This study aims to investigate how the documentaries *Walachai* (Rejane Zilles, 2009) and *Berlim Brasil* (Martina Dreyer e Renata Heinz, 2009) construct figurations about communities of German descent in country of the State of Rio Grande do Sul. Understanding the documentary film as a “place of memory”, we start from the theoretical assumption that it is possible to find certain *figurations* representing the perspective in which the film inscribes itself and for which builds its approach on the real. The figurations, as “narrative anchors”, help us to understand the processes of imagination on the *other* in relation to a self-enunciator (the documentarian). In this sense, using a prior literature review and the film analysis method, we seek to understand which statements and/or propositions these documentary films present about communities that received in the past the German immigrants and where their descendants live nowadays, who organize their everyday life due “cultural memory” inherited from their ancestors. Our attention is to understand how these documentaries, identified as examples of films belonging to an “accent cinema”, guided these individuals/communities and how they face the debate about cultural differences when they propose figurations of these German “Brazils”. Our research paradigm focuses on Buber philosophy (2003), designed by double possibility that documentarians can take to engage with the filmed subject. When documentarians assume a posture represented in the sentence “I-Thou”, comprise the subject in its complexity and uniqueness, allowing themselves to enter into a relationship and dialogue. In opposed, when the filmmakers take a stance “I-It”, demarcate an insurmountable distance to those they film, numbering and quantifying the social world on the basis of own movie goals. At the end, we believe that *Walachai*, marking the time and the work as signs of differences, proposes a filmic experience that aims to bring the viewers near to the universe of their social character, recognizing cultural differences as own elements of their identities. *Berlim Brasil*, in turn, to choose the language as a sign of differences, presents a fragmented narrative, based on the constant use of the testimony and the use of images of the social world just to prove its arguments, facing problems in taking and reveal cultural differences of their characters. Despite this difference, in terms of argumentation, both films make important efforts to recognize as legitimate the different accents that weave these German “Brazils”.

Keywords: Documentary. Memories. Identities. Cultural differences. German immigration. Accent.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Enquadramento do perfil da personagem.....	130
Figura 2: Cenas do livro com a história de Walachai.....	137
Figura 3: Plano geral da lavoura.....	142
Figura 4: Enquadramento da janela da fábrica de calçados.....	143
Figura 5: Cenas do interior da fábrica de calçados.....	144
Figura 6: Plano detalhe da tela do artista plástico.	148
Figura 7: Enquadramentos das mãos dos personagens no documentário.....	149
Figura 8: Figurações da solidão do personagem.	152
Figura 9: "Sequência do encontro".....	155
Figura 10: Imagens que compõem a sequência de abertura do filme.....	161
Figura 11: Personagem segurando um cartaz com o nome do filme.....	162
Figura 12: Imagens dos mapas utilizados na ilustração dos depoimentos.	166
Figura 13: Personagens conversando em alemão e em uma variante.....	168
Figura 14: Crianças brincando no pátio da escola.	176

SUMÁRIO

CINEMA PARA ENCONTRAR O OUTRO.....	10
1 PROPOSIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: PERSPECTIVAS PARA A ANÁLISE FÍLMICA.....	21
1.1 CINEMA E HISTÓRIA: ENCONTROS POSSÍVEIS.....	22
1.2 DOCUMENTÁRIO: SEARA DA MEMÓRIA E INVENTÁRIO DA HISTÓRIA	30
1.3 ANOTAÇÕES PARA A ANÁLISE FÍLMICA: FIGURAÇÕES PARA ENCONTRAR O OUTRO	39
1.3.1 Os usos das vozes do documentário na construção do “real”	45
1.3.2 A utilização dos testemunhos como processos de ancoragens históricas	49
1.3.3 Perspectivas dialógicas para pensar as relações	54
2 DOCUMENTÁRIO, IDENTIDADES E ALTERIDADES: A MISE EN SCÈNE DO OUTRO	58
2.1 IDENTIDADES E ALTERIDADES: PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA PENSAR AS DIFERENÇAS CULTURAIS	59
2.2 INTERCULTURALIDADE TEUTO-BRASILEIRA: HISTÓRIA E RESISTÊNCIA CULTURAL	81
2.3 DEFINIÇÕES PARA UM DOCUMENTÁRIO COM “SOTAQUE”	96
2.3.1 O problema da ética no documentário.....	106
3 DOCUMENTÁRIO COM “SOTAQUE” SOB O SIGNO DAS DIFERENÇAS	120
3.1 WALACHAI: TEMPO E TRABALHO COMO SIGNOS DAS DIFERENÇAS	121
3.2 BERLIM BRASIL: A LÍNGUA COMO SIGNO DAS DIFERENÇAS	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	185
REFERÊNCIAS	191
FILMOGRAFIA E FICHA TÉCNICA.....	195

CINEMA PARA ENCONTRAR O OUTRO

Todo encontro pressupõe uma presença.

O encontro, enquanto ação, é um agir, uma práxis de leitura e compreensão do mundo que coloca em relação a “presença de si” e a “presença do outro”, provocando outra ação. É capital e motor das relações sociais estar na “presença de”, “encontrar-se com”. Encontro do homem consigo mesmo, com sua metafísica, com seu par, ou outrem, com um meio ou, mesmo ainda, encontro do homem com a máquina.

O encontro desencadeia reações constantes, em um sem fim de possibilidades, chamadas de (desenrolar da) história ou, mesmo, vida. O encontro não termina no instante seguinte que o sucede, em que é chamado a ser. Ele é matéria contínua no tempo e no espaço, enquanto as atividades humanas desenvolvem-se nas mais variadas matizes.

Assumimos, como fio condutor da presente pesquisa, o encontro como perspectiva. Nosso esforço foi o de construir um percurso teórico e metodológico que possibilitasse uma investigação a respeito das implicações que envolvem o encontro como elemento motivador das figurações do outro nos documentários que têm como tema a imigração alemã no Rio Grande do Sul. Destarte, este texto, bem como a seleção dos conceitos aqui utilizados e sua aplicação metodológica refletem nossa atual posição (e preocupação) dentro do campo da pesquisa em comunicação: a de construirmos, nos termos de Maria Immacolata Vassalo Lopes (1990), nossas “instâncias” e “operações metodológicas” vigilantes para com o encontro e o diálogo, consideradas necessárias para a problematização e compreensão do recorte do mundo a que nos dispomos a investigar.

Tomamos o encontro não apenas como um momentum instaurado entre pessoas em alguma temporalidade, que se define unicamente em razão de uma presença corpórea e palpável. O corpo, no contexto do encontro, está presente nas mais diversas formas. Se o encontro existe, ele ocorre inclusive nas artes. E o documentário é, por excelência, a arte dos (des)encontros. Nele, o realizador (cineasta), bem como sua câmera, encontra-se com o sujeito e o ambiente filmados. Através do cinema, enquanto exercício de projeção, encontram-se também a narrativa e o espectador.

Não é nosso intuito problematizar a fundo a relação deste último encontro, o da participação dos espectadores advinda das percepções destes com a narrativa fílmica¹. No entanto, salientamos nossa atenção ao pensamento de Edgar Morin (1983), ao nos mostrar que o filme, “num presente que se encontra fora do alcance do espectador”, em um exercício imaginativo, aciona neste projeções-identificações referentes a sua “vida real” (MORIN, 1983, p. 152). Para este autor, a “envolvência afetiva” do espectador alimenta-se nas suas participações subjetivas e estéticas, uma vez que, privado de ação motriz perante o filme, sua participação ocorre de forma psíquica e afetiva. A alma do cinema, tema abordado nessa obra, interioriza-se no espectador, na “ausência de participação prática determina portanto uma participação afetiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela” (MORIN, 1983, p. 154).

Na perspectiva do encontro, definimos como **tema de pesquisa** o embate entre as diferenças culturais dos grupos sociais identificados como étnicos – pensados, neste trabalho, principalmente como sociedades onde vivem descendentes das populações imigrantes que no passado rumaram para o Brasil, aqui se estabelecendo – e as práticas reconhecíveis como pertencentes a uma identidade que se pretende nacional.

Como afirma Steve Fenton (2003), termos como “grupos étnicos” e “etnicidade”² não se referem apenas às realidades sociológicas substanciais inscritas na vida individual e coletiva dos sujeitos. Eles apontam também para “identidades mais difusas e mal definidas, que dispõem de momentos fugazes de importância e que devem ser entendidas como “socialmente construídas” e não como profundas e ‘reais’” (FENTON, 2003, p. 12).

É difícil e até mesmo arriscado definir os grupos, ou as sociedades, em torno dos elementos culturais (e suas diferenças) dos quais descenderiam e que por eles seriam manifestados, devido ao “perigo de concretização excessiva das comunidades” (FENTON, 2003, p. 14), mas este é um exercício necessário perante a impossibilidade de levantar um estudo sem encontrar formas de torná-lo viável. Essa definição, antes de uma mera

¹ As vivências e as experimentações da percepção/recepção do cinema ainda são matéria viva para possíveis pesquisas, vistas as transformações no modo como experimentamos o cinema, notórias no período em que vivemos. As salas de exibição de filmes, incluindo as de cunho comercial, os cineclubes e as videolocadoras disputam lugar com as possibilidades de acesso aos filmes através do uso da internet, por meio de sites que possibilitam *downloads* ou *streamings*. A pesquisa sobre recepção do cinema é um campo ainda a ser vasculhado, pois implica o desenvolvimento de uma metodologia capaz de perceber as inúmeras possibilidades (sociais) com que o filme é recebido e significado por um número, também vasto, de diferentes espectadores em múltiplas circunstâncias de consumo.

² Para o autor, embora a utilização desses conceitos seja feita de forma ideal e arbitrária, como “construções intelectuais” que visam à finalidade de possibilitar estudos nessa temática, “há efetivamente alguma coisa ‘real’ que corresponde ao que os observadores designam como etnicidade” (FENTON, 2003, p. 13).

categorização, é uma alternativa que assumimos para entendermos as dinâmicas sociais nas quais estes grupos se inserem, dinâmicas efetivamente reais e concretas.

Por não haver, esclarece Fenton, uma perspectiva teórica unitária sobre a etnicidade e por ser este um difícil exercício de nomeação que demonstra a perspectiva pela qual olhamos as dinâmicas sociais, entendemos a “eticidade” como uma referência

à *construção social* da descendência e da cultura, à mobilização social da descendência e da cultura e aos significados e implicações dos sistemas de classificação construídos à sua volta. Pessoas ou povos não possuem simplesmente culturas ou partilham de ancestralidade, eles *elaboram-se na ideia de uma comunidade fundida nesses atributos*. Como efeito, é perfeitamente possível que as pessoas elaborem uma ideia de comunidade apesar do facto de as alegações de partilha de descendência e de cultura serem decididamente questionáveis (FENTON, 2003, p. 14, grifos do autor).

Ainda conforme Fenton, no processo de construção e transformação das identidades étnicas, sejam elas pessoais ou coletivas, elementos como o racismo e a nacionalidade estão fortemente interligados a elas. Compreender a nação é fundamental para entendermos as etnicidades no mundo contemporâneo. A nação, enquanto discurso, legitima as mais diversas práticas sociais, sendo um elemento fortemente polarizador das identidades no seio das sociedades. Entre essas práticas, a mais problemática parece ser aquela que legitima certos valores identitários em detrimento de outros.

A identidade nacional é composta por uma série de elementos e de práticas sociais e culturais estruturadas em torno da ideia que temos de nação como um conjunto representativo de elementos. Acerca da identidade nacional, algumas práticas são legitimadas como sendo representantes da “ideia nacional” (FENTON, 2003, p. 195). Fenton afirma que a ideia de nação é percebida em uma determinada população que atravessa divisões, como as diferenças de classes, as diferenças regionais e as desigualdades sociais acerca da ideia de unificação.

Cabe ressaltar que, neste trabalho, apoiamos nossa compreensão sobre cultura nacional nas definições de Stuart Hall (2006), entendendo-a como um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2006, p. 50). Para o autor, as identidades culturais, nas quais podemos incluir as identidades étnicas, podem ser compreendidas como celebrações móveis. Ainda que um indivíduo viva inserido em algum ponto de uma determinada estrutura social, que organiza os diversos campos por onde ele se movimenta, negociando suas práticas, ele não vive uma identidade totalmente fixa ou estática. Ele dialoga com outras identidades, nos mais variados níveis de interação, surgidos de acordo com as possibilidades de encontro do eu com o(s) *outro(s)*. Porém, afirmações e recusas são constantes nessas negociações, uma vez que “o

próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p. 12).

Entendendo o documentário, ou o filme de não ficção, como um encontro filmado, buscamos, preliminarmente, filmes documentários produzidos no Estado do Rio Grande do Sul que abordassem a temática da “descendência cultural” originada pelos movimentos de imigração.

De 1995 a 2010, foram realizados no Rio Grande do Sul seis documentários que podem ser pensados nessa perspectiva: *A Montanha do Sonho Imigrante* (Lissandro Stallivieri, 2005), que retrata a fundação e o desenvolvimento da cidade de Caxias do Sul, no ano das comemorações dos 130 anos da colonização italiana no Rio Grande do Sul; *Caminhos de Pedra - Tempo e Memória na Linha Palmeiro* (Pedro Zimmerman, 2008), que conta a história de um dos primeiros grupos de italianos a chegar ao Rio Grande do Sul na segunda metade do século XIX, instalando-se no interior da cidade de Bento Gonçalves, recomeçando suas vidas em casas construídas com pedras; *Walachai* (Rejane Zilles, 2009), filme que registra a história de comunidades rurais de origem alemã no Rio Grande do Sul, que possuem uma dinâmica própria, afastada do mundo entendido como globalizado; *Berlim Brasil* (Martina Dreyer e Renata Heinz, 2009), que narra a vida em uma comunidade chamada Berlim, na cidade de Westfália, onde surgiu um dialeto chamado “Sapato de Pau”, uma língua que vem sendo esquecida ou é tomada pejorativamente como folclórica; *Caxias - Tradição e inovação de um povo* (Airton Soares, 2010), que conta o surgimento e o desenvolvimento, nos âmbitos sociais, políticos, econômicos e culturais da cidade de Caxias do Sul; e *Doce Brasil Holandês* (Mônica Schmiedt, 2010), documentário que investiga a nostalgia deixada pelo período de invasão e colonização holandesa no Nordeste brasileiro no século XVII.

Entretanto, é necessária para o desenvolvimento de nossa pesquisa a **delimitação do tema**, uma vez que o levantamento da produção contemporânea desses documentários no Rio Grande do Sul nos possibilitou reunir esses filmes em três agrupamentos: (a) elementos culturais holandeses: *Doce Brasil Holandês*; (b) italianos: *A Montanha do Sonho Imigrante*, *Caminhos de Pedra - Tempo e Memória na Linha Palmeiro* e *Caxias - Tradição e inovação de um povo*; e (c) alemães: *Walachai* e *Berlim Brasil*.

Nesse sentido, para compreendermos como figura no documentário contemporâneo o embate entre as diferenças culturais, escolhemos para a análise os documentários *Walachai* (Rejane Zilles, 2009) e *Berlim Brasil* (Martina Dreyer e Renata Heinz, 2009). Nossa escolha

justifica-se pelo fato de que estes dois documentários³ são os que mais propõem problematizações a respeito das comunidades de descendência estrangeira (alemã) em relação às formas de repressão da campanha de nacionalização promovida pelo então presidente Getúlio Vargas. Na tentativa de unificar a nação e diminuir as “influências externas”, o Estado Novo (1937-1945) planejou e executou políticas repressivas que se estenderam, sobretudo, aos imigrantes alemães, italianos e japoneses, descendentes dos povos pertencentes às Potências do Eixo durante a II Guerra Mundial (1939-1945).

Como apontado por Giralda Seyferth (1999, p. 199-200), no contexto dessas políticas, foram tomadas medidas coercitivas que visaram atingir as organizações comunitárias étnicas promovidas pela imigração. Para a autora, a incorporação dos imigrantes e de seus descendentes à sociedade nacional foi tema presente nas discussões sobre política imigratória desde meados do século XIX, mas a assimilação daqueles identificados como “alienígenas” ou “estrangeiros” – indivíduos não nascidos no Brasil (mesmo que naturalizados), portadores de identidades étnicas não compatíveis com a pátria – tornou-se uma questão de segurança nacional na década de 1930.

Frente a essa delimitação, definimos que o **objetivo principal** de nossa pesquisa é analisar de que forma os documentários *Walachai* (Rejane Zilles, 2009) e *Berlim Brasil* (Martina Dreyer e Renata Heinz, 2009) constroem figurações acerca das comunidades socioculturais teuto-brasileiras no interior do Estado do Rio Grande do Sul. Postulado este horizonte, fomentamos os seguintes **objetivos específicos**: (1) investigarmos quais asserções e/ou proposições os documentários analisados apresentam sobre “esses outros”, ao enfrentarem o debate da alteridade e das diferenças culturais teuto-brasileiras nas possibilidades de figurações desses “Brasis alemães”; (2) identificarmos as negociações identitárias provocadas pelos tensionamentos entre as diferenças culturais, possibilitadas através do encontro das cineastas com os personagens; e (3) percebermos como a “voz do documentário” articula o universo filmado, conduzindo os significados que são apresentados nas narrativas fílmicas.

A **justificativa** de nossa investigação inscreve-se na contribuição pretendida aos campos da Comunicação, do Cinema e da História, pensando o filme documentário como uma

³ Nossa pesquisa limita-se a investigar os filmes documentários produzidos no Estado do Rio Grande do Sul, pois se insere no projeto de pesquisa *O Documentário Gaúcho Contemporâneo: Memória e Identidade (1995-2010)*, sob coordenação do Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim. O projeto visa, além de apresentar um panorama da atual produção de documentários, evidenciando seus aspectos estéticos e identitários, analisar de modo qualitativo alguns filmes de não ficção catalogados pela pesquisa, buscando compreender a contribuição do gênero documentário para o cinema produzido no Estado.

importante mídia capaz de representar identidades que ainda necessitam ser pensadas, colaborando para a compreensão das relações sociais que elas estabelecem. As comunidades de descendência alemã são objetos de inúmeras investigações em diversos campos da Ciência. Nossa contribuição dar-se-á em investigar como o cinema, além de democratizar essas histórias, assume o papel de enunciador social, desenvolvendo através de sua linguagem figurações capazes de expressá-las.

Entendido como um fazer humano, uma prática social, o cinema documental pode refletir a maneira como as sociedades trabalham com questões que lhe são caras. Mais do que propor uma reflexão sobre algum tema, o documentário representa um modo desenvolvido pela sociedade para produzir conhecimento sobre si mesma – que, por sua vez, não é um campo livre de disputas de poder, sejam elas econômicas, sociais, culturais ou ideológicas. Se as diferenças culturais desenvolvem-se em uma arena de luta por legitimação e reconhecimento, atravessada por práticas e discursos variados, também assim acontece no cinema, residindo aí mais um importante aspecto da necessidade de sua investigação.

Amparados no conceito de “cinema com sotaque” (NAFICY, 2010, p. 157), investigamos a forma como esses documentários retratam tanto as questões ligadas à terra e ao passado das comunidades quanto os marcadores visuais de diferença e pertencimento. *Walachai* e *Berlim Brasil* são considerados exemplos de documentários “com sotaque”, pois, além da questão particular da língua falada nessas comunidades, esses documentários – principalmente através dos elementos identitários étnicos que sinalizam – atualizam histórias de personagens periféricos, em contextos sociais e culturais localizados às margens sociais da sociedade, que são trazidos ao debate através das narrativas, buscando assim conquistar tanto o direito de expressão quanto os meios de representação (NAFICY, 2010, p. 139).

Como veremos durante a pesquisa, algumas dessas comunidades foram silenciadas pelas políticas de nacionalização do Estado Novo, durante a II Guerra Mundial. Silêncio sobre o qual a pesquisa científica não deve se omitir. Pelo contrário, sua contribuição está em revelar, neste caso específico, essa engenharia do silenciamento e da tentativa, não tão frustrada quanto parece, de padronização cultural. É seu papel demonstrar as formas de dominação manifestadas sobre essas identidades, as maneiras como as negociaram no passado e como as negociam na atualidade, frente aos ecos ainda existentes desses discursos. Caminhos que os documentários analisados percorrem e que para qual a nossa pesquisa procura contribuir.

Em um último sentido, nossa pesquisa ainda busca fôlego na afirmação de Roberto Cardoso de Oliveira (1976) de que a maior contribuição entre aqueles que investigam as relações interétnicas no Brasil, sejam elas quais forem, está no fato de poderem colaborar para tornar possível um esclarecimento mais satisfatório sobre essas relações sociais e – consequentemente – sobre nós mesmos. Nas palavras do autor,

O conhecer a nós mesmos nos outros, a nossa sociedade no confronto com outras, penetrando nos interstícios dos sistemas sociais de oposição, captando portanto os momentos mais críticos desses sistemas, afigura-se-nos como o alvo de qualquer ciência do Homem que se queira ser mais do que uma técnica de diagnóstico e de intervenção no *outro*. O conhecer-se através do conhecimento de outros implica em relativizar-se e, dessa forma, minar todo o etnocentrismo sobre o qual se alicerçam a incompreensão e a intolerância (OLIVEIRA, 1976, p. 19-20, grifo do autor).

Se, como aponta Vilém Flusser (2011, p. 47), “o intelecto é o campo da dúvida”, faz-se necessário duvidar do objeto, questioná-lo, elencar **problemas de pesquisa** para que possamos conversar com ele. Para o autor, a conversação é um processo de abstração que, ao produzir dúvidas, produz conhecimento. Em face a este exercício, organizamos nosso pensamento da seguinte forma. Em um primeiro momento, apresentamos alguns questionamentos de ordem geral que nos ajudam a refletir, de forma panorâmica, algumas temáticas que pretendemos abordar. São questões amplas que demonstram a perspectiva pela qual olhamos (e duvidamos de) nossos objetos de análise. Em um segundo momento, apresentamos as problematizações específicas que realmente fazemos a eles. Elas representam aquilo que desejamos responder, respostas essas à nossa dúvida central. Esses últimos são questionamentos pontuais que, findada nossa pesquisa, desejamos alcançar, mas não alcançar encerrando qualquer dúvida, postulando um horizonte fixo ou obtendo uma resposta que dela não nos permita duvidar outra vez. As respostas, mais do que barreiras, também são caminhos, são formas de dialogar. Assumimos esse movimento dialético para que a conversação nunca acabe.

Os elementos culturais localizados sob a égide da identidade nacional não nasceram de forma acabada ou completa. Antes são, como aponta Roland Barthes (2012, p. 225), um mito, “uma linguagem que não quer morrer”, que naturaliza e universaliza aquilo que foi mitificamente (trans)formado pela cultura. Fruto de um exercício prático, histórico e imaginário de seleção, a identidade nacional pode ser pensada como um somatório de contribuições que imbricam características culturais das mais diversas.

Para Alejandro Grimson (2010), cultura e nação, enquanto noções teóricas, compartilham um elevado grau de complexidade, não só por suas características históricas, mas também por serem entendidas como elementos heterogêneos e conflitivos.

Não são simples, ou definidas, as formas como os sujeitos, em suas vivências, relacionam-se com os elementos culturais e identitários que tomam para si. As fronteiras que marcam os posicionamentos dos sujeitos não são apenas fronteiras físicas. O autor considera existir uma autonomia absoluta entre a esfera territorial e a identitária, sem que existam conexões diretas com o que é produzido e vivido em cada uma das esferas. O produto da interface entre territorialidade (espaço) e identidade (cultura) não se encerra em nenhum de seus contornos. Desta maneira,

uma pessoa de qualquer grupo pode sentir-se simbolicamente perto de alguém que está do outro lado do mundo e sentir-se extremamente estranha para o seu vizinho. Se alguma vez, ainda que equivocadamente, a diferença foi associada com o afastamento, hoje tornou-se evidente a impossibilidade de tal presunção. O estrangeiro não está sozinho do outro lado da fronteira: também cruzou para viver conosco. O estrangeiro somos nós mesmos quando chegamos ao outro lado, onde o “outro lugar” não é outro espaço fisicamente distante, mas uma outra espacialidade simbólica (GRIMSON, 2010, p. 63, tradução nossa).

Vivendo em sociedade, que existe e se transforma ao longo do tempo, muitos indivíduos definem suas identidades através (da ideia) do lugar, tanto físico quanto cultural, do qual descendem. Existem aqueles que ignoram ou desconhecem suas origens, cujas identidades são pautadas por outros aspectos, e aqueles que, por definições históricas, políticas, geográficas ou socioculturais, precisaram, desejaram – ou da forma com que lhes foi irrogada – organizaram seus modos de vida de forma semelhante ou mais próxima àqueles imaginados ou evidenciados em suas raízes.

Os filmes escolhidos para análise atualizam histórias de localidades que negociam suas vivências e identidades em jogos sociais que relacionam os elementos culturais socialmente pensados como pertencentes a uma “descendência alemã”, com os quais os personagens se definem/identificam com as reverberações do discurso nacionalista da “política de língua” da Era Vargas. Desse período específico da historiografia brasileira, em que a política de nacionalização reprovou e proibiu o uso da língua estrangeira nas zonas que no passado haviam recebido grandes levadas desses imigrantes, ainda ressoam ecos de um discurso unificador, demonstrando que essas pessoas/comunidades foram, e ainda são, tomadas por uma perspectiva de estranhamento que não permite o seu reconhecimento e nem a legitimidade de suas identidades e dos elementos culturais que tomam para si e com os quais leem e participam do mundo. Então, nos interessa saber: *de que forma os documentários*

Walachai e Berlim Brasil, ao proporem *figurações* sobre essas identidades, lidam com esta ambiguidade? Sobre quais perspectivas da alteridade os personagens que figuram nas narrativas destes filmes são *construídos*?

Explorando nossos objetos, faz-se necessário pensarmos a respeito do ponto de vista, uma vez que é ele o guia da narrativa. É a adoção de um determinado ponto de vista que edifica o filme e direciona o modo como ele constrói e representa a temática que aborda. Ele pode ser percebido através da observação dos posicionamentos éticos e estéticos que o cineasta realiza no filme. Neste sentido, o conceito de “voz do documentário”, proposto por Bill Nichols (2012), nos indica o modo como a narrativa é *construída*, estabelecendo as representações sobre o mundo filmado a que somos apresentados. *Nos filmes Walachai e Berlim Brasil, de que maneira a “voz do documentário” organiza as figurações dos personagens? Como a “voz do documentário” os interpela? Como ela nos interpela, enquanto espectadores, à medida que tomamos conhecimento do universo filmado a partir do ponto de vista das cineastas?*

Além das problematizações aos nossos objetos, precisamos abordar uma decisão teórica que tomamos para a construção dessa investigação. A primeira delas é que optamos pela utilização do conceito de *figurações*, proposto por Jacy Alves de Seixas (2012), pensadas como âncoras narrativas, permitindo que a alteridade seja pensada “não como algo estanque ou fora do indivíduo, mas como uma *relação* que articula sempre o eu a um *outro* ou *outros* quaisquer que incidem, por sua vez, na reconstrução incessante da subjetividade” (SEIXAS, 2012, p. 67, grifo da autora).

As *figurações* representam as formas com que o *eu* imagina o *outro*, em um exercício que é sempre atravessado pelos aspectos subjetivos de cada eu que entra em relação. Esta escolha implica em uma sinalização. A maioria dos autores em nosso referencial teórico-metodológico, principalmente os que investigam nos campos do cinema e das identidades no contexto da mídia, utilizam-se do conceito de representação, já tradicionalmente estabelecido nessas áreas. Quando utilizados pelos autores (transcritos de modo direto ou não), optamos por manter os termos originais, “representação” / “representações”, ou quaisquer outros que façam essa referência.

Nossa **metodologia** desenvolve-se através do processo de análise fílmica, articulado à pesquisa bibliográfica, na qual encontramos subsídios teóricos e metodológicos para pensarmos as narrativas fílmicas como produtoras de sentido, uma vez que, para Michel Marie (1995, p. 17), o termo cinema “remete a uma instituição, no sentido jurídico-

ideológico, a uma indústria, uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo”. O filme, produto primeiro dessa instituição, é o lugar onde os sentidos sobre o mundo são expressos. É nele que se inscreve o ponto de vista de seus realizadores. Ele é o portador de uma determinada leitura sobre um fragmento do mundo, que nos é apresentada e sobre a qual faremos a nossa.

Como demonstraremos, a Análise Fílmica é um processo de interpretação ancorado nos elementos que constituem a narrativa do filme. No pensamento de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), ela implica em um processo de compreensão e de (re)construção de um outro objeto a ser interpretado. Esses elementos, sua estrutura e narratividade, são observados, contrapostos, refletidos e analisados. Dessa forma, “a análise trabalha o filme, no sentido em que ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12).

No **primeiro capítulo** da dissertação, apresentamos a construção de nosso ferramental teórico-metodológico. Nele discorremos sobre dois eixos teóricos com os quais pensamos nossos objetos: a relação entre os campos do Cinema e da História; e o documentário enquanto um “lugar de memória”. Em seguida, debatemos o método da análise fílmica, apresentando as unidades básicas de nossa investigação: as figurações descritivas, subdivididas em figurações dos ambientes e figurações dos personagens; e as figurações testemunhais. Encerramos o capítulo exibindo ainda as três vertentes norteadoras da análise: 1. O uso das vozes do documentário; 2. A utilização dos testemunhos e; 3. As perspectivas “Eu-Tu” e “Eu-Isso”, propostas por Martin Buber (2003), a fim de compreendermos sobre qual horizonte os cineastas constroem os sujeitos e ambientes filmados.

No **segundo capítulo**, apresentamos nosso referencial teórico. Discutimos a respeito do conceito de *identidade(s)*, que se reconfigura no tempo-espço da contemporaneidade. Interessa-nos perceber de que forma a alteridade autoriza ou combate as formas de classificações e discriminações no que diz respeito às diferenças culturais dos grupos sociais. Ponderamos ainda sobre o conceito de *identidades étnicas* e como ele organiza os elementos da vida social. Em seguida, ocupamo-nos com um resgate histórico da imigração alemã no Estado do Rio Grande do Sul, buscando evidenciar, principalmente, as formas de repressão e resistência em relação ao projeto nacionalista da década de 1930. Ao final, discorremos sobre o gênero documentário e problematizamos a sua relação com a ética, buscando perceber o modo com que o cineasta interpela o mundo social em busca das imagens *do(s) outro(s)*.

No **terceiro capítulo**, operacionalizamos as análises dos documentários *Walachai* e *Berlim Brasil*. Este é o momento em que decupamos os filmes nos elementos que os constituem e interpretamos os seus sentidos através das figurações que estes documentários colocam em cena. Nossas análises buscam refletir os documentários através das perspectivas “Eu-Tu” e “Eu-Isso” encontradas no pensamento filosófico buberiano (2003).

Finalmente, desejosos de que estas páginas contribuam de alguma forma para a compreensão da relação entre cineastas e personagens sociais no contexto da prática do documentarismo, esperamos que nossa reflexão colabore para o desenvolvimento de pesquisas que pensem o filme documentário em suas possibilidades de encontro, uma arena social onde cineastas e personagens negociam as formas de estar em cena. Que nossa pesquisa contribua nas reflexões que visam impactar tanto as novas produções de documentários, sobretudo aquelas que tomam as diferenças culturais como foco de suas narrativas, quanto os novos estudos que se dediquem a investigar os diferentes “sotaques” das múltiplas vozes que compõem o Brasil.

1 PROPOSIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS: PERSPECTIVAS PARA A ANÁLISE FÍLMICA

O cineasta olha para o mundo e seu olhar concentra-se apenas em alguns aspectos de sua imensidão. As lentes não encerram essa totalidade. O mundo, de fato, é grande e não cabe em suas lentes, nem no tempo em que dura uma projeção. Um filme não é, nem poderia ser, a história do mundo. Mais é um fragmento, um recorte, o resultado de um processo de seleção e de escolhas filmadas – e firmadas – antes das primeiras cenas aparecerem na tela ou ainda antes que a trilha comece a (nos) tocar.

Tal qual o cinema, uma pesquisa também não nasce consolidada e, menos ainda, tem a pretensão de abarcar em si todas as respostas do mundo. As lentes da ciência, assim como as do cinema, não são capazes de fechar o mundo em si. Cineasta e pesquisador percorrem caminhos, fazem escolhas, conjugam objetivos e métodos que os levam de um lugar a outro.

A pesquisa, mais uma vez similar ao cinema, é um processo de montagem que contrapõe, justapõe, afirma e contradiz as imagens – os conceitos – com as quais trabalha. E, assim como o cinema, a pesquisa se destina a um fim e a alguém, ela também busca seu público. Pesquisar no campo do cinema é construir como perspectiva uma janela para a janela que alguém abriu para algum aspecto do mundo.

Dessa forma, considerando o exercício da pesquisa como um percurso a ser trilhado, é importante destacarmos, neste primeiro capítulo, uma reflexão sobre o lugar que o documentário ocupa nos estudos entre Cinema e História, tendo em vista que nossos objetos de análise constituem-se nesses dois campos limítrofes. Em um segundo momento, refletimos o documentário como um “lugar de memória” capaz de evocar as lembranças – virtuosas e temerosas – do passado, trazendo-as para figurar no presente da narrativa fílmica, que também é o nosso, com a finalidade de (re)contar uma história.

No último momento desse capítulo, resgatamos alguns conceitos fundamentais para entendermos a relação entre o filme documentário e os modos que ele propõe para representar o mundo histórico. Essas reflexões, antes de terem a pretensão de esgotarem os temas, servem como perspectivas para que possamos compreender, durante o processo de análise fílmica, as singularidades trazidas em nossos objetos. Ao final, apresentamos nossas três categorias analíticas, pensadas da seguinte maneira: o uso das vozes do documentário na construção do “real”; a utilização dos testemunhos como ancoragens históricas; e a perspectiva dialógica do

encontro, proposta por Martin Buber (2003), e que aqui entendemos como apropriada para o exercício de análise dos documentários.

1.1 CINEMA E HISTÓRIA: ENCONTROS POSSÍVEIS

As aproximações e afastamentos entre os campos do Cinema e da História, ainda hoje motivo de disforia entre alguns teóricos, estão relacionados à natureza do surgimento e consolidação de ambos. Como afirma Miriam Rossini (1999), a estruturação da História enquanto campo da ciência significou um exercício de seleção de determinadas fontes, visando uma explicação racional dos acontecimentos do passado. O historiador, na tentativa de reconstruir os fatos de outras épocas da forma mais fiel possível, balizou seu pensamento em fontes consideradas como sendo racionalmente produzidas, principalmente a partir de textos (impressos) oficiais ou de caráter administrativo ou político. Dessa forma, tendo em vista a configuração da História enquanto disciplina e, sobretudo, o seu paradigma científico para pensar as configurações sociais,

[ficaram] fora do rol dos materiais utilizados como fonte do conhecimento histórico todos aqueles que trouxessem a marca da fantasia, da sensibilidade, da invenção artística, pois acreditava-se que a partir deles não era possível se produzir um conhecimento objetivo, científico, racional e aceitável dentro dos novos cânones que conduziam as pesquisas nas mais diversas áreas (ROSSINI, 1999, p. 44).

O cinema, por sua vez, como afirma Marc Ferro (2010), foi herdeiro de suas próprias origens. Considerado por alguns como uma máquina vanguardista, por possibilitar o registro em movimento de tudo o que os olhos permitissem, o cinema foi, em seu surgimento, ignorado como objeto cultural, artístico e, principalmente, histórico. Conforme Ferro (2010, p. 10), embora o “espetáculo de párias” já tivesse obtido reconhecimento em alguns Estados, como na União Soviética, a sétima arte só atingiu seu *status* efetivo de arte e documento nos anos de 1950, quando a *Nouvelle Vague*⁴, devido à sua produção tanto cinematográfica quanto teórica, conseguiu impor-se, em pé de igualdade, às demais artes já consolidadas em suas lógicas de produção e apreciação. Essa configuração de estatuto de obra de arte, segundo o

⁴ Conforme Alfredo Manévy (2006), a *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico francês a preocupar-se com a memória do cinema. Cinema de rupturas e novidade, este movimento representou um “laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura” (MANEVY, 2006, p. 221). Para o autor, ele foi responsável por fazer com que o cinema chegasse à sua maturidade, compondo-se através da observação dos cenários urbanos e de uma antropologia radicalmente oposta às lógicas comerciais em voga no cinema da época.

autor, contou com a contribuição de publicações como a *Cahiers du cinéma* e dos festivais, como o de Cannes e o de Veneza.

Para Robert Rosenstone (2010), em algum momento do século XX, o cinema e, posteriormente, a televisão passaram a ser os principais meios de transmissão de histórias – factuais, ficcionais ou que combinavam ambas as perspectivas – desenroladas tanto no presente quanto no passado. Com o decorrer do tempo, o cinema aprimorou-se, tornou-se indústria, consolidou sua linguagem e formato. Amplamente difundido como um grande e itinerante narrador, o cinema passou a desempenhar, significativamente, um importante papel de enunciador na (e da) sociedade, projetando-a na tela e possibilitando as mais diversas interpretações do mundo.

Embora o cinema tenha se consolidado enquanto arte e narração da História, também produto realizado nos processos desta, o pensamento historiográfico ainda contesta a legitimidade dos filmes como vozes capazes de (re)construir os fatos históricos. Nesse sentido, Rosenstone afirma que o que fazia – e continua fazendo ainda hoje – com que muitos historiadores não aceitassem os filmes como história era o reflexo tradicional da própria História enquanto ciência, que buscava dados e fatos empíricos e “concretos” para sustentar seus argumentos. O produto que o cinema oferecia, enquanto uma invenção criativa, não proporcionava ao historiador um terreno seguro para alicerçar sua ciência.

A crítica de muitos historiadores é que os filmes que se pretendem históricos não se mantêm fiéis ao passado histórico. Assim, esses filmes não seriam capazes de apresentar e discutir os eventos do mundo histórico com profundidade e racionalização, uma vez que, sob diversas formas, o filme é atravessado tanto por subjetividades quanto pelos ditames que compreendem seu processo de produção.

Como aponta Rossini, desprezado por intelectuais e artistas de outras áreas, o cinema encontrou no popular o seu público. A “arte subalterna”, esclarece a autora, não fazia parte do universo mental do historiador, muito menos da prática do seu ofício, pois entraves de três naturezas impossibilitavam aos filmes serem considerados fontes históricas:

- 1) a disputa entre um conhecimento objetivo, perpassado pela razão, e outro subjetivo, perpassado pela sensibilidade e pela simbologia típica das linguagens não-verbais; 2) um preconceito cultural que via o cinema como uma arte menor, e portanto sem relevância como fonte do conhecimento da própria sociedade; 3) a própria complexidade da imagem cinematográfica, que constrói seus sentidos a partir do entrecruzamento de diversos elementos, todos de naturezas distintas (ROSSINI, 1999, p. 46).

Os primeiros debates que buscaram aliar o campo do Cinema e da História ocorreram na França, na década de 1960, através do trabalho de pesquisadores como Marc Ferro e Pierre Sorlin. O filme passaria a ser tomado como objeto de estudo no campo da História. Nesse sentido, um dos esforços realizados por Ferro foi o de demonstrar que “não existe nenhum documento politicamente neutro ou objetivo” (FERRO, 2010, p. 94). Película e texto impresso, ambos, enquanto discurso, são ideológica, ética e esteticamente orientados. Nesse mesmo pensamento, Sorlin (1992) não considerou o filme nem como História, nem como uma duplicação da realidade. Para o autor, o filme pode ser entendido como uma “encenação social”, uma vez que implica, através de vários procedimentos próprios, a escolha, a operacionalização e a organização de vários elementos em um *novo* conjunto social, configurando uma “retradução imaginária” destes elementos (SORLIN, 1992, p. 169-170).

Marc Ferro considera que, muito mais do que falar sobre o passado, na tentativa de resgatá-lo e reconstruí-lo, o filme histórico pode nos dizer e nos possibilitar uma contra-análise social do período em que ele se inscreve. Em seu pensamento, o filme é, antes de tudo, um produto, “uma imagem-objeto” capaz não somente de testemunhar o presente, mas também de autorizar uma abordagem sócio-histórica sobre o que narra. Para o autor, o poder do filme está na capacidade de

[...] desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas (FERRO, 2010, p. 31).

Ao propor outras representações que não as consolidadas socialmente, ou mesmo ao retomar representações socialmente aceitas, o cinema opera nas mais variadas esferas simbólicas e de interpretação. O filme possibilita que a sociedade amplie ou revise os conhecimentos que possui, movendo os sentidos da história tradicional e autorizando novas abordagens de pensamento. Dessa maneira, o espectador utiliza-se dos sentidos expressos no filme tanto para pensar a própria narrativa, quanto para refletir sobre a própria sociedade e seu lugar nela.

Como aponta Rossini, podemos dizer que o cinema possui e produz brechas identificadas como ambiguidades, indefinições ou, ainda, opacidades. Elas representam “brechas” na interpretação da narrativa, uma vez que, “por mais ‘controlada’ que seja a forma, o sentido nunca é transparente ou unívoco, pois ele passa por uma interpretação” (ROSSINI, 1999, p. 61). Essas “brechas”, mencionadas pela autora, podem ser encontradas pelo cineasta

para romper os limites que lhe são impostos, a fim de construir sua leitura do mundo que filma, ou ainda, brechas que nos possibilitam perceber a intenção do realizador. Essa última representa as lacunas, os lugares de ambiguidade, os vazios não cobertos pelo significado enunciado, que permite ao imaginário fluir para além daquilo que é dito e mostrado.

Portador de um discurso sobre um aspecto do mundo e de um processo de significação que, em algum momento, possui certa autonomia, o cinema cria imagens, sentidos que significam das mais diversas maneiras. Segundo Rossini, são “mensagens formadoras, conformadoras ou transformadoras do imaginário social – tanto no âmbito individual, como no coletivo –, porém suas leituras serão tantas quantas forem os espectadores” (1999, p. 80). O cinema, dessa forma, tal qual o livro, pode narrar uma mesma história, mas que nunca é a mesma e que depende das leituras daqueles com os quais dialoga.

Sendo irrevogável o papel do cinema na sociedade e na formação/transformação dos discursos sociais, Rosenstone considera tanto o livro quanto o filme formas de produção do que é reconhecido como História. Essa distinção, antes fundamental no processo de legitimação das fontes históricas, é apresentada pelo autor como impossível, pois a ambas é negado o acesso ao passado em sua efetividade, uma vez que “por mais inesperado que possa parecer, o que vemos na tela não é – e nesse sentido é exatamente igual a história escrita – uma janela para o passado, mas uma construção de um *passado simulado*, não se trata de uma realidade literal, mas sim metafórica” (ROSENSTONE, 2010, p. 235, grifo nosso).

O “passado simulado” – projetado na tela ou impresso em papel –, a partir dos vestígios que seleciona e de sua própria linguagem, evoca os fatos históricos, chamados pelo autor de “provas documentais”, para, estando no presente, reconstruir o passado. Um passado real e verdadeiro é negado a qualquer mecanismo de captura, embora ambos sejam semelhantes em suas atribuições e capacidades de não o deter, mas sim de reconstruí-lo ou de testemunhar sobre ele. Nas palavras de Rosenstone,

[...] o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos; referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde achamos que estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admita isso) (ROSENSTONE, 2010, p.14).

Para o autor, nem o filme nem a escrita histórica são capazes de fornecer verdades literais e absolutas acerca do tempo passado. Nem um nem outro pode retornar efetivamente no tempo, revelando os fatos tais quais aconteceram. O que o filme faz é “nos ajudar a voltar

para uma espécie de estaca zero, uma sensação de que nunca podemos conhecer realmente o passado, mas apenas brincar constantemente com ele, reconfigurá-lo e tentar dar significado aos vestígios que ele deixou” (ROSENSTONE, 2010, p. 239).

Se retornar é impossível, o que se pode perceber são as conjunturas específicas desse modo de figuração, o funcionamento de suas operações, tanto em relação ao passado quanto em relação ao presente e à sua complexidade metafórica (de criar um mundo que lhe é ausente, independentemente da investida que se faça) e simbólica, que se objetiva na filmagem e na montagem dos elementos selecionados. No entanto, segundo Rosenstone, o mundo histórico que o cinema cria é muito mais complexo do que é apresentado em um texto escrito. Nele encontram-se vários elementos que se associam produzindo sentido. Sons, imagens e escritas convergem em sentidos que não se apresentam na mesma linearidade do que a palavra impressa.

Essa outra maneira de especulação do mundo, por meio do recurso imagético, moveu de forma significativa a consciência a respeito do pensamento sobre nosso próprio passado, tanto em função de como o recebemos – a nossa participação no processo – quanto em relação ao modo com que são organizados os elementos de cada narrativa. Diferentemente do mundo apresentado no papel,

na tela várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto –, elementos que se respaldam e contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na mesma medida em que a história escrita diferiu da história oral (ROSENSTONE, 2010, p. 234).

Para Rosenstone, o filme documentário busca algum tipo de relação direta o mundo social e sua vitalidade baseia-se em uma “relação indexada com a realidade”. Por mais que o documentário, enquanto exercício de criação, seja guiado por um pensamento ideológico e por um posicionamento ético, esse sentimento de indexação faz com que o filme nos mostre “o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que estaria ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente” (ROSENSTONE, 2010, p. 109). Em sua visão, o documentário não é, portanto, uma “aula de história neutra”, mas uma construção habilidosa que borra as fronteiras entre o real e o imaginado.

O autor alerta que o documentário, tal qual a história escrita, também envolve os fatos do passado em uma narrativa, mas que o faz de forma diferente a de um filme dramático. Em seu pensamento, o filme dramático é mais honesto porque revela tratar-se de uma construção ficcional. O documentário dificilmente aponta para sua própria dimensão fictícia, e se o faz é em pouca intensidade. Ao omitir sua natureza ficcional, o documentário aproxima-se da

história tradicional, obtendo de seu público maior confiança. Mas a confiança que gera, segundo Rosenstone, é uma confiança equivocada,

pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. Ele também às vezes usa imagens que são aproximações mais do que realidade literais [...], ocasionalmente dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático, um enredo que começa com certos problemas, questões e/ou características, desenvolve suas complicações ao longo do tempo e as resolve no final do filme. A isso é acrescentada uma espécie de mistificação (pelo menos sugerida) – a noção de que aquilo que você está vendo na tela é, de alguma forma, uma representação direta do que aconteceu no passado (ROSENSTONE, 2010, p. 110).

O filme documentário – ou mesmo o filme de ficção, desde que reconhecido enquanto fonte histórica – nos ajuda a refletir o que Ferro chamou de “contra-história”. Para o autor, a utilização da memória e do testemunho possibilita que historiadores contraponham a história oficial, contida, em sua grande maioria, no discurso e no registro da memória das instituições dominadoras. Ao revisitar algum momento da história, os filmes tornam-se agentes dela, contribuindo na medida em que revisam, contestam e afirmam novos aspectos desse campo do saber, problematizando, questionando e conscientizando, dessa forma, a própria história. Rosenstone vai ao encontro dessa perspectiva quando anuncia que um dos resultados obtidos com o esforço de aliar o cinema à história, e vice-versa, é o de que

[...] agora podemos ouvir as vozes daqueles que ficaram calados por tanto tempo - mulheres, subalternos, escravos, trabalhadores, agricultores, gente do campo, homens do povo, minorias sexuais. Agora, também temos a oportunidade não somente de ouvir essas pessoas, mas também de vê-las. Dizer que se pode fazer isso é quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável - a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas numa página (ROSENSTONE, 2010, p. 19).

Atores e contextos sociais, antes excluídos de seu próprio passado e, principalmente, do passado selecionado pelas elites intelectuais como um passado comum a todos, encontram nessa relação a oportunidade de figurar nas mais diversas narrativas, não apenas para confirmar o espaço que lhes foi dado na história, mas também para contestá-lo. No pensamento de Rosenstone, o que o filme faz é mostrar a história como um processo, reunindo, em uma só imagem, perspectivas econômicas, políticas, étnicas, de classe social e de gênero, representadas na vida dos indivíduos e grupos e nos contextos inseridos nas narrativas, fazendo com que “a história se torne semelhante à vida, um processo de relacionamentos em mutação no qual as questões políticas e sociais estão entrelaçadas” (ROSENSTONE, 2010, p. 77).

Ao abordar determinado aspecto do mundo histórico, o cinema utiliza-se de um discurso que, em última instância, é organizado na montagem do filme, mas que somente encontra sua finalidade na interação com o espectador. Conforme Rossini, o cinema cria a ilusão de que esse discurso não nasceu da imaginação de alguém. As marcas da presença daqueles que produziram o filme parecem ser apagadas frente à grandeza do real representado, como sendo, efetivamente, o próprio real. A associação direta do filme à realidade produz “uma ilusão referencial chamada de efeito do real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto” (ROSSINI, 1999, p.122).

Sobre essa temática, Sandra Pesavento afirma que as imagens e os discursos produzidos sobre o real não são exatamente o real, nem mesmo expressões literais da realidade. Para a autora, há uma *décalage*, um distanciamento entre as reais condições objetivas e as representações que delas são feitas. Dessa forma, a realidade não pode ser alcançada em nenhuma narrativa independente de sua natureza, porque “enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente” (PESAVENTO, 1995, p. 15). A impossibilidade de acesso ao real está relacionada à natureza do uso da linguagem, sempre necessária de ser articulada para representá-lo:

[...] o real é o que eu apreendo pela minha razão e pelos meus sentidos, porém falar sobre esse real é produzir um discurso a partir das linguagens verbais e não-verbais. Entretanto, essas linguagens nunca o apreendem como um todo: eles o seccionam, condensam, enquadram-no para que se possa falar sobre ele, pois o recorte é próprio de todas as linguagens. O discurso produzido, portanto, refere-se ao mundo real, mas não o retrata fielmente, até porque isso é impossível devido às diversas nuances que este real representa. O real é rico em possibilidades de escolhas. Dai minha necessidade de selecionar para falar sobre ele; selecionar para mostrá-lo (ROSSINI, 1999, p. 124).

Ao fim de algumas reflexões teóricas acerca da relação entre os campos do Cinema e da História, o sentido que retemos é que o filme histórico – e principalmente o documentário – problematiza tanto em relação a sentidos subjetivos que atravessam o filme, quanto as práticas objetivas de seleção, (re)construções e (re)apresentações do que elege como pertencente a um determinado período histórico. As práticas constitutivas de ambas as narrativas, da História e do documentário, persistem na busca de revelar alguma verdade,

mas que verdade? A verdade factual, a verdade narrativa, a verdade emotiva, a verdade psicológica, a verdade simbólica? Pois não é apenas uma única verdade histórica - nem na página impressa nem certamente na tela (ROSENSTONE, 2010, p. 51).

Tanto a história quanto o cinema são construções sociais e culturais, temporalmente localizadas que, à sua forma, utilizam-se de métodos particulares e de uma linguagem própria para apresentarem os diversos aspectos do mundo ao qual se dedicam. Ambos são pontes lançadas ao mundo para que dele tenhamos acesso. E o acesso, nesse sentido, é sempre a composição de uma nova imagem. Dessa maneira, tanto a história quanto o cinema possibilitam formas de compreensão da matéria social, matéria esta que é “ao mesmo tempo, concretude e representação” (PESAVENTO, 1995, p. 16).

Ambos os documentários analisados, *Walachai* e *Berlim Brasil* dedicam-se a contar a história de comunidades localizadas no Estado do Rio Grande do Sul, organizadas em torno da descendência alemã. Os personagens são interpelados pela câmera a medida em que as cineastas registram os modos de vida local. *Walachai* explora diversos aspectos da vida cotidiana de personagens sociais, inseridos em um contexto de vida rural, que negociam suas temporalidades e identidades com os elementos de sua cultura. Dessa forma o trabalho, o lazer, a língua, o apreço à terra são alguns dos elementos destacados pela narrativa. A cineasta volta ao seu passado, pois vivera ali em sua infância, buscando resgatar a complexidade deste universo, complexidade essa travestida na vida cotidiana. O tempo, bem como sua passagem e transformação, tomado como signo das diferenças nesse documentário, é filmado através das atividades que os personagens realizam e pelo modo com que fazem a leitura de si e de onde vivem.

Berlim Brasil, por sua vez, explora os aspectos linguísticos das comunidades de descendência alemã. A cineasta registra as especificidades linguísticas locais, apresentando a preocupação dos personagens sociais com o futuro da língua alemã, que perde espaço na homogeneização cultural na atualidade. O documentário discursa para o futuro, deslocando as preocupações dos personagens ao sentirem que estão perdendo sua singularidade cultural, principalmente linguística, uma vez que as novas gerações cada vez mais afastam-se do falar alemão. Este documentário resgata, principalmente através dos depoimentos dos personagens, os aspectos culturais locais, em um esforço de legitimar as diferenças que constituem a cultura local.

Além do registro dos modos de vida dos personagens, ambos os documentários recorrem à atualização das memórias, sejam elas pessoais ou coletivas, para construir suas narrativas. A memória, expressa através do testemunho é a matéria prima e fonte de acesso às histórias e ao universo filmado.

1.2 DOCUMENTÁRIO: SEARA DA MEMÓRIA E INVENTÁRIO DA HISTÓRIA

Uma cena qualquer. Uma história, pessoal ou coletiva, começa a ser contada. Alguém senta-se à frente de um *outro* e fala sobre um tempo e um espaço desconhecido por este. A memória toma a forma da palavra, do gesto, do olhar. Surge de um lugar desconhecido, atravessa sequências de todos os tipos de distanciamentos, apresentando-se em um tempo novo, que não lhe pertence. Entre o eu e o aquilo que é dito, entre o eu e a imagem que se forma do dito, há uma barreira intransponível. Quando não vivenciado na temporalidade em que ocorre, o acesso a esse universo acontece em função daquilo que alguém conta a outrem. O interlocutor é essa chave. Ele faz uso de suas lembranças, em um exercício no qual aquilo que rememora torna-se também parte do presente de quem o vê e ouve, mesmo que de outra forma ou intensidade. Ingressar neste passado intangível só é possível através das memórias, sem elas não haveria como conhecer as histórias que nos escapam.

Pensando acerca da memória, não apenas como ferramenta de acesso ao passado, mas pensando a relação entre ela e os sujeitos no contexto de suas experiências de vida e do relato dessas experiências, consideramos pertinente algumas reflexões sobre as relações entre história, memória e constituição das identidades, pois, nesta pesquisa, entendemos o filme documentário como uma *seara da memória*, um arranjo discursivo entre sons e imagens que se utiliza da memória dos personagens a fim de compor, balizar e sustentar sua narrativa.

De acordo com o pensamento de Pierre Nora (1993), a aceleração temporal, típica do período moderno e da atualidade, reconfigurou as utilizações tradicionais da memória, antes sob o domínio da família, da Igreja e do Estado. Na contemporaneidade, a fugacidade e o rápido acúmulo de informações trazem consigo o eminente perigo do esquecimento. Hoje tão logo inúmeras imagens e informações nos são apresentadas, muitas já são descartadas, o que leva o autor a afirmar que, por mais que falemos tanto em memória, esta não existe mais.

Nesse processo de aceleração do tempo, extinguem-se as “sociedades-memória” e as “ideologias-memória”, práticas sólidas responsáveis pela transmissão e perpetuação no tempo dos costumes e valores de determinados grupos e sociedades. Essas práticas, que tinham por objetivo o respaldo da memória, fragilizam-se, surgindo a necessidade de serem criados registros de memórias, chamados pelo autor de *lugares de memória*. Os lugares de memória podem ser lidos como operações concretas a fim de produzir história, uma vez que a memória, em nossa sociedade, já não se encontra em nenhum meio social,

[...] 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, notoriar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p. 13).

Nossa sociedade, ao historicizar a memória, consegue solidificar os vínculos entre os homens e seu próprio passado, mas que agora “é dado como radicalmente outro, [...] um mundo com o qual estamos desligados para sempre” (NORA, 1993, p. 19). Para o autor, o imperativo de nossa época reside em *produzir formas de arquivo* tentando edificar a existência humana em seu próprio passado, mas com o qual poucos se reconhecem. Como religar-se com a linearidade do passado torna-se impossível, faz-se necessário guardar tudo o quanto pudermos, reter todos os indícios de concretude da vida na memória, mesmo que, muitas vezes, pouco saibamos o que fazer com eles.

Esse sentimento de “estar perdido” frente a tantos registros, conforme o pensamento do autor, pode ser explicado pelo fato de que muitos dos arquivos produzidos pouco se relacionam com as memórias vividas e as experiências mais significativas de nossa sociedade. Dessa forma, a produção constante de arquivos pode indicar uma visão pessimista de nossa sociedade, que apenas busca formas de organizar as memórias já perdidas. Esse registro, despido de crença, afeto e singularidade, “dubla o vivido, que se desenvolve, muitas vezes, em função do próprio registro” (NORA, 1993, p. 16).

O autor nos coloca a necessidade de diferenciarmos a memória da história, dado que esta última necessita da memória no exercício de sua representação. A história, em sua vocação universal, indica e materializa as transformações ao longo do tempo. Por sua vez, a memória, alimentada pelas lembranças, sejam elas “vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (NORA, 1993, p. 9), modifica constantemente o acesso às experiências concretas, fazendo de cada objeto, de cada produto, um *lugar de memória*.

Enquanto a história combate os mistérios, a memória os toma como naturais aos seus desígnios, pois não conseguimos acesso a tudo que é relativo à memória. Desse modo, a memória atravessa os hábitos, os costumes, as tradições e atravessa ainda os domínios da história quando dada a eminência de seu esquecimento. No pensamento de Nora, não são as memórias que guardam a história, nem elas podem ser consideradas sinônimas,

[A] memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais.

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivo no eterno presente; a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 9).

Os lugares de memória seriam, a partir dessa diferenciação, tentativas de fixar a memória através de procedimentos práticos, como o exercício historiográfico, que procura comprovar que elas fazem/fizeram parte de um passado agora salvo do esquecimento. Conforme Nora (1993, p. 20), os lugares de memória efetivam-se no conjunto de três sentidos: um material, um simbólico e um funcional, que coexistem em um mesmo espaço. Uma materialidade que possui certa finalidade (função) só é lugar de memória se for investida de um aspecto simbólico.

Nesse sentido, podemos pensar o documentário como um lugar de memória a partir de sua “vontade de memória”. Possui um suporte material (película, filme, projeção) e uma determinada função, a de contar uma história (narrativa) que externa sua dimensão simbólica através das figurações que ele propõe sobre o passado e das asserções que faz sobre o real que, por sua vez, provocam sentidos nos espectadores a partir das leituras que estes fazem do filme.

Os diversos meios de comunicação, nas sociedades atuais, embora possibilitem a articulação de novos lugares de memória, também representam um risco na mesma intensidade. Lugares de memória demandam vontade de memória, articulações que, de fato, efetivem e possibilitem esse tipo de construção. Todavia, o que muito do fazer midiático tem produzido são formas de suprimento do futuro, alargando quase que de modo ininterrupto o presente, em uma repetição constante das imagens. Da mesma forma, os *media* também descartam, com considerável velocidade, as possibilidades de memórias emergentes.

Outro aspecto destacado pelo autor sobre os lugares de memória é o de que eles se diferem, em sua natureza metamórfica, de um simples depositário de memórias. Lugares de memória são, em seu pensamento, lugares híbridos, que aliam diferentes formas temporais coletivas e individuais. Esses lugares democratizam a produção de memórias, antes restritas a apenas alguns segmentos sociais, pluralizando, assim, as vozes responsáveis por memórias antes desconsideradas. Um lugar de memória não é um lugar de fixação, nem está livre da atuação do tempo, dado a própria natureza de seu surgimento,

[...] se é verdade que a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar no tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

Em uma constante reorganização de seus múltiplos significados, as memórias constituem-se das formas de relacionamento, de pessoas e grupos, localizados em uma história (individual e coletiva). As memórias revisam essa história ao proporem novas formas de percepção que podem ser diferentes entre si. Elas não encerram um único significado e, ao fazerem proposições sobre algum aspecto do mundo, não o imaginam.

Como afirmou Henri Bergson (2006), lembrar não é um ato de imaginação. Para o autor, na medida em que uma lembrança é atualizada, ela faz reviver uma imagem, mas que, sozinha, não é capaz de reportar ninguém ao passado. É a busca pelo passado que encontra nas imagens (lembranças) as formas de ser no presente. Porém,

[...] jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta (BERGSON, 2006, p. 158).

Conforme Bergson, há uma relação direta e bilateral entre o presente e a lembrança. Essa contribuição está no fato de o autor demonstrar que as lembranças não se encontram confinadas no passado. Não é a partir dele (o passado), mas sim a partir do presente, que elas acontecem, “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida” (BERGSON, 2006, p. 179).

Na tentativa de compreender os elementos constituintes da memória, Bergson, em sua fenomenologia da lembrança, distingue a lembrança pura, a lembrança-imagem, a lembrança-hábito e a percepção, demonstrando que nenhuma delas é produzida, na realidade, de forma isolada. A percepção, para o autor, não é somente o contato do espírito com o objeto. É a partir da percepção que se revelam as lembranças-imagens, que dão sentidos às percepções, em sua capacidade de operar sobre elas as mais variadas interpretações. Já as lembranças-hábito correspondem a uma memória mecânica. São as memórias formadas ao longo dos processos de socialização, fixadas através do movimento de repetição. “Trata-se de um exercício que, retomado até a fixação, transforma-se em um hábito, em um serviço para a vida cotidiana. [...] A memória-hábito faz parte de todo o nosso adestramento cultural” (BOSI, 1994, p. 49). Por fim, as lembranças puras são as mais difíceis de serem identificadas, já que se materializam de forma inconsciente nas outras. As lembranças puras situam-se no inconsciente da mente humana, sendo experimentadas, por exemplo, nos devaneios e sonhos.

No entanto, as reflexões de Bergson tratam, de maneira geral, das memórias individuais (corpo e espírito), do passado que surge das lembranças do indivíduo nos contextos de sua experimentação única (incluindo de forma inconsciente) do mundo. Mas a memória também atravessa a individualidade do ser, indo para outros lugares, somando a si outros fatores, constituindo, assim, uma memória coletiva.

Nesse sentido, Maurice Halbwachs (2006) preocupou-se em estudar os “quadros sociais da memória”. O autor demonstrou que a memória não se restringe a uma experimentação pessoal e individualizada do mundo, mas que se estende, também, sobre as instituições e organizações sociais. Em seu pensamento, a memória deixa de depender exclusivamente da relação do indivíduo com o tempo passado, mediada pelo subjetivo, e passa a levar em conta suas relações com os elementos da ordem social. Dentre tantos outros fatores, a memória estaria relacionada, inicialmente, à família e à escola, mas que no decorrer da vida em sociedade, relaciona-se, ainda, à classe social, à igreja, à profissão e aos demais grupos de convivência.

Conforme Halbwachs, a memória coletiva retira sua força e sua duração do conjunto em comum de pessoas que se lembram de determinado acontecimento ou aspecto da história enquanto integrantes de um grupo. O ponto de partida de uma memória coletiva seria, portanto, as lembranças em comum partilhadas pelo grupo. A memória individual, para o autor, “é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 69). Sendo um ponto de vista, ela muda conforme o lugar que o indivíduo ocupa dentro de determinada configuração da sociedade e segundo as relações que nela realiza. A memória coletiva não poderia ser de outra ordem que não a social, pois não leva em consideração os estados de espírito do homem. Às explicações da memória coletiva, “sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de *natureza social*” (HALBWACHS, 2006, p. 69, grifo nosso).

Para Halbwachs, as lembranças organizam-se de duas maneiras: através de memórias individuais, agrupadas em torno de uma determinada pessoa, que as constrói sobre o seu ponto de vista, ou através de memórias coletivas, distribuídas dentro de uma sociedade. A memória coletiva não se confunde com a memória individual, pois cada uma delas evolui segundo leis próprias. A individual, também chamada de memória autobiográfica, diz respeito à coletiva, ou memória histórica, na medida em que a história geral compõe-se de soma de todas as histórias de vida. Para o autor, a memória coletiva é mais extensa que a primeira, estendendo-se de maneira comum aos demais indivíduos de uma mesma sociedade. Enquanto

a memória coletiva apresenta acesso a um passado mais resumido e esquemático, as memórias individuais desenvolvem-se sobre um panorama mais contínuo, menos fragmentado e mais denso (HALBWACHS, 2006, p. 73). Ecléa Bosi (1994), ao comentar a obra de Halbwachs, afirma que, para o autor, lembrar não é um exercício de reviver,

[...] mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1994, p. 55).

Em razão de sua consciência, o homem, localizado em um determinado período e configuração social mutável no tempo, ao lembrar-se de algum acontecimento não experimenta a mesma imagem que teve do acontecido no momento de sua realização. Isso acontece porque a memória coletiva consegue retroceder no passado somente até certo limite, conforme o pertencimento do indivíduo a um determinado grupo, demarcando, assim, os limites de sua leitura. A memória coletiva, esclarece Halbwachs, corresponde aquilo que já não se encontra no pensamento dos grupos em sua atualidade, parece “esperar que os grupos antigos desapareçam, que seus pensamentos e sua memória tenham desvanecido, para que se preocupe em fixar a imagem e a ordem da sucessão de fatos que agora só ela é capaz de conservar” (HALBWACHS, 2006, p. 133).

Ambas as memórias, individual e coletiva, não estão inteiramente isoladas e fechadas em si. No pensamento de Halbwachs, é impossível evocar o próprio passado sem que se precise recorrer a lembranças e pontos de referência que existem fora do sujeito, determinados pela sociedade. Nem mesmo a articulação da memória individual é possível sem que não sejam feitas referências ao mundo social. Ao falar de qualquer fato, acontecimento ou aspecto social que lhe é exterior, o homem, portador de uma memória individual, toma para si o discurso existente em uma memória coletiva da qual participa, referenciando-a, dentro de seus próprios limites,

[...] mas esses limites não são os mesmos, podem ser mais estreitos e também muito mais distanciados. Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que faço parte foi teatro de um certo número de acontecimentos a respeito dos quais digo que me lembro, mas que só conheci através de jornais ou pelo testemunho dos que neles estiveram envolvidos diretamente. Esses fatos ocupam um lugar na memória da nação – mas eu mesmo não os assisti. Quando os evoco, sou obrigado a me remeter inteiramente à memória dos outros, e esta não entra aqui para completar ou reforçar a minha, mas é a única fonte de que posso repetir sobre a questão (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Ao evocar um pensamento, o homem considera duas noções fundamentais: o tempo e o espaço. Para Halbwachs, o tempo é justamente “aquilo que deve ser”, para um grupo de pessoas, a fim de comportar suas necessidades e tradições. Somente é possível retroceder no tempo dentro dos limites dos pontos de vista de cada memória individual, da mesma maneira que ele só pode ser representado através das consciências coletivas dos integrantes do grupo. É necessário ao pensamento que ele tenha uma duração temporal suficiente:

[...] é no tempo, no tempo que é o de um determinado grupo que ele procura encontrar ou reconstruir a lembrança, e é no tempo em que se apoia. O tempo e só o tempo tem o poder de desempenhar esse papel à medida que nele pensamos como um meio contínuo que não mudou e que permanece hoje como era ontem, de modo que podemos encontrar o ontem no hoje (HALBWACHS, 2006, p. 146).

Assim como é impossível a existência da memória coletiva fora do tempo, também é impossível que ela aconteça fora de uma delimitação espacial. Para o autor, o homem, ao lembrar-se de um acontecimento, não se transporta para fora do espaço. Ele é “a realidade que dura”, é impossível ao homem voltar-se para o passado sem que este tenha sido conservado, anteriormente, em um ambiente material. A estabilidade espacial, a certeza do ocorrido em sociedade, possibilita ao homem “encontrar o passado no presente – mas é exatamente assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes” (HALBWACHS, 2006, p. 189).

Através do pensamento de Aleida Assmann (2011), encontramos um recurso teórico para refletirmos a interrelação entre a memória individual e a memória coletiva. Conforme a autora, a memória, individual e coletiva, orienta-se e avança por entre o véu do esquecimento, seguindo os rastros esquecidos do tempo, com a finalidade de reconstruir as provas significativas sobre o passado *na atualidade*. Com essa afirmação, a autora demonstra que nós, enquanto indivíduos, portamos uma memória que é tanto individual quanto coletiva, social e historicamente construída, chamada por ela de *memória cultural*.

A memória cultural possui como núcleo antropológico “a memorização dos mortos” (ASSMANN, 2011, p. 37). Isso significa que recebemos uma memória que é preexistente a nós e que, mesmo depois de nossa morte, continuará a existir. Para a autora, é o culto aos mortos a mais antiga e difundida forma de recordação social entre o presente (tempo dos vivos) e o passado (tempo dos mortos). A memória cultural é aquela da qual participamos, justamente porque ela sobrevive no tempo.

Como aponta Assmann, a necessidade que as sociedades possuem em administrar as suas lembranças parte sempre do presente, das motivações e emoções ancoradas no agora. Em

seu pensamento, as recordações são as coisas menos confiáveis que os homens possuem, por isso a urgência constante de seu gerenciamento. O “agora” seria o responsável por recordarmos e esquecermos, decidindo “que lembranças são acessíveis para o indivíduo em um momento presente e quais delas permanecem inacessíveis” (ASSMANN, 2011, p. 72).

Nós vivemos orientados por uma memória cultural, da qual nunca chegaremos a conhecer a origem, nem o final. Conforme Assmann, o ser humano é orientado por interesses de ação e, por isso, “jamais dispõe por completo da soma de suas lembranças” (ASSMANN, 2011, p. 72). Por se tratar de uma memória que é cultural, entende-se que se trata de um produto das constantes transformações da história. Dessa forma, cada geração não participa da mesma memória cultural que sua geração anterior. Elas recebem uma memória que anteriormente já foi recebida e transformada por seus antecedentes, transformando-a novamente em função do presente em que vivem. Assim, por mais que esteja ancorada na tradição, no tempo morto, a memória cultura sempre se renova. Assmann ainda demonstra que, para que não se perca no futuro, a memória que foi experienciada por uma sociedade deve ser traduzida em memória cultural para sua posteridade.

Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação (ASSMANN, 2011, p. 19).

Parece-nos apropriado dizer que o filme documentário utiliza-se de uma memória cultural na tentativa de reconstruir os aspectos do passado a que se dedica, demonstrando como essa memória está organizada no presente daqueles que aparecem na narrativa. As memórias dos sujeitos estão na fala, quando questionados pelo realizador, nas respostas que dão, mas estão também disseminadas em toda a cena; no jeito, muitas vezes tímido, com que o personagem arruma suas vestes frente à câmera, como movimenta suas mãos, em suas pausas silenciosas, etc.

Em nossos objetos de análise, os filmes *Walachai* e *Berlim Brasil*, a problemática da memória cultural perpassa ambas as narrativas. Somos apresentados a imigrantes alemães e a seus descendentes que trazem consigo os valores culturais de seu passado. Estes personagens se realizam como sujeitos que vivem em uma determinada temporalidade e espacialidade no presente. Na analogia de Assmann, seus mortos ainda convivem e falam com eles. Os filmes

explicitam isso ao demonstrar que essas comunidades vivem e guardam elementos que trouxeram ou herdaram de seus antepassados, que também se transformam frente aos novos valores e práticas sociais. O modo como organizam e pensam a vida cotidiana, suas formas de trabalho e lazer e a perspectiva com que leem o mundo constituem algumas das figurações culturais teuto-brasileiras apresentadas pelos documentários. Suas identidades se realizam em uma mescla desses elementos, em uma simbiose que, por sua vez, não é livre de conflitos e disputas por legitimidade cultural.

A memória cultural, em se tratando desses filmes documentários, extrapola os corpos (e as vozes) dos personagens; ela está nos lugares em que caminham, nos arranjos de suas casas, nos cenários que vemos da janela, nos instrumentos de trabalho, nos pequenos objetos que nos são revelados e que constituem todo um modo de experiência de vida, daquilo que trouxeram de seu passado e que constitui o seu presente.

Os filmes demonstram que essa memória cultural é transformada conforme o modo como essas comunidades leem seu próprio passado. Ela abarca, em *Walachai* e *Berlim Brasil*, desde os hábitos cotidianos inseridos na rotina dos personagens até os depoimentos que evidenciam as formas de repressão e o silenciamento cultural, vividos nesses povoados durante a campanha de nacionalização varguista, nos anos 1930 e 1940. Suas memórias culturais – organizadas em função da herança cultural dos imigrantes alemães – passaram a ser tensionadas através dos mecanismos de separação étnica do Estado. As narrativas nos permitem conhecer o resultado dessas práticas no passado dos personagens e como eles se relacionam, na atualidade, com essas memórias modificadas ao longo dos anos.

Ao avançarmos nas narrativas, passamos a conhecer pequenos fragmentos de memórias que se revelam e se desnudam aos nossos olhos. Em cada gesto, em cada palavra, em cada ação cotidiana que se realiza, um pouco de seu passado é resgatado. Esses documentários deixam-nos descobrir como a memória cultural das comunidades registradas desenvolve-se, tendo que, para isso, negociar entre as disposições encontradas em seu passado histórico e as mudanças que ressignificam muitas dessas lembranças na atualidade.

1.3 ANOTAÇÕES PARA A ANÁLISE FÍLMICA: FIGURAÇÕES PARA ENCONTRAR *O OUTRO*

Manuela Penafria afirma que, frente à profusão de discursos sobre os filmes, faz-se necessário distinguir a análise fílmica⁵ da crítica de um filme, a crítica cinematográfica. Para a autora, a crítica tem por objetivo avaliar e atribuir juízos de valor a um determinado filme. Ela não se configura como uma análise propriamente dita, embora olhe para o filme na tentativa de compreendê-lo, mas ao fazer isso acaba deixando “de lado as características singulares e as especificidades de cada um dos filmes” (PENAFRIA, 2009, p. 2).

A análise fílmica é, portanto, um processo de decomposição do filme que implica duas etapas: a primeira, que é a de decompor o filme descrevendo os elementos que o constituem, e a segunda, a interpretação, que estabelece relações entre os elementos decompostos para compreender suas operacionalizações e significados (PENAFRIA, 2009, p. 1-2).

Esta proposta também é defendida por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), os quais afirmam que para analisar um filme é necessário decompô-lo nos elementos que o constituem. Dessa forma, “a descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado, passado pelo crivo da análise, da interpretação” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12).

O objetivo da análise é o de explicar e esclarecer o funcionamento de um determinado filme a partir da decomposição de seus elementos, da utilização dos conceitos que se referem tanto à imagem quanto ao som. É necessário, portanto, em um primeiro momento, identificá-los e descrevê-los, exercício possível somente depois de uma observação rigorosa e detalhada do filme. Porém, como coloca a autora, a análise não propõe que um outro filme seja

⁵ Esclarecendo sobre o processo de análise fílmica, Penafria apresenta quatro tipos de possibilidades analíticas: a análise textual; a análise de conteúdo; a análise poética e a análise de som e imagem. A **análise textual**, segundo a autora, compreende o filme como um texto, sendo decorrente da vertente estruturalista de filiação linguística, articulando-se aos pressupostos da “Grande Sintagmática” proposta por Christian Metz. Na operacionalização desta análise são observados as unidades dramáticas, ou “sintagmas”, dando importâncias aos códigos constituintes de cada filme. A **análise de conteúdo** “considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme” (PENAFRIA, 2009, p. 6). O objetivo desta análise seria identificar o tema e a partir dele decompor a obra tendo em vista aquilo que ele apresenta. A **análise poética**, como considera Penafria, é de autoria de Wilson Gomes e entende o filme “como uma programação/criação de efeitos” (PENAFRIA, 2009, p. 6). Esta análise, que pode ser articulada a qualquer objeto artístico, busca enumerar os efeitos da experiência fílmica e compreender as estratégias pelas quais estes efeitos foram produzidos, podendo ser de duas ordens: uma composição estética, se os efeitos evidenciarem sensações, ou uma composição comunicacional, se o filme privilegiar os sentidos. Por fim, a **análise de imagem e som** “entende o filme como um meio de expressão” (PENAFRIA, 2009, p. 7). É, segundo a autora, a análise que se concentra no espaço fílmico e recorre diretamente aos conceitos cinematográficos, possibilitando-nos perceber “o modo com que o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e alçar novos olhares sobre o mundo” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

construído, “é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme” (PENAFRIA, 2009, p. 2).

O processo de análise/interpretação de um filme nos permite perceber, como apontam Vanoye e Goliot-Lété, que os filmes, mesmo os de não ficção, não apenas mostram determinados aspectos da sociedade, mas também os encenam. Em sua projeção, “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 56).

De acordo com o pensamento de Penafria, não é a representação imaginária do mundo o objeto que se inscreve no documentário, mas é o próprio documentário que se apresenta, em seu fazer, como uma “representação imaginativa do ‘mundo histórico’” (PENAFRIA, 1999, p. 25). O documentário, através das ações que realiza para expressar o mundo histórico, desenvolve sobre ele seus argumentos. Nessa relação, o filme encerra em sua linguagem o resultado de vários processos de produção de conhecimento que a sociedade faz de si própria. Podendo assumir de fato, ou mesmo interrogar, ou contrapor, inclusive, as informações que traz sobre si mesmo. Por isso, lemos as imagens do documentário como figurações. Mesmo as que poderiam ser tomadas como meramente ilustrativas possuem uma função para além daquela de ser um fragmento pelo qual se conta uma história. Desse modo, elas muito revelam sobre a própria sociedade e revelam, ainda, como ela discursa sobre si mesma.

Conforme Jean-Louis Comolli (2008), as histórias presentes nos documentários evocam “vestígios mais ou menos próximos de nós, mas que a operação cinematográfica convoca e coloca todos no presente: o nosso” (COMOLLI, 2008, p. 181). Conforme o autor, o tempo que antes parecia perdido, apagado, o tempo do recalque, da memória falha, do inalcançável, é chamado com força a figurar no presente da narrativa documentária, que também passa a ser o nosso presente. Nesse sentido, o processo de análise fílmica nos permite desdobrar um presente narrativo do qual antes não tínhamos acesso. São temporalidades e espacialidades a serem revisitadas à medida que essas histórias ganham substância e sustentação no esforço que direcionamos para interpretá-las e compreendê-las. Lembrando que narram um passado que, mesmo silenciado, nunca deixou de pertencer a estes personagens sociais.

Reflexo do mundo histórico ou recusa dele, o filme é construído a partir de um ponto de vista que, após ser revelado durante o processo de análise, pode indicar como os elementos foram organizados e que sentidos foram construídos a partir dele.

Como o cinema constitui-se, principalmente, de imagens e sons, mas não como elementos separados, e sim como uma conjuntura de significados, faz-se necessária uma reflexão sobre como eles operam os significados na tela. Para Marcel Martin (2003), a imagem fílmica faz o registro de algum aspecto do mundo a partir de uma “imagem realista”, que “suscita, portanto, no espectador, um *sentimento de realidade* bastante forte, em certos casos, para induzir a crença na existência objetiva do que aparece na tela” (MARTIN, 2003, p. 22, grifo do autor).

Segundo o autor, as imagens operam de modo singular na consciência do espectador devido a duas características fundamentais, resultantes da natureza da produção de sentidos que elas provocam. A primeira delas está ligada à capacidade de seleção das imagens, ao modo com que reportam objetivamente ao mundo em “uma *representação unívoca*: por seu realismo instintivo, capta apenas aspectos precisos e determinados – únicos no espaço e no tempo – da realidade” (MARTIN, 2003, p. 23, grifo do autor). A segunda característica está ligada ao fato de que as imagens são colocadas pelo cinema sempre no presente. Os fragmentos que são colocados em cena inscrevem-se no presente da consciência dos espectadores. O passado, distante e exterior aos indivíduos, passa a transcorrer no presente enquanto durar a projeção.

Conforme Rossini, o filme é constituído de imagens que isoladas não completam nenhum sentido. Na linguagem fílmica, uma imagem isolada pouco significa. Ela torna-se um discurso inteligível somente quando dada em sua relação com as demais, como na constituição de uma cena. Então, último ponto a ser desmembrado na análise, e o primeiro a ser reconstruído, é a cena. Levando-se em conta as redes de significação que o filme possibilita articular, a cena pode ser percebida como um *locus* do significado.

Nesse sentido, faz-se necessário “encontrar uma metodologia de análise do filme [...] que vá além da pura descrição narrativa fílmica” (ROSSINI, 1999, p. 120), uma metodologia capaz de questionar e problematizar a imagem, não enquanto uma unidade complexa, mas sim como um conjunto de complexidades sobre o qual o real – mas não entendido como um reflexo – é (re)apresentado, figurado.

Levando em conta o que nos ensina Jean-Claude Bernardet (1985, p. 183, grifo do autor), que analisar um filme “é descobrir os *mecanismos* de composição, de organização, de

significação, de ambiguidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre esses mecanismos”, nossa proposta analítica aproxima-se, na tipologia de Penafria, da análise de imagem e som, que se volta para os filmes na tentativa de compreender como o realizador concebeu o filme, ou, na expressão de Bernardet, como ele articulou mecanismos para a construção das cenas e dos sentidos apresentados.

Nosso processo de análise investe na decomposição das cenas e sequências levando em conta a ordem em que elas são apresentadas pelos filmes. Dessa maneira, ao passo que o filme avança, fazemos o exercício de decomposição e análise buscando perceber os sentidos desencadeados pelos filmes. Avançamos conforme avançam as imagens das cenas e as sequências, respeitando seu tempo, desenvolvimento e encadeamento lógico. Trilhando um percurso da abertura ao fechamento dos filmes, nossa análise pretende compreender, dessa forma, a constituição do filme dentro de sua lógica, buscando, inclusive, compreender os encadeamentos entre cenas, as passagens e os diálogos, a apresentação dos lugares e personagens, os modos de inserção dos realizadores nas tramas e o decorrer do tempo nas narrativas.

Para operacionalizar nosso processo de leitura dos filmes documentários selecionados para a pesquisa, organizamos duas categorias de análise: 1) as figurações descritivas, que se subdividem em dois grupos: figurações dos ambientes e figurações dos personagens; e 2) as figurações testemunhais. Estas categorias serão acionadas na medida em que possam ser articuladas pelas imagens trazidas no decorrer das narrativas.

A busca por figurações que expressem os sentidos trazidos pelos filmes encontra sua sustentação no pensamento de Jacy Alves de Seixas (2012). Para a autora, as figurações correspondem a *âncoras narrativas*, momentos e formas – e, acrescentamos, processos – de imaginar o *outro* na constituição do eu e da subjetividade. O conceito de figurações está relacionado ao exercício da alteridade, efetivado pelos sujeitos no interior de suas relações, sejam elas vividas com ou sem a presença da câmera. *Figurativizar o outro* compreende um “exercício de alter, de simbolização e imaginação do diverso” (SEIXAS, 2012, p. 70), que acreditamos estar presente nos documentários *Walachai* e *Berlim Brasil*, quando estes debatem os valores teuto-brasileiros na constituição das identidades dos moradores das comunidades descendentes da imigração alemã na região sul do Brasil.

As figurações são categorias conceituais que nos permitem pensar como determinado elemento é capturado, em um instante de tempo e apresentado fora do próprio momento, como sendo o próprio momento. Uma figura de um elemento qualquer, independentemente de

sua concretude, seja de um personagem, um lugar, um afeto, uma memória, é sempre uma construção. O registro, qualquer que seja, mas em nosso estudo principalmente o fílmico, caracteriza-se pela produção de uma imagem, uma figura, sendo, por excelência uma forma de ação. Essa figura-ação é o resultado da relação organizada, de uma práxis que, no mínimo, envolve dois polos, uma vez que é impossível a chegada plena e permanência no ser do outro. Pode-se estar com ele, estar em situação de mediação, mas nunca sê-lo. Por esse motivo, as figurações nos permitem observar os modos de captura, construção e revelação do outro, que nunca é o ele mesmo. É uma figura realizada. Uma tarefa realizada que ao remeter ao que se pretende, personifica-o à medida que o apresenta, a partir de uma construção que lhe é exterior e da qual ele participa. Em outras palavras, é o concreto e suas operações provocando o domínio da percepção e do sensível. A figuração é, portanto, mais uma construção do outro colocada em prática, do que a crença na naturalidade de acesso ao outro que se apresenta.

É necessário ressaltar que durante a análise fílmica, como coloca Michel Marie (1995, p. 170) opera-se uma evolução estilística que parte do nível da própria linguagem do cinema, as imagens e os sons fílmicos, para outro nível, outra forma de linguagem que visa à expressão dos sentidos do filme. Esse deslocamento permite ao analista reconhecer e identificar os elementos audiovisuais através da semelhança entre eles e seu referente externo. Para a operação da análise aciona-se um segundo nível de linguagem, considerada pelo autor como uma relação complexa que relaciona os elementos visuais a traços semânticos que lhes sejam correspondentes. Dessa forma, “a visão selecionada no objeto, portanto, traços pertinentes e com isso o integra numa classificação. Cada objeto visual reconhecido recebe, então, um nome com o auxílio de uma unidade léxica, uma palavra, na maioria das vezes” (MARIE, 1995, p. 187).

A transformação das imagens em palavras significa entender o filme como “um objeto significante”, que pode ser analisado em função dos elementos que dele podemos destacar. O autor coloca que cada filme é composto por duas instâncias: o texto fílmico e o sistema do filme. O texto fílmico corresponde ao próprio filme em funcionamento, sendo recebido pelos espectadores durante o tempo de sua exibição, enquanto o sistema “é seu princípio de coerência, sua lógica interna, é a inteligibilidade do texto construído pelo analista. Esse sistema não tem existência concreta, enquanto o texto tem, pois é desenvolvimento manifesto, aquilo que preexiste à intervenção do analista” (MARIE, 1995, p. 203).

Dessa forma, ao organizarmos o texto fílmico em um sistema legível, materializamos as imagens dos documentários através de um processo de produção textual que traduz uma linguagem específica em outra. Nossa análise dedica-se, portanto, aos elementos particulares presentes nas “evidências concretas” que o filme produz, detidas nesse processo de transição, tendo em vista a totalidade de significação que o filme promove.

Passamos à descrição de cada uma das figurações que buscaremos compreender na análise das narrativas dos filmes documentários selecionados. As *figurações descritivas* representam as formas visuais e sonoras que o documentário escolhe para construir os aspectos do mundo histórico que aborda. Para percebermos essas figurações, precisamos analisar os elementos específicos que compõem a narrativa, referentes à utilização da câmera: os movimentos, os planos e enquadramentos, os ângulos da filmagem e a utilização dos pontos de vista; os elementos sonoros, trilhas, ruídos, sons ambientes, diálogos; e os elementos fílmicos não específicos, como a iluminação, a utilização das cores, a construção de metáforas e símbolos, e as formas de indicar as passagens do tempo.

Através da análise desses elementos poderemos interpretar as *figurações dos ambientes* e as *figurações dos personagens*, que representam o modo com que as cineastas construíram seu ponto de vista tanto em relação ao lugar que nos é apresentado quanto aos sujeitos filmados. Nas figurações dos ambientes, o espaço físico nos é apresentado, enquanto nas figurações dos personagens, o foco recai sobre aqueles a quem o filme nos apresenta.

Já as *figurações testemunhais* representam o modo com que as cineastas utilizam-se da memória, das lembranças e, conseqüentemente, do testemunho dos personagens para construir a argumentação dos filmes. Essas figurações nos permitem perceber de que forma esses discursos foram utilizados, tanto em termos éticos quanto em relação à montagem da narrativa, em sua expressa relação com as imagens.

A busca por essas figurações permite-nos perceber como o mundo histórico foi construído e articulado em elementos fílmicos. Os sentidos expressos pelas figurações partem da articulação desses elementos. Não há figurações sendo expressas a partir de elementos que estejam separados. Uma imagem isolada, uma fala avulsa, um enquadramento recortado não são capazes de propor figurações sobre o mundo. Elas exigem que passemos a perceber as cenas como um conjunto que produz determinada significação. São os fragmentos reunidos que falam por meio das figurações, e por meio delas expressam paradigmas, opiniões, ideologias, ou mesmo as lógicas de percepção das diferenças.

Outra dimensão que podemos destacar da busca por figurações nas narrativas documentais é o fato de elas estarem relacionadas às subjetividades (emoções) dos personagens. As figurações nos permitem uma reflexão de como os aspectos subjetivos dos indivíduos – seus medos, angústias, desejos, valores, vontades – foram utilizados como elementos indissociáveis da história que é contada. As figurações não desprezam os aspectos emocionais, pelo contrário, elas possibilitam que eles também sejam pensados enquanto produtores de sentido, uma vez que não existe uma separação entre o sentir e o sujeito.

Então, na busca pelas figurações dos personagens sociais, dos ambientes e dos testemunhos que circunscrevem as narrativas de *Walachai* e *Berlim Brasil*, organizamos a nossa leitura a partir de três categorias analíticas. São elas: (1) os usos das vozes do documentário na construção do “real”; (2) a utilização dos testemunhos como ancoragens históricas e; (3) a perspectiva dialógica do encontro, proposta por Martin Buber (2003), que entendemos como apropriada para pensar o documentário. Passamos agora a discorrer sobre cada uma delas.

1.3.1 Os usos das vozes do documentário na construção do “real”

Para Nichols, o documentário possui uma voz própria pelo fato de não ser uma reprodução da realidade, mas sim uma representação desta. Como forma de representação, de debate e de contestação social, o filme documentário “torna-se uma voz entre muitas vozes” (NICHOLS, 2012, p. 73) capaz de produzir significados sobre o mundo. O filme é pensado pelo autor como uma maneira de representação que se utiliza de uma visão singular para expressá-la, expondo assim o ponto de vista do realizado do filme. A voz do documentário, dentro da narrativa do filme, consegue ainda

defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva (NICHOLS, 2012, p. 73).

Para que um filme documentário expresse seu argumento, ele precisa encontrar uma maneira própria de fazê-lo. No pensamento de Nichols, a maneira que o realizar do filme encontra para se expressar está associada ao estilo pelo qual o filme molda seu tema e desenvolve sua trama. Esse 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 com o tema do filme” (NICHOLS, 2012, p. 74). A voz do documentário é responsável por organizar tanto aquilo que vemos quanto a maneira como isso nos é apresentado. É ela quem nos interpela uma vez que temos acesso à história, à vida dos personagens e às situações que foram construídas sobre uma determinada perspectiva. Como afirma o autor, “cada voz retém sua singularidade. Essa singularidade se origina do 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, 2012, p. 77).

A voz do documentário também possui um aspecto ético. Ela atesta, segundo a afirmação de Nichols (2012, p. 76), “o engajamento do cineasta com o mundo”. A voz do documentário, podemos dizer, é um ato ético e político sobre o qual o filme é construído, exprimindo, dessa forma, o pensamento do diretor em relação às temáticas abordadas, fazendo com que, durante o processo de criação, tome determinadas ações ou faça determinadas escolhas.

De acordo com Nichols, a voz do documentário, ao dirigir-se aos espectadores na tentativa de convencê-los, pode fazê-lo de forma implícita ou explícita. Quando o documentário se esquiva da clareza em demonstrar seu argumento, quando se utiliza de alusões ou de sugestões para se manifestar, sua voz está sendo aplicada de forma implícita. Aqui, declaradamente, “não há voz de Deus⁶ ou da autoridade para nos guiar pelo que vemos e para sugerir o que devemos deduzir” (NICHOLS, 2012, p. 78). Na situação contrária, quando a “voz”, ou ponto de vista, do diretor é expressa de forma explícita, o filme exprime e explica aquilo que nos é mostrado, defende um ponto de vista que nos chega pronto.

No caso dos documentários analisados, estamos diante, mormente, de vozes manifestadas de forma implícita. A diretora de *Walachai* utiliza, por exemplo, o recurso da locução em *off* de modo explícito, mas não para propor um conhecimento externo aos e sobre os personagens filmados, nem como forma de condução da narrativa. Quando ouvimos a locução de forma explícita, percebemos que tratam de questões ligadas à vida da cineasta, em um tom autobiográfico. Alguma explicação que ela dá sobre si ou sobre sua família. Nas demais cenas e no andamento do filme de modo geral, somos guiados por suas operações e escolhas, diluídas na própria estruturação da narrativa. Assim, quando acompanhamos o

⁶ Segundo Nichols, a “voz do documentário”, também chamada de “voz da autoridade”, é a ferramenta com que o cineasta apresenta informações ou expressa seu ponto de vista. Para o autor, a maneira mais explícita da utilização desse recurso é o uso de palavras faladas ou escritas. Sua utilização “ligada à ideia de uma lógica informativa que orienta a organização do documentário comparada a ideia de uma história convincente que organiza a ficção” (NICHOLS, 2012, p. 73). Ainda segundo o autor, dentro do modo expositivo de representação, a “voz de Deus” tradicionalmente revela-se como uma voz masculina profissionalmente treinada, responsável por garantir a autenticidade das informações que apresenta.

desenvolvimento de temas sobre os quais algumas imagens e depoimentos se reúnem, estamos, na verdade, frente ao modo de organização – a voz – implícito dessa narrativa.

Em *Berlim Brasil*, da mesma forma, não ouvimos de forma explícita a voz da autoridade sendo utilizada no filme, o que não implica que as cineastas não assumam uma estrutura fixa de significação fixa em sua narrativa. Se, por um lado, não ouvimos a voz da autoridade das cineastas, principalmente no recurso da locução em *off*, percebemos que, ao longo da narrativa, ela se traveste na eleição de dois personagens para essa realização. Nesse documentário, dois personagens (um historiador e uma professora) são as fontes autorizadas pelo filme para trazer novas informações e interpretar aquilo que é citado pelos demais personagens. As cineastas, então, utilizam-se dos depoimentos desses personagens para se posicionar dentro dessa narrativa fílmica, não sendo necessário adotar uma voz de autoridade explícita. Isso, é claro, sem que elas percam o domínio sobre o que é apresentado.

Nós, enquanto espectadores, recebemos as informações notoriamente organizadas, decodificadas dentro de um determinado ponto de vista, com o qual, apesar de todos os esforços do realizador do filme, podemos, ou não, aceitar.

Ainda segundo Nichols, cada documentário possui uma voz distinta, modos de representação que funcionam como subgêneros dentro do gênero documentário. É a partir de uma voz que o cineasta organiza todos os elementos da narrativa que nos é apresentada. A voz do documentário serve como o fio condutor dos argumentos que regem a utilização das imagens e dos sons. Cada modo possui características peculiares, mas a sua adesão com o filme não precisa necessariamente ser total. Esses modos de representação advêm do desejo de propor diferentes maneiras para compreender e representar o mundo, em uma “perspectiva singular num determinado momento” (NICHOLS, 2012, p. 137).

Os seis modos de representação propostos por Nichols são: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Embora uma mesma narrativa possa contar com mais de um modo, como assinala o autor, os documentários são estruturados em relação a uma voz dominante, que é o modo que predomina sobre os elementos apresentados no filme. Em nossa exposição, iremos nos deter somente ao modelo expositivo, pois é o modo que predomina nos nossos objetos de análise⁷.

⁷ Segundo Nichols, o **modo poético** é aquele que sacrifica as convenções de montagem tradicionais de um filme, possibilitando estéticas alternativas para construir o conhecimento que nos é apresentado. Nele, exploram-se os recursos rítmicos e a justaposição espacial. Nesse modelo, a retórica é pouco desenvolvida, pois seu interesse está em reunir fragmentos do mundo de maneira poética; no **modo observativo**, as demais formas de representação são sacrificadas em prol da “observação espontânea da experiência vivida” (2012, p. 147). Esses filmes buscam fazer com que olhemos para algum aspecto do mundo enquanto ele acontece. O cineasta abre mão de comentários, músicas e efeitos sonoros, até mesmo da entrevista, pois a verdade aqui está não na participação

O modo de representação expositivo é aquele que agrupa, reúne e organiza os fragmentos do mundo histórico em uma estrutura que é mais retórica e argumentativa do que estética. Conforme Nichols, este é o modo com que, geralmente, a maioria das pessoas identifica o documentário. Ele suscita e enfatiza a impressão de objetividade, fazendo uso de uma generalização argumentativa, construindo, dessa maneira, uma narrativa segura e credível. “É o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Neste caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento” (NICHOLS, 2012, p. 144).

O modo expositivo de representação dirige-se diretamente ao espectador fazendo uso de legendas e vozes, como a “voz de Deus”, para expor seus argumentos. A lógica de seu funcionamento depende do modo verbal de transmissão das informações, as imagens e as entrevistas desempenham um papel secundário na narrativa, servindo principalmente para corroborar aquilo que é dito pela *voz-off*. O comentário assume um papel importante, já que é ele quem conduz o nosso olhar e a nossa experiência como espectadores, ele está associado “à objetividade ou à onisciência” (NICHOLS, 2012, p. 143-144). Ainda, a montagem do filme expositivo é chamada por Nichols de *montagem de evidência*, pois sua finalidade é a de garantir a continuidade da exposição que realiza. Esse tipo de montagem sacrifica possíveis inovações estéticas em função da sustentação dos argumentos apresentados de forma linear.

Nos filmes *Walachai* e *Berlim Brasil*, é esta a voz que se manifesta principalmente de forma implícita. São até raras as vezes que a *voz-off* nos é direcionada por falas exteriores às imagens. Mas aqui, as cineastas, embora busquem o encontro com os personagens sociais, prendem-se, muitas vezes, mais aos seus próprios enunciados e a seus argumentos, sacrificando outras potencialidades de realização do documentário. Somos guiados por uma

deste com aquilo que é filmado, mas sim na pura observação, fazendo com que o espectador assuma um papel mais ativo frente ao que lhe é revelado; o **modo participativo**, ao contrário do modo observativo, encontra a sua verdade na interação do cineasta com as pessoas e os ambientes filmados. Neste modo, o cineasta “torna-se um ator social (quase) como qualquer outro” (2012, p. 154), que negocia o filme – e nos faz acompanhar essas negociações. Aqui, a entrevista assume um importante papel, já que é a forma mais comum de possibilitar o encontro entre o cineasta e a temática; o **modo reflexivo**, para o autor, é o modo de representação mais consciente de si mesmo. Nele importam as negociações entre cineasta e espectador. O cineasta não fala somente do mundo histórico, mas das questões que estão ligadas ao fazer do documentário e da representação. Neste modelo, o modo com que se representa algo merece a mesma importância do que aquilo que se busca representar, fazendo, para isso, uso de questionamentos sobre as formas de representação utilizadas; e o **modo performático**, que enfatiza os aspectos subjetivos e afetivos do mundo em um tom autobiográfico, semelhante a um diário. Partindo da experiência pessoal do cineasta, esses filmes dirigem-se ao espectador de maneira emocional, demonstrando a magnitude daquilo que é local, concreto e, especialmente, específico. Para mais informações, consultar Nichols (2012, p. 135-177).

voz que se oculta entre as operações realizadas pelas cineastas, mas que a todo tempo nos indica os caminhos que a narrativa percorreu.

Podemos afirmar ainda que o conteúdo dos depoimentos, mais do que os modos com que eles próprios são produzidos nesses filmes, converte-se em fio condutor – voz – da narrativa. O processo de edição possibilita às realizadoras dos filmes reunir uma série de informações ditas pelos personagens, que passam a ser organizadas na narrativa em função do percurso de sentido que elas buscam afirmar. Dessa forma, apaga-se o uso do comentário *voz-off*, mas utiliza-se um outro dispositivo que organiza o desenvolvimento narrativo.

Ambos os documentários pouco inovam visualmente ou mesmo no modo com que os personagens sociais são chamados às cenas. Neste sentido, o modo expositivo, amparado principalmente pelo uso de entrevistas, organiza os testemunhos dos personagens sociais em uma forma argumentativa que visa dar credibilidade ao filme, mais do que priorizar o encontro dos personagens e suas histórias. Isso nos leva a concordar com Cléber Eduardo (2005, p. 140), quando ele afirma que o método das entrevistas é utilizado de forma hegemônica na produção documental, sendo justificado pela suposta generosidade por parte dos cineastas de “dar voz ao outro”, buscando, dessa forma, registrar sua alteridade na tentativa de não reprimir as singularidades dos sujeitos e contextos filmados. O encontro que ocorre entre as realizadoras e os personagens sociais, através da montagem de evidência, perde espaço para a necessidade de argumentação e informação sobre os personagens sociais.

1.3.2 A utilização dos testemunhos como processos de ancoragens históricas

Resgatar memórias, individuais e coletivas, e pensar em ferramentas para torná-las legíveis são preocupações constantes na prática do documentário. A utilização do testemunho tradicionalmente consolidou-se como uma das práticas mais corriqueiras que possibilita ao seu realizador ter acesso às histórias, ou a fragmentos dessas histórias, que se encontram no passado e no presente dos personagens e que, por pressões e definições da narrativa, precisam ser destacadas.

Conforme Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 3), o testemunho deve ser pensado enquanto uma complexidade, em um “misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso”. Em seu pensamento, é ele quem revela a própria linguagem como um constructo social, necessário para marcar a passagem entre aquilo que é “real” e simbólico, aquilo que

está no “passado” e no “presente”. O testemunho, dessa maneira, é percebido como uma ação que dialoga com tempos diferentes, que os entrecruza no momento em que é enunciado.

Seligmann-Silva (2005), ao demonstrar que o testemunho possui uma linguagem própria, que funciona em uma lógica específica, distingue o testemunho da poesia. Enquanto a poesia estaria voltada para o universal, para aquilo que não aconteceu, mas que poderia ter acontecido, o testemunho volta-se para o particular, para um fato passado que toma como ponto de partida a autorreferência daquele que testemunha, tomado como um “ser embebido em ‘cultura’ e símbolos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 90). Aquele que testemunha o faz sobre a superfície de seus valores que partilha em sociedade. O testemunho é resultado de sua leitura de mundo, que ele faz no presente, portanto, não pode ser interpretado como mera repetição ou reprodução do passado.

Voltando-se para o particular, o testemunho parte sempre de um *eu*, de um recorte da história que é particular ao personagem social. É ele quem fala do interior de si. Até mesmo uma memória que é coletiva, que foi partilhada no âmbito em que se realizava, quando testemunhada, é feita sob uma particularidade. Quando alguém fala do coletivo, fala através de si, daquilo que recorda, dos aspectos singulares que observou ou vivenciou. É neste sentido que o testemunho particular pode dizer respeito à coletividade, possuindo um “papel aglutinador de um grupo de pessoas [...] que constroem a sua identidade com base na identificação com essa ‘memória coletiva’”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85-86).

Esse modo de conceber o testemunho também atravessa os nossos objetos de estudo. Neles, os personagens, quando testemunham, contam histórias que são suas, aquilo que viveram ou testemunharam em outro tempo. Histórias que dizem respeito tanto a si mesmo quanto às outras pessoas, como quando testemunham a respeito de alguma memória coletiva. Os personagens, através de seus testemunhos e depoimentos, retomam o tempo passado, colocando-o em relação ao seu presente, que também é o presente da narrativa.

Quanto à memória coletiva que é testemunhada, podemos destacar a utilização de vários testemunhos, de pessoas diferentes, sobre um mesmo ocorrido. Os filmes deixam claro que todos aqueles que falaram, falaram de um mesmo passado que foi compartilhado pelo grupo e que agora pertence à memória de todos.

Segundo Seligmann-Silva, a *literalização* e a *fragmentação* são duas características centrais do discurso testemunhal. Para o autor, a literalização consiste na incapacidade do indivíduo de traduzir aquilo que foi vivido em imagens ou em metáforas, tendo que traduzi-las através de processos que envolvem a oralidade e a escrita. A fragmentação representa a

incapacidade, muitas vezes manifestada por aqueles que testemunham, de reunir em uma cadeia contínua as imagens que marcam as suas memórias. Frente à fragmentação da memória, o testemunho “é um momento de tentativa de reunir os fragmentos dando um nexo e um *contexto* aos mesmos” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85, grifo do autor).

Aquele que testemunha para a câmera reúne e traduz frente a ela os fragmentos de seu passado. O momento de tradução das imagens mentais em palavras pode revelar-se para aquele que testemunha como um *momento sensível*, em que encontramos traduzido o “elemento corpóreo-gestual do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 90). As memórias não regressam sozinhas nos testemunhos. Elas trazem consigo sofrimentos, tristezas, alegrias, esperanças, traduzidos não apenas nas palavras, mas que podem ser explicitados através da lágrima, do riso, do choro, ou mesmo de um grito desesperado. Mas o testemunho para a câmera permite-nos também compartilhar dos silêncios dos personagens, de suas mãos que tremem, de sua voz que falha, de seu suspiro profundo.

Portanto, essa característica do testemunho corporal e gestualmente materializado na filmagem pode ser pensada como uma contribuição do documentário ao resgate das memórias. Elas não são apenas lidas ou ouvidas, podem também ser vistas e materializadas.

Em seu excuro sobre a utilização do testemunho, Paul Ricoeur (2007) demonstra o núcleo comum partilhado pelo campo jurídico e histórico, que pensa o testemunho como uma “memória arquivada”. Detemo-nos neste aspecto por observarmos que, em se tratando da prática dos documentários, essa utilização é recorrente, principalmente no modo expositivo de representação. Neste modo, o testemunho cumpre o papel de ser uma ancoragem histórica dentro da narrativa que busca o convencimento do espectador.

No pensamento de Ricoeur, o testemunho pensado como uma forma de arquivo da memória possui uma especificidade. Essa situação é marcada pela asserção da realidade pronunciada pelo testemunho, que se liga ao elemento de autodesignação daquele que fala. Dessa forma, autodesignando-se como testemunha de seu argumento (asserção), inequivocadamente, o indivíduo pronuncia “*Eu estava lá*”, atestando, ao mesmo tempo, “a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais de ocorrência” (RICOEUR, 2007, p. 172).

No momento em que testemunha, a pessoa que o faz encontra-se em um lugar diferente daquele em que estava na situação que agora, somente, rememora. Conforme Ricoeur, a autodesignação do indivíduo como testemunha de um ocorrido instaura entre ele e aqueles que o ouvem uma situação dialogal.

É diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, eventualmente como autor ou como vítima, mas, no momento do testemunho, na posição de um terceiro com relação a todos os protagonistas da ação. Essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe dêem crédito. Ela não se limita a dizer: “Eu estava lá”, ela acrescenta: “Acreditem em mim”. A autenticação do testemunho só será então completa após a resposta em eco daquele que recebe o testemunho e o aceita; o testemunho, a partir desse instante, está não apenas autenticado, mas está creditado. (RICOEUR, 2007, p. 173)

A testemunha ideal é, para Ricoeur, aquela que não só responde sobre suas afirmações a qualquer pessoa que lhe interroge, mas também a que consegue manter seu testemunho no tempo, “essa manutenção aproxima o testemunho da promessa, mais precisamente da promessa anterior a todas as promessas, a de manter sua promessa, manter sua palavra” (RICOEUR, 2007, p. 174).

Mantendo sua promessa, seu testemunho é tomado como sendo verdadeiro. A testemunha que comporta esses atributos e faz sua asserção da realidade de modo factual, autenticando-a através de sua experiência, detém o que o autor chama de “confiabilidade presumida”. Não basta, portanto, simplesmente que alguém testemunhe. O testemunho está inscrito em uma relação de confiança e credibilidade, que a partir de determinadas exigências, autoriza o sujeito que fala.

No filme documentário, ao utilizar um personagem para testemunhar sobre algum aspecto do passado, o cineasta desloca uma fala/ideia que seria sua, ou que pretendia fazer, para alguém que, devido às circunstâncias sociais e históricas, possui “autoridade” para fazê-lo. Com isso, ele resgata o passado de forma credível. O testemunho nos é apresentado não como uma invenção do cineasta sobre aquele aspecto da história, mas sim como algo credível, resultado de, no mínimo, sua pesquisa. O personagem está em cena para comprovar isso.

Aqueles que aparecem testemunhando, possuem a nossa confiabilidade presumida, uma vez que também são frutos de um processo de seleção realizado no interior do filme. Temos confiança de que eles viveram a situação no passado que, frente à câmera, nos revelam. Além disso, não esperamos que um diretor escolha para testemunhar quem, de fato, não o possa fazê-lo.

Outro aspecto que precisamos destacar da utilização dos testemunhos nos filmes documentários é que através dos processos de montagem e edição, o cineasta consegue extrair, de dentro do testemunho, o momento exato que deseja manter no filme. Do testemunho podem ser subtraídos todos os elementos que não se enquadram à utilização

desejada pelo cineasta. Isso indica que o testemunho pode ser fragmentado dentro da lógica informativa que o realizador do filme deseja compor.

Para Jeane Marie Gagnebin (2001), o testemunho conduz a tensionamentos entre a ausência e a presença. Ao invés de ser uma repetição daquilo que se lembra, o testemunho, enquanto exercício de rememoração, possibilita aos sujeitos trazer para o seu presente “aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2001, p. 91). Segundo a autora, o testemunho, mais do que ser uma forma de não esquecer o passado, representa uma maneira de agir sobre o presente, visando, assim, sua transformação. O testemunho não diz respeito somente ao passado, ele possui uma relação direta com o presente, fazendo, inclusive, com que pensemos com novos ares a aplicação de seu conceito. A testemunha deixa de ser apenas

aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha seria também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2001, p. 93, grifos da autora).

O testemunho no filme documentário, pensado a partir das contribuições de Gagnebin, conduz a outro aspecto de sua utilização. Deixamos de percebê-lo somente enquanto afirmações sobre um passado e passamos a pensá-lo em sua relação direta com o presente que ele ajuda a construir. Quando um personagem testemunha, mais do que querer que acreditemos nele, ele nos pede que tomemos uma posição sobre o aspecto que ele nos apresenta. Ele nos chama, no mínimo, para que reflitamos sua situação, não para provocar piedade, mas para que possamos produzir algum sentido em nossas próprias ações. É assim que nos tornamos, também, testemunhas de seu testemunho, aptos a testemunhar. Algo “move-se” em nosso interior e passa a viver conosco.

O testemunho é um recurso fundamental e corrente nos filmes analisados. Através do que é dito pelos personagens, as narrativas se desenvolvem. Tanto *Walachai* como *Berlim Brasil*, encontram nos testemunhos formas de ancoragem tanto do passado dos personagens, quanto de seu presente, projetando-os para o futuro. Os testemunhos tem tanto a função de ilustrar os fatos vividos no passado e que não apresentam outras formas de acesso, quanto garantir a propriedade das informações que são trazidas pelos documentários no presente vivido, uma vez que estes personagens são autorizados pelas narrativas, em funções de suas vivências e presença no mundo a falarem sobre suas experiências e percepções. Através dos

testemunhos os personagens relevam-se, acionando nos espectadores formas de compreensão de seus universos. Testemunhar é posicionar-se, em relação ao tempo, ao espaço, aos acontecimentos e a si próprio, ato que, nas narrativas analisadas, tem fundamental importância, tanto em relação às informações que são apresentadas, quanto às formas em que os personagens colocam-se em cena.

1.3.3 Perspectivas dialógicas para pensar as relações

Ao assumirmos, em nossa pesquisa, o encontro como ponto de partida para pensarmos a relação entre o cineasta e aqueles que são filmados, tornou-se necessário refletir o filme documentário como uma prática que acontece, no mínimo, na presença de dois ou mais sujeitos. De acordo com o pensamento de Marcius Freire (2012), na realização de um filme documentário há uma relação de poder entre o realizador, que detém o domínio da câmera e dos processos de produção do filme, e as pessoas filmadas, que são submetidas a ele, uma vez que “aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada” (FREIRE, 2012, p. 30).

O *poder de filmagem* pode ser pensado na definição de Michel Foucault (2010) de que o poder não é uma instituição, nem uma estrutura, nem mesmo uma potência que alguns indivíduos possuiriam, mas sim uma “situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2010, p.103). A relação de poder instaurada entre os indivíduos não está simplesmente no fato de que o cineasta pode (sua potência) filmá-lo, mas sim na situação de filmagem, que movimenta, em ambos e em graus diversos, as atitudes e ações que julgam ser coerentes com a posição de cada um.

O cineasta deseja as imagens e por isso investe em seus personagens. Estes, embora nem sempre tenham claras as dimensões que o processo de realização do filme pode tomar, sabem que estão sendo filmados – há a câmera revelando sua situação –, sabem também que deles algo é esperado, seja através das respostas que dão às entrevistas, ou no registro do seu modo de vida, ou da situação em que se encontram.

No entanto, mesmo que de maneira desigual, o poder dilui-se na complexidade da relação entre o cineasta e os sujeitos filmados. Durante o processo de filmagem, se ao diretor é dado o poder de captação das imagens, aos sujeitos é dado o poder de atuação perante a câmera. Como aponta Freire, “as pessoas filmadas têm consciência da presença do cineasta e se sabem observadas” (FREIRE, 2012, p. 118), dessa maneira, “colocam-se em cena”.

O poder que possuem está no fato de que podem escolher como agir, podem fazer recusas, interpor obstáculos, negociações, contrariar, revelar-se como o aposto do que era pretendido pelo cineasta. Mas o poder de atuação frente à câmera é limitado na medida em que delas escapa um poder que só o cineasta possui,

ao deter o controle sobre a montagem, o realizador detém o controle sobre o produto final; mesmo que as escolhas dos elementos que vão dar forma à sua *mise en scène*, mesmo que as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcadas por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no filme, pois tudo pode ser eliminado na montagem. Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação (FREIRE, 2012, p. 32, grifo do autor).

Estrategicamente, quem detém a palavra final na realização do filme é o seu realizador. Através das operações no processo de montagem, é ele quem decide as cenas que serão mantidas, as relações que serão estabelecidas na narrativa e como os personagens serão apresentados. Embora o processo de edição das imagens e a montagem do filme sejam os últimos procedimentos de sua finalização, o filme já começa a ser “montado” pelo realizador em processos anteriores, como a escolha do tema, a construção do roteiro, a abordagem dos personagens. Nesses momentos, o filme já está sendo construído, já operam nele relações de poder e escolhas.

Desde a sua origem, o documentário, “para tomar forma, têm que ser produto de um encontro” (FREIRE, 2012, p. 49). A narrativa desenvolve-se a partir das relações entre o cineasta e os personagens da história. É no encontro com o *outro* que o filme estabelece suas razões, através dele constrói seus argumentos. Os sujeitos revelam-se estando *em relação*. Nas palavras do autor:

Não pode existir a descrição de uma cultura qualquer sem que aquele ou aquela que a descreve com ela trave contato, *mutatis mutandis*, não pode existir um filme documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos. Portanto, a qualidade desse *encontro*, ou da *relação* que se estabelece entre os protagonistas dessa interlocução, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro (FREIRE, 2012, p. 49-50, grifos do autor).

Refletindo as relações estabelecidas no encontro dos cineastas com os sujeitos filmados, Freire busca no pensamento do filósofo austríaco Martin Buber, em sua filosofia do diálogo, formas para entender o encontro, na medida em que o documentário desenvolve-se a partir de um *eu* que vai ao encontro de um *outro*. Ao apresentar os postulados teóricos desse autor, Freire deixa claro que, no pensamento de Buber, “o fato fundamental da existência humana está no horizonte do homem com o homem” (FREIRE, 2012, p. 56).

Para Buber (2003, p. 15), “o essencial é vivido na presença”. As relações humanas somente são possíveis quando o homem entra em relação com os outros. Essa relação nunca é unidirecional, pois ela movimenta nos envolvidos o modo com que eles atuam frente às colocações que lhes são feitas. Os sentidos envolvidos na relação estabelecem, portanto, trocas entre os sujeitos e, sobre esse aspecto, Buber é enfático “que ninguém tente debilitar o sentido da relação: relação é reciprocidade” (BUBER, 2003, p. 9).

Segundo seu pensamento, o mundo se desenvolve de forma dupla para o homem, em função das atitudes que este pode tomar. Para o autor, o homem (um *eu*) pode encarar o mundo sob duas perspectivas, chamadas por ele de “palavras-princípio”, que representam o modo de perceber o *outro* com quem o *eu* se relaciona. Buber estabelece dois tipos de relações diferentes entre si, relações “Eu-Tu” e relações “Eu-Isso”. Nas relações que o homem estabelece,

o Eu da palavra-princípio Eu-Tu [que] é diferente daquele da palavra princípio Eu-Isso. As palavras-princípio não exprimem algo que pudesse existir fora delas, mas uma vez proferidas elas fundamentam uma existência. As palavras-princípio são proferidas pelo ser. Se se diz Tu profere-se também o Eu da palavra-princípio Eu-Tu. Se se diz Isso profere-se também o Eu da palavra-princípio Eu-Isso. A palavra-princípio Eu-Tu só pode ser proferida pelo ser na sua totalidade (BUBER, 2003, p. 3).

Nas relações do tipo Eu-Tu, esclarece-nos Freire, “o diálogo tem um peso fundamental” (FREIRE, 2012, p. 57). O *eu* reconhece o outro sujeito em suas singularidades, abre-se para o diálogo, para a troca, une-se a ele, rompe com os distanciamentos e efetivamente entra em relação. Quando o *outro* é assumido como um *tu*, ele não o toma como um mero objeto, mas sim como um outro *eu completo*. Essa perspectiva é a do reconhecimento dos sujeitos, no qual, segundo Buber, o *eu* se realiza com o *tu*. Reconhecer o outro enquanto um *tu* é reconhecê-lo em sua totalidade e não possuí-lo ou dele fazer algum uso, na verdade, “quem diz Tu não possui coisa alguma, não possui nada. Ele permanece em relação” (BUBER, 2003, p. 5).

Quando se estabelece uma relação do tipo “Eu-Isso”, o *eu* não reconhece nem dialoga com o *outro*. Como aponta Freire, este é um princípio monológico pautado pela separação radical entre os sujeitos. Nele não há comunicação.

Aquele ou aquilo que foi tomado pelo *eu* como um *isso* é experimentado, coisificado, enumerado, conforme os princípios ou as necessidades de um *eu* que não se permite entrar em relação. No pensamento de Buber, na perspectiva “Eu-Isso”, o *eu* apenas serve-se do *outro*, não há sentido de reciprocidade. O *isso* representa *um uso* que o *eu* faz de alguém ou de algo.

Nessa atitude, o *eu* só consegue reprimir o mundo do *outro*, ao invés de libertá-lo. O mundo torna-se apenas algo a ser explorado, experimentado, quantificado e utilizado pelo *eu*. De acordo com Buber,

O homem transformado em Eu que pronuncia o Eu-Isso coloca-se diante das coisas em vez de confrontar-se com elas no fluxo da ação recíproca. Curvado sobre cada uma delas, com uma lupa objetivante que olha de perto, ou ordenando-as num panorama através de um telescópio objetivante de um olhar distante, ele as isola ao considerá-las, ou ele as agrupa sem sentimento algum de universalidade (BUBER, 2003, p. 33).

No pensamento de Freire encontramos a possibilidade de utilizarmos as perspectivas “Eu-Tu” e “Eu-Isso”, propostas por Buber, como categorias de nossas análises fílmicas. Pensamos, portanto, o filme documentário como “um encontro em que o cineasta fosse um Eu, e seus sujeitos, um Tu” (FREIRE, 2012, p. 60). Quando o cineasta assume a perspectiva “Eu-Tu”, ele toma as pessoas/lugares que serão filmadas em sua totalidade, compreendendo suas singularidades e valores, em uma relação sempre recíproca, na qual “cada um dos envolvidos sabe que o Outro o leva em conta, que se trata de uma pessoa total, que está lá com tudo que lhe é próprio, com suas coisas agradáveis e desagradáveis” (FREIRE, 2012, p. 62). No entanto, também nos deparamos com filmes que se utilizam da perspectiva “Eu-Isso” para compor suas narrativas, seus realizadores “veem no Outro apenas matéria prima para a construção de sua obra. O Outro para estes cineastas não é um Tu, mas um Isso de que eu me sirvo sobre determinadas circunstâncias” (FREIRE, 2012, p. 66).

Nosso intuito é o de analisar se o encontro das cineastas com os sujeitos filmados, nos filmes *Walachai* e *Berlim Brasil*, são construídos pela perspectiva “Eu-Tu”, na qual os indivíduos são tomados pelo “eu-realizador” em suas singularidades, estabelecendo-se entre eles uma relação, ou se os toma através da perspectiva “Eu-Isso”, afirmando a separação entre ambos, apenas servindo-se das histórias de vida dos personagens para produzir as narrativas documentais. Buscamos demonstrar, durante o processo de análise, os momentos que podemos localizar como pertencentes a cada uma das perspectivas, na tentativa de compreender como essas operações foram construídas e de que maneira elas incidem sobre as identidades propostas para os grupos de imigrantes alemães e seus descendentes que escolheram o Rio Grande do Sul e o Brasil como a sua segunda pátria, desde 1824, quando das primeiras imigrações nesta região do país.

2 DOCUMENTÁRIO, IDENTIDADES E ALTERIDADES: A *MISE EN SCÈNE DO OUTRO*

Colocar o outro em cena, no mínimo, significa conferir-lhe um lugar. Se no mundo social os personagens ocupam um espaço físico, em tela, eles também o fazem. Milton Santos (2000) apresenta a ideia de “território usado” como aquele onde as ações dos sujeitos se realizam. É o espaço onde a vida cotidiana transcorre, onde os grupos coexistem e onde o encontro acontece. Também é o espaço onde se expressam as diferenças, as desigualdades e os combates. Dessa forma, é o uso – ou seja, a apropriação que os sujeitos realizam dos territórios – que nos coloca na dinâmica social e em movimento.

Para o autor, o território não é apenas o lugar onde se acumulam os sistemas naturais e os sistemas das coisas criadas pelos homens, mas é a base onde se desenvolve o trabalho e sobre a qual os grupos criam suas residências. O território é entendido como o lugar das trocas materiais e espirituais, que justamente se desenvolvem na dimensão que ele mesmo proporciona. Escreve o autor que um território deve ser pensado em termos do uso realizado por uma população, sendo ele “o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence” (SANTOS, 2000, p. 96).

Amparados na ideia de Santos, podemos afirmar que *o filme também é um território usado*. O documentário, enquanto prática criativa, possibilita o registro tanto dos sistemas naturais quanto dos sistemas imaginativos. Mas, para além disso, possui ainda a capacidade de registrar os usos dos territórios pelos sujeitos sociais. As operações realizadas durante o processo de produção de um filme, como a captação das cenas, as entrevistas ou a montagem, também representam um uso, por parte dos cineastas, em fazer com que este nosso território seja ocupado. O documentário, ao final, pode ser entendido como um território *duplamente utilizado*. É apropriado pelos personagens sociais no seio do desenvolvimento de suas vidas cotidianas, mas também é apropriado pelos cineastas através da composição das imagens, fazendo com que esses mesmos sujeitos também passem a ocupar, ou *usar*, o território da tela.

Através do documentário, como um segundo território utilizado pelos mesmos sujeitos, mas que agora são guiados pelas escolhas dos cineastas, passamos a acompanhar, além das utilizações realizadas por estes, a manifestação de suas identidades. Balizados por esse pensamento, neste segundo capítulo, apresentamos a maneira como pensamos as identidades, principalmente no que tange ao cenário das trocas e manifestações das

alteridades, em que as diferenças culturais são tomadas como elementos que tensionam e modelam tanto as significações do universo social quanto as do universo fílmico.

2.1 IDENTIDADES E ALTERIDADES: PERSPECTIVAS TEÓRICAS PARA PENSAR AS DIFERENÇAS CULTURAIS

A premissa que tomamos como ponto inicial para a construção de nossas perspectivas teóricas a respeito das identidades é de que elas não *ocorrem* no vazio. As identidades, sejam elas individuais, coletivas, sociais ou culturais, ocorrem no seio de sociedades que, como tais, são complexamente dialéticas e não livres de suas contradições. Para uma reflexão a respeito dos problemas de identidade é preciso, primeiramente, buscar definir o tempo e o lugar onde elas se inscrevem.

Muitos autores dedicaram-se, e outros ainda dedicam-se, à atividade de compreender a sociedade, tentando encontrar onde aportaram as diferentes transformações ocorridas nos últimos séculos. O resultado foi um pensamento teórico que, de modo geral e apesar de suas diferenças, compreende este período como consequência dos processos de desenvolvimento do capitalismo e das sociedades industriais que representou – especialmente para os países de Terceiro Mundo, desde seus períodos pós-coloniais em diante – o avanço em muitos âmbitos da vida social, a intensificação de antigos problemas e o surgimento de novos.

Alcunhas para designar o período em que vivemos não faltam: modernidade, alta modernidade, pós-modernidade, modernidade tardia, supramodernidade e capitalismo pós-industrial são alguns exemplos da constante busca pela compreensão da sociedade contemporânea – ou, como bem escreveu Bruno Latour (1994, p. 15), “a modernidade possui tantos sentidos quantos forem os jornalistas e os pesquisadores”. A despeito de um debate teórico sobre essas classificações, nos amparamos no pensamento de Anthony Giddens (1991) crítico do conceito de pós-modernidade, que argumenta que nós vivemos em um período em que as consequências da modernidade⁸ estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas. Para o autor, mudanças nos modos de vida produzidos pela modernidade acabaram por desvencilhar-se dos tipos tradicionais da ordem social dos períodos históricos anteriores. Nela, as transformações passam a ser “mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes” (GIDDENS, 1991, p. 14).

⁸ Giddens (1991, p. 11) entende a modernidade como um modo de vida ou mesmo uma organização social que emergiu na Europa a partir do século XVII e que, posteriormente, acabou por mundializar suas influências.

A modernidade, neste pensamento, é refletida em função das discontinuidades que separam as ordens tradicionais das instituições sociais modernas, em que diversas características estariam envolvidas, como o nítido ritmo da mudança que a modernidade coloca em movimento, o escopo dessas próprias mudanças e a natureza intrínseca das instituições modernas. Natureza essa não encontrada nos períodos históricos anteriores.

Para Giddens, a rápida transformação na vida social que experimentamos não deriva essencialmente de desenvolvimento do capitalismo, mas sim do “impulso energizante” da complexidade da divisão do trabalho e do aprimoramento da produção na ordem social em que vivemos, que é essencialmente industrial. Além disso, o autor relaciona o dinamismo da modernidade a três características: a separação do tempo e do espaço; o desencaixe dos sistemas sociais e da ordenação e; a reordenação reflexiva das relações sociais à luz das contínuas entradas de conhecimento, afetando as ações de indivíduos e grupos.

Em relação à separação tempo-espaço, Giddens afirma que nas sociedades pré-modernas, o tempo estava conectado ao espaço. O lugar (localidade) era o cenário físico do desenvolvimento da atividade social situada geograficamente. Tempo e espaço coincidiam na medida em que as dimensões espaciais da vida das populações, organizadas em função do tempo, possuíam como denominador comum a “presença”, em atividades espacialmente localizadas. Em situação de modernidade, “o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico: isto é, são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distintas deles” (GIDDENS, 1991, p. 27). A separação do tempo e do espaço não deve ser vista de forma unilateral, na qual haveria abrangências totais ou a impossibilidade de reversões.

Por desencaixes, Giddens entende os deslocamentos das relações sociais dos contextos locais de interação. O autor menciona dois tipos de mecanismos de desencaixe na modernidade, as fichas simbólicas: os meios de intercâmbio que circulam na sociedade sem que os grupos que com eles lidam tenham algo em particular, como o dinheiro e; os sistemas peritos, sistemas de excelência técnica e competência profissional que organizam todo o sistema social em que vivemos. Ambos os sistemas dependem da confiança que neles depositamos para seu pleno funcionamento, condição também fundamental para as instituições na modernidade.

E, por fim, a reflexividade como característica definidora da ação humana. Conforme Giddens, nas sociedades tradicionais, o passado, as tradições e os símbolos eram honrados por perpetuarem as experiências das gerações. Mesmo nessas sociedades, as tradições não eram

inteiramente estáticas, pois cada nova geração precisava decodificar e, assim, em certa medida, reinventar e refletir a herança cultural de seus antepassados. Com o advento da modernidade, essa reflexão é introduzida na base da própria reprodução social de forma a continuamente refratar pensamento e ação.

Mesmo nas sociedades mais modernizadas, as tradições continuam cumprindo seus papéis. Mas o que a reflexividade na vida social moderna produz é que essas práticas sociais sejam “constantemente examinadas e reformuladas à luz de informação renovada sobre as próprias práticas, alternando assim constitutivamente seu caráter” (GIDDENS, 1991, p. 45).

Esses três pontos – o distanciamento tempo-espço, o desencaixe e a reflexividade – compreendem a conjuntura do que Giddens entende por modernidade, que é inerentemente globalizante. Essas características tensionam as relações, as formas e os eventos sociais, locais ou distantes, tornando-os “alongados”. Este processo de alongamento o autor chama de globalização, à medida que diferentes regiões e contextos se enredam através da superfície do globo, “a globalização pode assim ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam as localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorridos a muitas milhas de distância e vice-versa” (GIDDENS, 1991, p. 61).

Conforme Jesús Martín-Barbero (2003), a globalização é um processo que envolve tanto os imaginários cotidianos quanto os processos macrossociais. Para entender essas transformações, é necessário repensarmos o espaço que os sujeitos e grupos habitam, pois “ao transformar *o sentido de lugar do mundo*, as tecnologias da informação e da comunicação [...] estão fazendo com que um mundo tão intercomunicado se torne indubitavelmente mais opaco” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.58, grifos do autor), onde o mercado seria a única instituição realmente globalizada, que, ao invés de optar pela união, procura a unificação através do consumo.

No pensamento de Martín-Barbero, é impossível que os homens habitem no mundo sem algum tipo de ancoragem territorial, pois é no lugar – em algum território – onde a vida cotidiana, a história e a temporalidade se desenvolvem. O processo de globalização, nesse sentido, potencializa a exposição constante de uma cultura às outras, expondo e ressaltando assim suas diferenças, implicando em

um permanente exercício de *reconhecimento* daquilo que se constitui a diferença dos outros como enriquecimento potencial da nossa cultura, e uma exigência de *respeito* àquilo que, no outro, em sua diferença, há de intransferível, não transigível e inclusive incomensurável (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 60-61, grifos do autor).

O autor sublinha a necessidade de reconhecimento e respeito pelas diferenças, tendo em vista que o processo de globalização, enquanto estímulo ao consumo, busca uma padronização das vivências, gostos e saberes locais. Reconhecer esses espaços – e diferenças – é reconhecer a autonomia dos sujeitos e atores sociais que se constroem em relações que possibilitem a reciprocidade, uma vez que “não há afirmação duradoura do que é próprio sem o reconhecimento simultâneo do que é diferente” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 70).

Julgamos necessária essa reflexão sobre as mudanças e (re)configurações do tempo-espço em nossa sociedade, pois, além deste ser um elemento fundamental no modo como concebemos as identidades, encontramos em nossos objetivos de estudo uma motivação para realizá-la. De modo sutil em *Berlim Brasil*, mas principalmente em *Walachai*, encontramos um tensionamento entre o tempo-espço das comunidades registradas em descompasso com as “configurações da modernidade”.

Em termos de imagens, em *Walachai*, a cineasta apresenta figurações dos ambientes em que o tempo é expresso de maneira lenta, que vagarosamente flui e pouco se transforma. O olhar demorado da câmera no verde das paisagens rurais, nas nuvens que lentamente caminham no céu, no voo dos pássaros, na fumaça que bucolicamente sai das chaminés representa um modo de conceber o tempo-espço rural em oposição à célebre vida citadina, urbana e “desenvolvida”.

Desse modo, percebemos em vários momentos e elementos do documentário a distinção entre o “tempo de *Walachai*” e o “tempo da modernidade”. A cineasta busca registrar como o modo de vida desses personagens baseia-se nessa distinção. Vemos, por exemplo, uma série de instrumentos que servem para a realização do trabalho, todos de feição e utilização manual: a roda da carroça e a canga dos bois, o instrumento movido por tração animal para moer cana-de-açúcar, o instrumento utilizado para fabricar nata do leite (em oposição ao liquidificador) ou mesmo o ferreiro que manualmente precisa produzir as ferramentas de uso cotidiano.

Depoimentos dessa mesma natureza também não faltam. Um dos personagens diz que prefere a carroça ao automóvel, pois com ele não conseguiria realizar o trabalho na lavoura. Outra personagem fala que para ela não existe o horário de verão, que cumpre as suas tarefas cotidianas sem precisar consultar o relógio. Mais de um personagem afirma não gostar de assistir televisão. Outra cena que representa o distanciamento tempo-espço apresentado em *Walachai* é quando uma personagem mostra um invento que precisou criar para que seu aparelho de telefone celular funcionasse no local. Ela expõe para a câmera um vasilhame

cortado para proteger o celular das intempéries, sustentado por uma haste, no único local de seu pátio onde o aparelho funciona. Em outra cena, acompanhamos um personagem reclamando que o entregador de jornais não chega à região.

A relação tempo-espaço também é reafirmada constantemente no filme em relação à diferenciação entre o trabalho rural e o trabalho industrial. Nas falas dos personagens percebemos que eles preferem o trabalho na lavoura, por este não estar condicionado às pressões das rotinas de trabalho. Ser o “patrão de si”, não precisar cumprir metas tão rígidas e, principalmente, poder ordenar seu horário de trabalho são os principais elementos dessa diferenciação. Em termos de imagens, vemos os trabalhadores rurais interrompendo suas atividades para conversar com a cineasta. Em contrapartida, ao propor as figurações do trabalho industrial, a cineasta conversa com os personagens somente durante o seu período de descanso, registrando as atividades do trabalho de forma a tonalizar essas imagens com sentidos de fixação, rotina e repetição.

O tempo que os personagens dedicam as suas tarefas também é utilizado pela cineasta para realizar essa diferença em termos sócio-culturais. A alimentação dos personagens igualmente serve como exemplo, em que acompanhamos a dedicação e o preparo manual de muitos alimentos, alguns para consumo próprio, outros para a venda, demonstrando que os personagens constroem a sua maneira as relações tempo-espaço. Uma pequena figuração de ambiente realizada para compor esse mesmo sentido é quando, rapidamente, vemos algumas panelas e utensílios domésticos secando ao sol em frente a uma casa, ou quando um dos personagens afirma que no lugar se pode dormir com as janelas das casas abertas. A não preocupação com a violência, tomada como comum aos grandes centros urbanos, pode ser destacada como mais um elemento que compõe os sentidos de diferenciação dos modos de vida dos personagens. Ao final, precisamos salientar que *Walachai*, embora apresente essas configurações temporais como lentas e morosas, permite-se perceber que há dinâmica e transformação nesses modos de vida no campo. Através dos depoimentos e da observação do cotidiano, percebemos que essas comunidades não estão isoladas ou estagnadas no tempo e no espaço e que se desenvolvem em um ritmo que combina as singularidades locais com as pressões do mundo globalizado.

Berlim Brasil, por sua vez, não evidencia de maneira tão detalhada as rupturas do tempo-espaço das comunidades de descendência alemã registradas no filme. Porém, por meio dos depoimentos dos personagens, acompanhamos informações de que as transformações industriais afetam os modos de vida locais, principalmente em relação à língua falada na

região. Um personagem fala que a oportunidade de viagens à Alemanha e a utilização da internet têm facilitado o intercâmbio de informações e a renovação do idioma. Da mesma forma, recebemos de outros personagens a informação de que, com o advento da televisão, com somente a oferta da língua inglesa nas escolas e com a fragmentação dos vínculos comunitários, o alemão vem perdendo espaço no falar das novas gerações.

Ambos os filmes demonstram que as identidades pessoais e coletivas desses personagens constroem-se a partir de negociações constantes entre os elementos locais e os deslocamentos espaço-temporais modernos, das pressões do capitalismo, da industrialização e da globalização. Inseridas, portanto, nesses contextos, é fundamental para o entendimento das identidades a noção de alteridade.

No pensamento filosófico de Emmanuel Levinas (1980), a separação radical entre o Mesmo e o Outro significa que é impossível colocá-los fora de uma relação. A alteridade, conforme Levinas, só é possível na radicalidade do *outro*, ou seja, se o *outro* for realmente *outro*, entendido em completude, permanecendo como “ponto de partida” e entrada na relação. Para o filósofo, o “eu” possui sua identidade como conteúdo, para além de toda a individualização de seu sistema de referências. Um conteúdo que não se mantém o mesmo. Seu existir “consiste em identificar-se, em reencontrar sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação” (LEVINAS, 1980, p. 24).

A alteridade caracteriza-se, então, não como o inverso de uma identidade, ou uma resistência ao Outro, que em si é um Mesmo. Ela implica não em limitar o Outro, porque, nesse caso, “o Outro não seria rigorosamente Outro: pela comunidade da fronteira, seria, dentro do sistema, ainda o Mesmo” (LEVINAS, 1980, p. 26). É através da linguagem que a alteridade desenvolve-se, pois “a alteridade só é possível a partir de mim” (LEVINAS, 1980, p. 27). É através da linguagem que, em Levinas, o Mesmo, o eu, sai de si, ao infinito, à procura do Outro:

A linguagem desempenha de fato uma relação de tal maneira que os termos não são limítrofes nessa relação, que o Outro, apesar da relação com o mesmo, permanece transcendente ao Mesmo. A relação do Mesmo e do Outro [...] processa-se originalmente como um discurso em que o Mesmo recolhido na sua ipseidade do “eu” [...] sai de si (LEVINAS, 1980, p. 27).

Através do uso da linguagem, o homem se coloca em relação e, dessa forma, materializa seu pensamento através do discurso. Levinas não ignora que o eu jamais consiga renunciar ao egocentrismo de sua existência, mas, quando em situação discursiva, “o próprio

fato de se encontrar em um discurso consiste em reconhecer a outrem *um direito* sobre o egoísmo” (LEVINAS, 1980, p. 27, grifos do autor).

Conforme Michèle Ansart-Dourlen (2012), as formas de alteridade devem ser avaliadas em função de seus fatores objetivos, levando em consideração que “o outro é passível de alterar a vida psíquica do indivíduo e a apreensão que tem de si mesmo” (ANSART-DOURLEN, 2012, p. 23). Para a autora, em toda a sua vida psíquica, o eu aspira à integridade, busca consolidar uma identidade coerente para si. No desenvolvimento de suas atividades, o eu (individual ou coletivo) encontra-se em infinitas situações, nas quais é provocado a refletir sobre a própria integridade, podendo, em recusa, entregar-se a um sentido (freudiano) de barbárie:

Se as significações culturais próprias de uma coletividade não são profundamente integradas pelo sujeito, elas lhe parecerão – sobretudo em momento de crises culturais e políticas – como estrangeiras, radicalmente outras, e hostis. Ocorre, então, o retorno ao recalcado, dos movimentos pulsionais arcaicos, de um ódio que será projetado sobre um “outro” – designado pelo poder totalitário como o inimigo nacional ou a outra “raça” (ANSART-DOURLEN, 2012, p. 27).

Como sugere Claudine Haroche (2012), a alteridade supõe um limite, uma fronteira entre o eu e o não eu. Quando o eu é tocado pelo *outro*, este declina em um processo de distanciamento, afastamento, frieza, cálculo, observação e avaliação que tende, por um lado, a estimular a troca e a intercambialidade e, por outro, a indiferença. Neste caso, é o mesmo que uma situação em que implica em “superficialidade, encorajando a relação apressada e efêmera evita a relação com o outro e provoca o isolamento” (HAROCHE, 2012, p. 51).

Enquanto produto de um duplo processo de construção e exclusão social, a alteridade, conforme Denise Jodolet (1998, p. 50), não representaria um *atributo* que pertence à essência do objeto visado, mas sim uma *qualificação exterior* que lhe é atribuída, que se elabora no seio das relações sociais e em torno das diferenças, conduzindo o homem à “necessidade de referir a relação com o próximo e com o outro a uma totalidade mais ampla, contexto plural e lugar potencial de conflitos e disputas, do qual pode ocorrer a definição de uma alteridade” (JODOLET, 1998, p. 55).

Para Ansart-Dourlen (2012, p. 27), a alteridade pode ser designada “como constitutiva do sujeito em suas relações com o outro”. A negação do *outro*, nesses processos, não ocorre apenas através das ameaças de violência física, mas também através de violências psíquicas e simbólicas, como o desprezo aos valores culturais dos outros indivíduos e grupos sociais, a redução do *outro* a um alter ego ou sua coisificação enquanto um objeto intercambiável qualquer.

No processo de negação do *outro* e de suas diferenças, a crença possui um peso maior do que a procura de um saber que possa direcionar, de fato, os resultados do contato entre o indivíduo e entre as culturas:

O que está em jogo é a crença, o que significa acesso a um “outro” – pois crer é sempre afirmar mais do que se sabe – que se interioriza sem que se saiba se responde a uma verdade qualquer, e exclusão da dúvida que ameaça o sentimento de identidade e as referências que conferem sentido a uma existência. A crença é portadora de violência, pois com ela o indivíduo pode ter o sentimento de uma unidade interior (ANSART-DOURLEN, 2012, p. 28).

As diferenças, como escreve Angela Arruda (1998, p. 17), são os contornos mais salientes e intrigantes da alteridade. As ancoragens do novo, como propõe a autora, não se fazem apenas pelas semelhanças, mas também pelas diferenças, pelo contraste, sempre tendo como referência os padrões preexistentes em cada sociedade. A autora nos sugere a analogia de um holograma para pensar os contornos do eu e a alteridade.

Diferente de um retrato, estático no tempo, o desenho do *outro* estaria mais próximo ao holograma, uma projeção em movimento, como sendo também um pedaço do eu, prestes a esvanecer, sendo as diferenças o material capaz de dar forma à figura que se projeta. A alteridade, em seu pensamento, implica mediações e ambivalências que provêm tanto dos sujeitos quanto das situações em que se encontram. Assim, “identidade e diferença não são termos alternativos, e sim pensados em função do outro, em mútua dependência” (ARRUDA, 1998, p. 17).

Para Kathryn Woodward (2012, p. 10), as identidades são construções relacionais, marcadas pelas diferenças, sustentadas por processos de exclusão e inclusão, expressas por meios simbólicos e sociais, estando também vinculadas às condições sociais e materiais da vida pessoal e coletiva. A marcação simbólica é o meio pelo qual significamos nossas práticas e relações sociais, por processos de classificação e distinção social, fornecendo “formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e marginalizados” (WOODWARD, 2012, p. 20).

Embora os fatores materiais não possam “explicar totalmente o investimento que os sujeitos fazem em posições de identidade” (WOODWARD, 2012, p. 61), com a aceleração do fluxo mundial de informação, o avanço das tecnologias e a intensificação dos processos de globalização, as comunidades locais podem tomar diferentes atitudes em relação as suas identidades. Podem se distanciar delas, ou mesmo negá-las, em um processo de homogeneização cultural, assim como podem resistir para fortalecer e afirmá-las, sejam elas

identidades nacionais ou locais; ou podem, ainda, ressignificar seus posicionamentos identitários.

No pensamento da autora, a afirmação das identidades, enquanto contínuo exercício de demarcação, exige alguma forma de autenticação. Essa autenticação é produto de diferentes significados produzidos através de sistemas simbólicos, lutas e relações de poder, que produzem novos significados. Dessa forma, no jogo social em que se desenvolvem, as identidades tornam-se sempre contestáveis e cambiantes, convertendo-se em “um fator importante de mobilização política” (WOODWARD, 2012, p. 34).

Na esteira desse pensamento, Tomaz Tadeu da Silva (2012, p. 76) argumenta que identidade e diferença são conceitos inseparáveis e que devemos considerar as diferenças não como resultados últimos de um processo, mas sim como o próprio processo pelo qual as identidades e as próprias diferenças são produzidas. Para o autor, considerar tais conceitos como *atos de criação* consiste em não naturalizá-los, não tomá-los como fatos ou dados empíricos, mas sim admitir que eles precisam ser ativamente produzidos, admitindo que “a identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas de um mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto das relações culturais e sociais” (SILVA, 2012, p.76).

Outra característica das identidades/diferenças, pautadas por Silva, é a de que muitas vezes elas não são simplesmente definidas, podendo ser, inclusive, impostas. Dada a importância das identidades enquanto agentes de classificação e distinção social nas sociedades contemporâneas, devemos considerar que em muitos contextos os iguais e diferentes convivem de forma pouco harmoniosa, conflitando entre si na disputa pelos mesmos espaços. Nas configurações da modernidade elas representam um campo hierárquico onde são disputadas para si e/ou outorgadas aos outros, o que não exclui, obviamente, situações de conflito. Conforme o autor, não se trata apenas de que as identificações e diferenças sejam objetos de disputa e controle de diferentes grupos sociais, posicionados de forma assimétrica na hierarquia social, mas que

na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder (SILVA, 2012, p. 81).

Assim, a afirmação das identidades e a demarcação das diferenças implicam sempre em operações de inclusão e exclusão, podendo até definir “o que somos” e também “o que não somos”. Esses posicionamentos traduzem-se em declarações sobre pertencimento e não pertencimento, pois “afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora” (SILVA, 2012, p. 82), ou, como coloca Edgar Montiel (2003, p. 27), este é um processo através do qual certos agentes classificam outros agentes avaliando assim as suas posições “tanto nas relações objetivas, como nas estratégias simbólicas de apresentação e de auto-representação”.

A identidade, portanto, está sempre ligada a uma forte e radical separação entre “nós” e “eles” (SILVA, 2012, p. 82). Para o autor, essa classificação ajuda a dividir o mundo social entre “nós” e “eles”, hierarquizando o sujeito e as práticas culturais. Aqueles que têm o poder de autorizar tais classificações detêm o privilégio de atribuir e valorar, segundo critérios próprios e externos, os demais grupos sociais.

Eleger uma identidade ao *status* de norma ou padrão é remeter às demais identidades a espaços marginais, subalternos e de desqualificação. Silva nomeia esse processo de *normalização*, quando uma identidade é arbitrariamente tomada como parâmetro para se avaliar e hierarquizar as outras identidades. Tornada normal, e absolutamente positiva, todas as demais identidades só tendem a ser avaliadas de forma negativa, percebendo “*uma* identidade, simplesmente como *a* identidade” (SILVA, 2012, p. 83, grifos do autor).

A identidade de um grupo social, para Montiel (2003, p. 24), diz respeito a uma criação coletiva que se configura no tempo, na história e, portanto, encontra-se em constante devir. A contribuição teórica do autor é pensar as identidades enquanto processos criativos, complexos e interativos, sobre os quais os indivíduos e grupos sociais podem adaptar-se de modo que consigam “fazer frente à onda homogeneizadora, no simbólico e, isoladora, no social” (MONTIEL, 2003, p. 25).

No contexto de nossa sociedade globalizada, Zygmunt Bauman (2005, p. 38) acredita que as identidades são bênçãos ambíguas, oscilantes entre o sonho e o pesadelo, embora conosco, não sabemos exatamente quanto se trata de um ou de outro. Ambos os sentimentos coexistem nos mais diferentes níveis de nossas consciências e vem à tona dadas as situações em que nos encontramos. As identidades, então, não existem afastadas da atividade humana e de sua intencionalidade, “uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado” (BAUMAN, 2005, p. 83-84).

No processo de construção de nossas identidades, o prazer (de projetar) e o medo (de ver nosso projeto identitário ruir) revezam-se, “afinal, sabemos que, se os nossos esforços fracassarem por escassez de recursos ou falta de determinação, uma outra identidade, intrusa e indesejada, pode ser cravada sobre aquela que nós mesmos selecionamos e construímos” (BAUMAN, 2005, p. 44).

Para Bauman, a identidade se parece com um grito de guerra usado de maneira defensiva durante uma batalha. Uma batalha travada nos mais diferentes campos e níveis, podendo ser de um indivíduo contra um grupo, ou de um grupo menor e mais fraco ameaçado por outro mais forte e bem mais dotado de recursos. Acompanhando o pensamento do autor, entendemos que as identidades envolvem constantemente disputas e defesas por territórios, sejam eles sociais, culturais ou simbólicos:

Sempre que se ouvir falar em identidade, pode se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no mundo no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega (BAUMAN, 2005, p. 83).

Dessa forma, entender as identidades como um campo de batalha faz com que nos aproximemos da afirmação de Homi K. Bhabha (2013), de que as identidades precisam ser pensadas *sob o signo das diferenças*. Dentro de sua crítica teórica, econômica e cultural pós-colonial, Bhabha – preocupado com a influência hegemônica eurocêntrica na produção de informação e conhecimento sobre o mundo na contemporaneidade – alerta que o dissenso, a alteridade e a outridade são condições discursivas fundamentais para a construção de saberes livres e capacitados para enfrentar a problemática das identidades políticas e sociais.

Ao propor que as identidades devam ser pensadas a partir das diferenças culturais, o autor conceitua a cultura afastando-se do exotismo da proposta multiculturalista e da tolerância pueril da noção de diversidade cultural. Para Bhabha (2013, p. 21), a articulação social da diferença permite pensarmos a cultura como “uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais”. As diferenças culturais permitem que pensemos as relações sociais como um lugar de hibridismo e tradução, um “entre-lugar”, evitando a política da polarização, onde o *outro*, para o autor, nunca foi agente ativo de suas próprias articulações.

O Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contra imagem de um esclarecimento real. A narrativa e a política *cultural* da diferença tornam-se o círculo fechado da interpretação. O outro perde o seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional (BHABHA, 2013, p. 59, grifo do autor).

Fazendo-nos repensar nossa perspectiva sobre as identidades e demonstrando que seu sentido nunca é “simplesmente mimético ou transparente”, Bhabha diferencia as noções de “diversidade cultural” e “diferenças culturais”, insistindo que é nesta última que devemos realocar os esforços de nosso pensamento. Para ele, a diversidade cultural é uma categoria que pertence aos campos da ética, da estética e de uma etnologia comparativa, sendo responsável pelos enquadramentos multiculturais relativistas em sua “retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidos na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única” (BHABHA, 2013, p. 63).

As diferenças culturais, por outro lado, são pensadas enquanto “processo de enunciação da cultura”, um processo de significação sobre o qual as “afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 2013, p. 63). A perspectiva das diferenças culturais coloca a cultura a ser pensada como um “problema da ambivalência da autoridade cultural”. Em um espaço social onde alguns indivíduos são autorizados a produzir significados e estratégias que encerram as singularidades sociais a seus moldes, muitas vezes nitidamente manifestadas de forma etnocêntrica, atentarmos às diferenças culturais permite-nos interpretar as inter-relações culturais como um espaço de disputa social por legitimidade, problematizando, dessa forma, “a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação e sua interpelação legítima” (BHABHA, 2013, p. 64), que constantemente atravessam o modo como as identidades culturais são pautadas.

No contexto da presente pesquisa, ainda precisamos atentar para os conceitos de grupos e identidades étnicas, por estes possuírem características específicas relacionadas a nossos objetos de estudo. Conforme Giralda Seyferth (1990, p. 56), a etnicidade é um fenômeno empiricamente variado, mas que se apresenta como um recurso social, político e cultural para abordagens teóricas sobre grupos e identidades étnicas.

A noção contemporânea de identidades étnicas como *elaboração* nos remete ao pensamento sociológico clássico. Segundo Max Weber (1991, p. 270), as comunidades étnicas não constituem, em si mesma, uma comunidade, mas operam como um elemento facilitador das relações comunitárias. Para Weber, os grupos chamados étnicos são aqueles que, em função da expressão de um *habitus* externo, de seus costumes, ou das lembranças de sua colonização e migração, nutrem “uma crença subjetiva na procedência comum, de tal

modo que esta se torna importante para a propagação de relações comunitárias, sendo indiferente se existe ou não uma comunidade de sangue efetiva” (WEBER, 1991, p. 270).

Para Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fernart (2011, p. 80), o termo “grupo étnico” foi utilizado na sociologia americana para designar os grupos nacionais de origem estrangeira. Nos anos de 1970, a etnicidade passa a ser vista como uma categoria geral da vida social e não mais como uma característica de um grupo minoritário definido por traços específicos. Nessa ressignificação, o termo *ethnic* perdeu sua conotação árcade, designando formas de organização social também precedentes nas sociedades modernas.

Como colocado pelos autores, o termo “étnico”, na maioria dos casos, foi utilizado mais como uma categoria descritiva que permitia serem abordadas questões de outra natureza, como a integração, a imigração e o racismo, do que como um conceito sociológico que permitia definir com clareza seu objeto científico, correspondendo a “um modo de identificação em meio a possíveis outros: ela não remete a uma essência que se possua, mas a um conjunto de recursos disponíveis para a ação social” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 165).

Conforme Fredrik Barth (2011, p. 193), na esfera socialmente efetiva, os grupos étnicos⁹ correspondem a “uma forma de organização social”. Para o autor, uma atribuição identitária étnica, com objetivos de interação, considera as diferenças culturais, mas não em sua forma simplificada.

No pensamento do autor, as referências étnicas são categóricas ao passo que buscam classificar uma pessoa, ou grupo, em termos de uma identidade básica geral, que possui como determinante sua origem ou o meio ambiente onde se encontra. Assim, “na medida em que os atores usam identidades étnicas para categorizar a si mesmos e outros, com objetivos de interação, eles formam grupos étnicos neste sentido organizacional” (BARTH, 2011, p. 194).

No contexto dos grupos étnicos, os traços culturais podem ser utilizados pelos sujeitos sociais como sinais e emblemas de suas diferenças e identidades. Outros traços ainda podem ser ignorados e, em algumas situações, as diferenças podem ser mínimas, ou mesmo negadas (BARTH, 2011, p. 194). Esses conteúdos culturais podem ser considerados através das seguintes ordens:

⁹ Conforme Barth, o termo “grupo étnico”, na bibliografia antropológica clássica, foi designado para populações que: perpetuam-se biologicamente de forma ampla; compartilham valores fundamentais (unidades nas formas culturais); constituem um campo de comunicação e interação e; se identifica e é identificado por outros como uma categoria diferenciável das outras do mesmo tipo (BARTH, 2011, p. 189-190). Para o autor, essa definição ideal implicou no isolamento dessas características, induzindo a manutenção isolada das fronteiras das diferenças raciais, culturais, barreiras linguísticas e hostilidade espontânea, levando-nos a pensar em grupos étnicos como aqueles que desenvolveram sua forma social e cultural no isolamento, separando, dessa forma, os povos, “cada um com sua cultura própria e organizado numa sociedade que podemos legitimamente isolar para descrevê-la como se fosse uma ilha” (BARTH, 2011, p. 190).

1. sinais ou signos manifestos – traços diacríticos que as pessoas procuram ou exibem para demonstrar sua identidade, tais como o 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. Desde que pertencer a uma categoria étnica implica ser um certo tipo de pessoa que possui aquela identidade básica, 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).

As categorias étnicas, por fornecerem “um cadinho organizacional dentro do qual podem ser colocados conteúdos de formas e dimensões várias em diferentes sistemas socioculturais” (BARTH, 2011, p. 194), passam a ser pensadas pelo autor em função de suas fronteiras que canalizam a vida social em modos complexos de organização social e comportamental, que implicam na partilha de critérios de avaliação e julgamento. Dessa forma, a atenção do autor parte do conteúdo da matéria cultural para as formas de estruturação da interação entre os grupos que permitem a persistência, ou não, das diferenças culturais.

As fronteiras étnicas canalizam a vida social (BARTH, 2011, p. 196), sinalizando a organização complexa das relações sociais e comportamentais. A persistência dos grupos étnicos implica não somente na manutenção dos sinais que os identificam, mas também na estruturação que permite a persistência das diferenças culturais, como elementos também demarcadores de suas fronteiras, persistindo no tempo e no espaço “apesar do que podemos metaforicamente denominar ‘osmose’ das pessoas que as atravessam” (BARTH, 2011, p. 204). Porém, escreve Barth, na maioria dos regimes políticos em que vivem, os grupos étnicos possuem pouca segurança e vivem sob ameaças e arbitrariedades. A própria insegurança torna-se um dos fatos que tende a restringir os contatos interétnicos. Muitas formas de interação acabam por ser bloqueadas ou acabam perdendo o seu potencial “em razão da falta de confiança ou da falta de oportunidades para que se consumam as transações” (BARTH, 2011, p. 224-225).

Ainda de acordo com Barth (2011, p. 220), os membros dos grupos étnicos, desejantes de participar dos sistemas sociais globais, podem recorrer a três estratégias básicas: 1) podem tentar fazer-se passar por membros de comunidades e grupos culturais estabelecidos, na tentativa de incorporarem-se a eles; 2) podem aceitar seu estatuto de “minoria”, ocultando as diferenças culturais em setores onde elas não possam mais ser articuladas; e 3) podem escolher pela afirmação e realce de suas identidades étnicas, utilizando-as para o desenvolvimento de novos posicionamentos e padrões, organizando suas atividades onde anteriormente não eram encontrados ou não se desenvolveram.

Nos documentários que analisamos, percebemos um esforço de ambas as cineastas, através da argumentação proposta pelos filmes, em demonstrar a importância dos indivíduos e grupos encontrarem ou manifestarem uma posição de afirmação de suas identidades étnicas, utilizando-as como forma de combate às opressões e luta pelo estabelecimento de seus direitos. Um exemplo desse pensamento é quando em *Berlim Brasil* uma das personagens afirma a necessidade de uma disciplina acadêmica sobre os falares regionais, ou quando fala do projeto em andamento que visa tornar lei o ensino do alemão gramatical nas escolas de imigração alemã, para que a língua (enquanto elemento identitário) não se perca com o passar das gerações.

Os personagens dos documentários circulam de maneira ambígua por essas diferentes estratégias. Em *Berlim Brasil*, uma mãe afirma que, embora queira que sua filha aprenda o alemão, teme que ela sofra algum tipo de violência ou humilhação, principalmente no espaço escolar, da mesma maneira que ela sofreu. Outros, buscando maior aproximação com os elementos culturais e étnicos alemães, organizaram um grupo onde passaram a ter aula de alemão, assumindo-o enquanto valor e componente de suas identidades.

Em *Walachai*, por exemplo, quase todos eles assumem uma postura de afirmação de sua identidade étnica, no que diz respeito aos costumes locais e aos seus modos de vida. Assumem a língua como importante elemento de autodefinição, bem como os costumes e ensinamentos de seus antepassados, ou preocupam-se com a memória e o registro do passado histórico do lugar, como maneira de preservar suas identidades. Mas a afirmação étnica dessas identidades dura até o momento em que elas não entram em conflito com elementos de outras ordens, como, por exemplo, o sentimento de pertença nacional ou o modo como se relacionam com a língua portuguesa.

Há cenas de personagens aflitos na situação da tomada em que, principalmente em função do idioma, não sabem como se posicionar diante da câmera em relação às suas identidades étnicas. A língua alemã, meio de comunicação e expressão dessas comunidades, no contexto da narrativa documentária, passa a ser um elemento ambíguo, uma vez que demarca um forte componente de suas identidades étnicas, que entra em conflito em relação à língua portuguesa. Muitas cenas dos documentários evidenciam o desconforto dos personagens por não saberem como se posicionar em relação a sua língua. Alguns deles, por não dominar o idioma, pensam que não podem ser entendidos como brasileiros, reclinando-se ao silêncio seguro de suas identidades étnicas não manifestadas. Outros, ainda, em um nível mais profundo do que a afirmação de Barth, argumentam para a cineasta que o seu falar – e

com ele sua identidade e modo de vida – representam *um nada, um falar errado*, um modo de falar e ser errado.

Ambos os filmes apresentam um esforço para demonstrar a importância dos próprios sujeitos em modelarem suas identidades no contexto dos seus modos de vida. Assim, as duas narrativas mostram disposição para apresentar figurações em que os elementos que possam expressar-se enquanto pertencentes a identidades étnicas alemãs também sejam entendidos como elementos identitários brasileiros. *Walachai* não se dedica tanto a essa missão quanto *Berlim Brasil*. Neste último, através dos depoimentos de alguns personagens, percebemos transcorrer o argumento de que essas identidades não são isoladas, que somam diferentes elementos, sendo identidades “biculturais” e que apresentam “falares bilíngues”.

Retornando à questão das identidades étnicas, Pierre Bourdieu (2011, p. 112) aponta que as identidades regionais devem ser entendidas enquanto sistemas de lutas e classificações. Para ele, a procura dos critérios “objetivos” de identidades regionais e étnicas – critérios como a língua, o sotaque, o dialeto – são objetos de *representações mentais*, atos de percepção e de reconhecimento que os agentes sociais investem na vida social. Da mesma forma, as “coisas”, como emblemas, bandeiras, insígnias, ou mesmo os atos, seriam *representações objetivas* de manipulação simbólica, que tem a função de representar aqueles que podem ter propriedade sobre esses elementos e os que não podem. Essas propriedades, mesmo que negativas, poderiam ainda ser utilizadas estrategicamente por seus portadores, em função de interesses materiais e simbólicos. Essas lutas, que também são tanto materiais quanto simbólicas, tem o poder de definir e impor uma visão de mundo que acabaria por tornar-se consenso sobre o próprio sentido da vida particular sobre as identidades e sobre a unidade do grupo. Nas palavras do autor:

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito das propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem e dos sinais, duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas por classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por meio deste, de fazer e de desfazer os grupos (BOURDIEU, 2011, p. 113, grifos do autor).

Utilizando a descrição feita por Benveniste, da etimologia da palavra região (*regio*), Bourdieu (2011, p. 113) conduz o sentido de região para o sentido de divisão social. Uma região seria uma descontinuidade decisiva na continuidade natural, que não diz respeito apenas às regiões espaciais, como também entre o sexo, as idades, o trabalho e todo o sistema de vida social. *Regere fines* seria o ato que consiste em “traçar as fronteiras em linhas retas”,

em separar “o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro” (BOURDIEU, 2011, p. 112).

Regere fines seria como um ato religioso em que um personagem, investido de autoridade, o *rex*, encarregado da *regere sacra*, de tornar fixas as normas, de falar com autoridade o “dizer executório, o que se diz, de fazer sobrevir o porvir enunciado”. O *regio* e as suas fronteiras (*fines*) seriam os vestígios apagados de uma autoridade que circunscreve a região, que é o território, impondo a si uma definição legítima e reconhecida, representando “o princípio da divisão legítima do mundo social” (BOURDIEU, 2011, p.112-113).

No pensamento do sociólogo, as regiões são delimitadas por diferentes critérios, como a língua, o habitat, o tamanho de terra, etc., mas esses critérios não coincidem perfeitamente. Aquilo que é tomado como definidor de uma região é social em todas as suas partes. As formas de classificação apoiam-se em características que não são naturais, que são produtos de imposições arbitrárias “de um estado anterior da relação de forças de campo das lutas por delimitação legítima” (BOURDIEU, 2011, p. 115). Fronteiras são, portanto, frutos de atos jurídicos e não naturais e, ao delimitarem, produzem as diferenças culturais, do mesmo modo em que são produtos destas.

Esse ato jurídico de delimitação, para o autor, é um discurso *performativo* que implica impor como legítima a definição das fronteiras, materializando assim a região que delimita. O ato social (ou magia social) de fazer existir aquilo que se nomeia, impondo uma nova visão ao mundo, e uma nova divisão social e fronteiras, só é possível se aquele que o realiza é legitimamente reconhecido, se sua palavra representa o poder. Como diz Bourdieu (2011, p. 116), “a eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobreviver o que ele enuncia no próprio ato de o enunciar é proporcional à autoridade daquele que o enuncia”.

Esse discurso performativo não representa apenas um ato de fala, mas também sistemas sociais, simbólicos, culturais e violentos, que têm por função manter a materialização do que foi realizado. Na definição de regiões e fronteiras e na imposição de princípios de visão e divisão comuns, são fixadas as unidades dos grupos. Sua oficialização,

tem a sua completa realização na manifestação, ato tipicamente mágico (o que não quer dizer desprovido de eficácia) pelo qual o grupo prático, virtual, ignorado, negado, se torna visível, manifesto, para os outros grupos e *para ele próprio*, atestando assim a sua existência como grupo conhecido e reconhecido, que aspira à institucionalização. O mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto (BOURDIEU, 2011, p.117-118, grifos do autor).

A questão étnica implica para a vida dos grupos sociais constantes lutas simbólicas, em que o que está em jogo é a conservação ou a transformação das vantagens e desvantagens que oferecem para seus portadores, localizados de um lado ou de outro da fronteira. Essas vantagens, econômicas ou simbólicas, estão intimamente ligadas ao desenvolvimento das próprias identidades sociais que se “constituem como ‘nós’ por oposição a ‘eles’, aos ‘outros’ e ao qual estão ligados por uma adesão quase corporal. É isto que explica a força mobilizadora excepcional de tudo o que toca à identidade” (BOURDIEU, 2011, p. 114).

Envolvidos em sistemas de classificação e divisão do mundo, as identidades, assim como as identidades étnicas, servem como referências para a leitura das posições que os sujeitos ocupam em sociedade. Mas, justamente, por esse critério, elas apresentam uma variedade de implicações no contexto da vida dos sujeitos, que vão desde as formas de conceber a si e ao grupo, às múltiplas formas de violência e dominação e a luta política em prol de seu reconhecimento. Uma revolução simbólica que, para Bourdieu, contrapõe-se a uma dominação também simbólica. Não apenas busca a reconquista e o direito ao uso de uma identidade, mas implica, em termos políticos, em ter poder para construir e avaliar a própria identidade. Quando os indivíduos não mais abdicam de si próprios ou abandonam os referenciais com os quais participam das várias instâncias da vida social, assumem para si um lugar na luta pela distinção, pelo direito às diferenças,

em que existir não é somente ser diferente mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que *assimile* aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade sobre outra (BOURDIEU, 2011, p.129, grifo do autor).

Outro elemento que precisamos destacar em nossas concepções teóricas é o desenvolvimento do Estado-nação, bem como a forma como atua sobre identidades, pessoais e coletivas. Ernest Gellner (2001, p. 13) define o nacionalismo, no caso da Europa Ocidental, como um princípio político que, amparado no processo de industrialização, sustentou a necessidade da congruência entre a unidade nacional e a unidade política. O nacionalismo busca, dessa forma, a legitimidade política do Estado prescrevendo que os limites étnicos não devem contrapor-se aos limites políticos.

Gellner parte de definição proposta por Max Weber, de que o Estado seria o agente que detém o monopólio legítimo do uso da violência dentro da sociedade, para demonstrar que o nacionalismo se expressa não apenas em função da violência, mas também através de formas afetivas sublimadas nas experiências que organizam a vida social. O autor critica o

pensamento weberiano por definir o Estado em função do uso das formas de violência, particular e setorializada, tomadas como legítimas no seio das relações sociais. A força, uma das formas de manter a ordem social como forma de reconhecer o Estado, é criticada pelo autor, ao mostrar que ela só é utilizada dentro de uma sociedade por um agente fortemente centralizado e disciplinado dentro das necessidades de manutenção do próprio território.

Por outro lado, Gellner filia-se ao pensamento de Weber no entendimento de que o Estado “constitui uma elaboração importante e altamente distintiva da divisão social do trabalho” (GELLNER, 2001, p. 16, tradução nossa). Para o autor, não existe possibilidade de um Estado consolidar-se sem que nele estejam empregadas formas de divisão do trabalho e especialização de diferentes instituições visando à conservação da ordem, como, por exemplo, a polícia e os tribunais, como instâncias separadas do resto da organização social.

A contribuição de Manuel Castells (2006, p. 45) para o debate insere-se em seu posicionamento de perceber tanto o nacionalismo quanto as nações como possuidores de vida própria, que independem das condições do Estado, uma vez que estão inseridos nos ideários culturais das populações e nos projetos políticos que estas realizam. Dessa maneira, é mais a “experiência compartilhada” entre os sujeitos o que garante funcionamento às conjunturas de edificação do nacionalismo do que elementos como a etnia, o idioma, a religião e o território.

Para o autor, o nacionalismo constrói-se a partir das ações e reações sociais, tanto por parte das elites quanto das massas, enquanto um exercício “cultural e politicamente construído” (CASTELLS, 2006, p. 48). As nações, “comunidades culturais construídas nas mentes e memória coletiva das pessoas por meio de uma história de projetos políticos compartilhados” (CASTELLS, 2006, p. 69), definem suas identidades tendo por base tanto os seus projetos quanto as experiências diversificadas comuns a cada país, nas mais diferentes perspectivas.

Lilia Moritz Schwarcz (2008, p. 10), ao apresentar o pensamento de Benedict Anderson sobre o nacionalismo¹⁰, mostra que esse autor distanciou-se das definições de Gellner, entendendo as nações como formas imaginadas, “que fazem sentido para a alma e

¹⁰ Salientamos que entendemos a crítica feita por Castells à noção de nacionalismo como “comunidades imaginadas” proposta por Anderson, ao afirmar que não apenas as nações, mas qualquer sentimento de posse ou adoração sejam culturalmente construídos, mas insistimos no pensamento do autor por acreditarmos ser válido essa concepção para o entendimento histórico do nacionalismo brasileiro, um dos elementos destacados em nossos objetos de análise. Castells (2006, p. 69) afirma que na atualidade, chamada por ele de Era da Informação, os Estados que buscavam sua soberania total e a negação da pluralidade dos seus elementos constitutivos tendem a desintegrar-se. Concordamos com sua afirmação, mas destacamos que nos documentários analisados, *Walachai* e *Berlim Brasil*, os testemunhos dos personagens fazem referência às políticas nacionalistas varguistas da década de 1930, fortemente amparadas na ideia de um Estado-nação unificado, onde as diferenças culturais, principalmente as étnicas, foram alvo de distintas práticas regulatórias.

constituem objetos de desejo e projeções”. Para a autora, Anderson deixa claro que o cenário propício para o surgimento da nação moderna seria a convergência entre o capitalismo e a tecnologia da imprensa, tendo por base a linguagem humana.

Outro esclarecimento à obra de Anderson que a autora propõe é demonstrar como o autor esclarece o processo de “naturalização” das realidades imaginadas. Comprovando que o nacionalismo, mais do que se legitimar pelo uso da força, é um processo de construção a partir de solidariedades, Anderson pensa a nação por aquilo que ela tem de *imaginada*, demonstrando que o Estado imagina o “seu domínio, a natureza dos seres por ele governados e a geografia de seu território” (SCHWARCZ, 2008, p. 15).

O exercício de imaginar a nação aciona, nas populações que também se imaginam, mecanismos de seleção e de esquecimento. Dessa forma, alguns elementos são tomados como representantes símbolos de uma nacionalidade, enquanto outros são abandonados. No caso da construção da identidade nacional brasileira, a autora cita alguns exemplos dos elementos que foram destacados e aqueles obliterados e esquecidos:

Na representação oficial ‘esquecemos’ a instituição escravocrata – espalhada por todo o país – e exaltamos a natureza provedora dos trópicos, como se o país fosse feito basicamente da imagem de sua flora exuberante. Vale a pena lembrar, ainda, o ‘milagre’ operado nos anos 1930, quando a mestiçagem de mácula se transforma na nossa mais profunda redenção. A partir de então a capoeira e o candomblé virariam ‘nacionais’, do mesmo modo que o samba e o próprio futebol, o qual era destituído de sua identidade inglesa e se transformava – como em um passe de mágica – numa marca de brasilidade (SCHWARCZ, 2008, p. 16).

Escreve Anderson (2008, p. 30) que tanto a nacionalidade quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos, transformados ao longo do tempo, mas que demandam uma profunda legitimidade emocional. Para o autor, o nacionalismo, como produto de forças históricas do final do século XVIII, tornou-se um produto maleável, em diversos graus, sendo transportado para diversas sociedades e incorporado a um também variável número de pensamentos políticos e ideológicos.

Em seu entendimento, a nação é uma comunidade política imaginada como sendo, ao mesmo tempo, limitada e soberana. Anderson considera a nação como uma comunidade em função de que, independente das desigualdades e explorações afetivas que podem existir em seu interior, ela é concebida “como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 34). Nesse sentido, a nação é uma comunidade imaginada, pois mesmo os membros da menor nação existente jamais se conhecerão ou ouvirão falar de si, “embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). Ela também seria limitada, pois nenhuma possui a extensão da humanidade. Uma nação, por maior que

seja, possui fronteiras finitas, que embora maleáveis, distinguem-nas uma das outras. Finalmente, seria soberana, pois nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução destituíam a legitimidade do reino de caráter divino. Para concretizar o sonho de liberdade, as nações deveriam ser, portanto, soberanas por si mesmas.

Anderson (2008, p. 69) define que a possibilidade de imaginar a nação só surgiu em função de três competências culturais que perderam o domínio axiomático sobre a mentalidade humana: 1) a ideia de que a língua escrita ofereceria acesso à verdade ontológica; 2) a crença que a sociedade se organizava ao redor da monarquia que governavam por graça cosmológica e; 3) a concepção da temporalidade que confundia a origem do homem, em termos cosmológicos e históricos como sendo essencialmente as mesmas.

Na Europa Ocidental do século XVIII, o declínio do pensamento religioso tornou necessário o surgimento de outra “fatalidade” que pudesse ser convertida em continuidade: a nação. O autor propõe que o nacionalismo seja pensado não enquanto ideologias políticas adotadas em algum território durante um período, mas sim como grandes “sistemas culturais”, que passaram a organizar a vida social.

Renato Ortiz (2006, p. 44), buscando lançar luz à questão, escreve que a constituição da nação como uma totalidade integrada implicou na reformulação do próprio conceito de espaço. Segundo o autor, a palavra “nação”, em diversas línguas europeias, era utilizada no sentido de indicar o “lugar, a terra onde se nascia, as ‘comunidades particulares’ e o sentido de ‘estamento’”. Apesar dos significados variados, esses termos delimitavam um universo específico e particular, como sendo o lugar mínimo que os indivíduos ocupavam em sociedade. Para Ortiz, a nação rompeu com a ideia de isolamento local do espaço, pensado como um circuito fechado, uma vez que os homens passam a ser integrados por uma realidade que os transcende, “o camponês, o operário, o cidadão deixam de se definir pela sua territorialidade imediata para se transformarem em francês, inglês ou alemão” (ORTIZ, 2006, p. 45).

No pensamento do autor, a nação pode ser definida pela sua capacidade de transcender à diversidade das populações que a constitui, sendo necessário, para tanto, criar formas de “consciência coletiva”, capazes de manter a coesão social. O autor dedica-se a duas dessas formas: a constituição da memória nacional, realizada através de processos que visam o esquecimento, resultando uma “amnésia seletiva”, em que esquecer implica “confirmar determinadas lembranças, apegando os rastros das outras, mais incômodas e menos consensuais” (ORTIZ, 2006, p. 139) e a língua.

Sobre essa segunda forma, o autor coloca que a unidade política nacional organizou-se por intermédio da codificação e submissão dos dialetos e de outras línguas que porventura habitassem o território nacional, organizadas não em função de uma nova maneira de comunicar, mas de fazer com que as populações reconhecessem um novo *discurso de autoridade*. Dessa forma, o Estado,

por meio de atitudes repressivas (censura), ou de instituições totalizantes, a escola e a administração pública, define a norma em relação à qual as variações idiomáticas devem se ajustar. Da mesma maneira com que a nação se respalda na construção de um mercado amplo de bens materiais, ela pressupõe uma unicidade linguística que lhe confere legitimidade. A língua oficial adquire, portanto, um valor simbólico e se impõe como hegemônica diante da pluralidade das falas (ORTIZ, 2006, p. 99).

Segundo Ortiz, embora organizadas, as sociedades não são estáticas, fazendo com que diferentes elementos culturais e linguísticos entrem em contato. A partir desse contato, ocorrem os choques e as formas de assimilação. À vista disso, no caso brasileiro, a língua nacional impôs sua legitimidade diante das variedades de outros idiomas existentes em seu território. No pensamento de Florence Carboni e Mário Maestri (2012, p. 13), a defesa da língua nacional não pode mais constituir-se em um processo que contribua para a consolidação das elites sobre as classes nacionais subalternizadas, assumindo, dessa forma, um papel de “fronteira social” entre os indivíduos.

Para os autores, o domínio social também se dá através da linguagem. Em uma mesma comunidade falante, os processos de definição, legitimação e gramatização de uma língua como padrão, considerada superior e única, em oposição às variantes não padrão, vistas como incorretas ou inferiores, “constitui extensão-consolidação da depressão e controle sociais e políticos das classes subalternizadas, pelas repressões de suas linguagens” (CARBONI; MAESTRI, 2012, p. 109). Dessa forma, o Estado, ao reprimir as formas de expressão linguística dos grupos considerados como inferiores, reprime as suas formações discursivas, da mesma forma que as suas visões de mundo.

A repressão linguística representa, no pensamento dos autores, o caminho para a repressão social e cidadã, contribuindo para a reprodução das desigualdades sociais. Os locutores reprimidos são levados a desprezar o seu falar, tendendo a desprezar, dessa forma, tanto as suas identidades quanto a sua própria comunidade. Estigmatizar as variantes linguísticas, seja no passado ou na atualidade, além de reforçar os padrões e impor de forma violenta processos de hierarquização social, contribui “para o estabelecimento da hegemonia das visões de mundo das elites, participando dos processos de unificação e uniformização ideológica, política e cultural da sociedade” (CARBONI; MAESTRI, 2012, p. 149).

Esses dois últimos elementos abordados em nosso referencial teórico, o nacionalismo e a repressão linguística como forma de sua atuação são fundamentais para o entendimento dos documentários analisados em nossa pesquisa. Tanto em *Walachai* quanto em *Berlim Brasil*, um dos temas abordados pelas cineastas é a repressão linguística (e cultural) operada pela campanha nacionalista do Governo de Getúlio Vargas a partir da década 1930. De maneira mais intensa, através dos depoimentos dos personagens, *Berlim Brasil* dedica-se a explorar as políticas de silenciamento linguístico em prol da unidade cultural sofrida pelas comunidades de descendência alemã no período do Estado Novo (1937-1945), explorando ainda as reminiscências desse discurso na atualidade.

Encontramos em ambos os documentários a preocupação por parte das realizadoras em resgatar essas histórias. Em *Walachai* essa temática é encontrada nos depoimentos dos professores que viveram a época e que contam como lidaram com a repressão no contexto da sala de aula. Além disso, a cineasta procura tensionar a maneira como esses indivíduos lidam com essas questões em seu presente, sendo que o alemão falado na comunidade é um dos principais elementos culturais sobre os quais os personagens sociais organizam seu modo de vida. Em *Berlim Brasil*, a relação entre o nacionalismo e a repressão linguística é pautada por dois pesquisadores do tema, que apresentam informações de cunho histórico, sendo comprovadas pelo depoimento de um personagem, que na época era aluno de uma das escolas interpeladas pela atuação unificadora do Estado Novo. As cineastas também se preocupam em demonstrar como seus personagens negociam as suas identidades entre a língua portuguesa, o alemão e as variações do alemão encontrados na região. Nas comunidades retratadas pelo filme, com o passar das gerações, as variantes do alemão vão sendo esquecidas ou tomadas como dialetos rudimentares, perdendo espaço frente à homogeneização da língua portuguesa como referência de uma identidade nacional.

2.2 INTERCULTURALIDADE TEUTO-BRASILEIRA: HISTÓRIA E RESISTÊNCIA CULTURAL

*“[...] para ser brasileiro legítimo, não basta ter nascido no Brasil.”
(Giralda Seyferth)*

A história da imigração alemã para o Brasil e para a região Sul do país foi e continua sendo objeto de estudo nos mais variados campos da ciência. Diversas áreas do conhecimento, como História, Antropologia, Sociologia, Política, Educação e Letras, dedicaram-se (e ainda

se dedicam) a pesquisas sobre algum(ns) aspecto(s) da imigração alemã e das comunidades teuto-brasileiras. Mesmo que nossa investigação não tenha este intuito, nem se pretenda a ser um estudo histórico, julgamos necessária uma breve contextualização da imigração alemã, a fim de conhecermos com maior propriedade as características históricas das populações-tema de nossos objetos de investigação, aproveitando-se de referências historiográficas¹¹ já amplamente consolidadas.

Apresentamos, dessa forma, algumas considerações sobre a história da imigração alemã no Estado do Rio Grande do Sul, atentando, principalmente, para a questão linguística e cultural, especialmente no que tange à política nacionalista no período do governo de Getúlio Vargas, entre os anos de 1937 e 1945, tendo em vista que os documentários analisados, se não tratam diretamente deste tema histórico, pelo menos o tangenciam, para abordar a identidade cultural dessas comunidades de alemães e seus descendentes no Rio Grande do Sul.

Conforme Seyferth (1990, p. 9-10), o ponto de partida para o estabelecimento da imigração europeia no Brasil foi o decreto de 25 de novembro de 1808, assinado por D. João VI, permitindo aos estrangeiros acesso a propriedades de terra. Nesse mesmo ano, estabeleceu-se na Bahia uma colônia de imigrantes alemães, denominada Leopoldina. Com o fracasso dessa colônia e de outras tentativas no Nordeste, a partir de 1824, as correntes migratórias europeias rumaram para o Sul do país e para São Paulo. Esse ano marca a fundação da colônia de São Leopoldo, próxima à cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Para Seyferth, excluindo-se os portugueses e açorianos imigrados pós-independência brasileira, o primeiro contingente imigratório mais ou menos constante foi o de alemães, que se instalaram em colônias isoladas nos Estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.

Após o ano de 1850, as províncias do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e, posteriormente, do Paraná promoveram uma colonização distinta do modo como ela era realizada na província de São Paulo. Segundo a autora, foi um “povoamento com colonos, pequenos agricultores, que produzissem alimentos básicos em lotes de sua propriedade” (SEYFERTH, 1990, p. 14). Ela considera que, embora pequena em termos numéricos, a imigração alemã foi a mais antiga e “marcante” das imigrações, constituindo colônias homogêneas, isoladas e fortemente próximas a uma identidade germânica¹².

¹¹ Para os interessados na temática da imigração e colonização alemã no Estado do Rio Grande do Sul, é referência a obra de Jean Roche, “A colonização Alemã e o Rio Grande do Sul”, organizada em dois volumes pela Editora Globo, de Porto Alegre, em 1969.

¹² A bibliografia consultada indica um consenso entre historiadores ao nomear como “imigração alemã” e “colonização alemã” o fluxo migracional e o estabelecimento dessas populações no Brasil, uma vez que seu início data do ano de 1824, anterior, portanto, à unificação da Alemanha, ocorrida em 1871, em decorrência da Guerra Franco-Prussiana.

Ao governo da época interessava a ocupação de regiões ainda despovoadas, sendo essa a razão da necessidade de atrair imigrantes na condição de pequenos proprietários livres, que utilizassem de mão-de-obra familiar e que não estivessem interessados nem no trabalho escravo, nem na criação de gado, “principal atividade econômica no Sul até o início da colonização com imigrantes europeus” (SEYFERTH, 1990, p. 14).

O interesse do Brasil pela imigração europeia intensificou-se após a abolição da escravatura, no ano de 1888, mas, nesse mesmo tempo, políticos e intelectuais alertavam sobre os riscos da colonização em “núcleos homogêneos” no Sul do país. A principal preocupação manifestada por eles era o perigo de um “enquistamento étnico” dessas colônias, tal como haveria de surgir na Europa nos anos que antecederam a I Guerra Mundial. Dessa forma, já na década de 1890, mudanças foram estabelecidas na legislação imigratória e na forma de regulação das colônias, muitas delas passaram a receber imigrantes de outras nacionalidades, resultando em um sistema de colonização que ainda privilegiava a vinda de pequenos agricultores, mas agora, em sua maioria, organizados na forma de colônias mistas (SEYFERTH, 1990, p. 15).

Para os pesquisadores do tema, a complexidade do processo de imigração e colonização no Brasil ocorre devido as suas diferentes formas e variações nas também diferentes regiões onde ocorreram. Como aponta Seyferth, a quantidade de pessoas que entraram no país não é o fato mais importante desse sistema, mas sim a centralidade de imigrantes da mesma nacionalidade, o que, além de resultar na formação dos grupos étnicos relativamente homogêneos, resultou também na “formação de uma sociedade rural diferente da sociedade rural brasileira tradicional, onde não havia lugar para o pequeno proprietário” (SEYFERTH, 1990, p. 15). Consolidou-se nesses Estados uma sociedade camponesa, cuja base fundiária concentrou-se na pequena propriedade policultora, trabalhada pela família do proprietário, “camponeses que mantêm um estilo de vida próprio, um modo de produção específico, apesar das transformações ocorridas desde o século passado e das pressões do capitalismo” (SEYFERTH, 1990, p. 21).

A colonização não foi fruto de um povoamento espontâneo, “mas determinado pela política de colonização do Estado (SEYFERTH, 1990, p. 22). Foi a administração brasileira que determinou a distribuição das terras tendo em vista o próprio relevo e cursos fluviais das localidades. As regiões com florestas, desprezadas pela atividade pecuarista do Estado, foram aproveitadas para a colonização, o que permitiu o desenvolvimento de sociedades camponesas com características próprias (SEYFERTH, 1990, p. 24).

A pequena propriedade policultora onde o trabalho agrícola é realizado passou a constituir uma peça central no processo de colonização. O antigo lote colonial, chamado de “colônia”, representou a centralidade da sociedade camponesa, refletindo as múltiplas atividades da família, como a policultura e a criação de pequenos animais que, em muitos casos, ainda resiste às pressões da agricultura comercial. Para a autora, essa pequena propriedade é percebida pelos imigrantes e seus descendentes como autossuficiente, embora, na realidade, essa autossuficiência seja aparente, pois “desde o início estes camponeses estão submetidos às leis do mercado e dependem de atividades externas à comunidade, sejam elas econômicas ou não” (SEYFERTH, 1990, p. 25).

Sobre a propriedade rural, Seyferth destaca que sua distribuição espacial pouco mudou desde o século XIX, seguindo geralmente organizada em torno da casa, dos ranchos, da horta e da lavoura. Com a partilha provocada pelas heranças e pela impossibilidade de adquirir novos lotes coloniais, e estando as áreas rurais completamente divididas, muitas famílias, na atualidade, já não possuem lotes de terra contínuos, as “propriedades perderam sua continuidade espacial e as roças são plantadas em dois ou três pedaços de terras diferentes” (SEYFERTH, 1990, p. 27).

Quanto à organização familiar, o ciclo máximo de seu desenvolvimento envolve três gerações. É marcado pelo forte patriarcalismo, pois o pai, como aquele que dispõe sobre a economia doméstica e a herança das terras, possui autoridade indiscutível. Os filhos, até o casamento, estão sob sua autoridade, que “deriva do fato do pai ser o proprietário legal das terras e a pessoa que disporá sobre as formas de transmissão do patrimônio” (SEYFERTH, 1990, p. 28).

O sistema social, por sua vez, se reproduz através dos mecanismos sancionados pela comunidade (SEYFERTH, 1990, p. 28). Esta desenvolve fortes laços de solidariedade e companheirismo, seja através de trabalhos coletivos ou de trabalhos realizados em função de um grupo familiar específico. A construção de moradias, escolas comunitárias, capelas, conserto de estradas, abate de animais e amparo no caso de doenças são exemplos desse auxílio mútuo – que tem forte origem na falta de assistência do Estado, sendo “concebido como característica fundamental do *ethos* do camponês” (SEYFERTH, 1990, p. 28).

A exploração do lote colonial, escreve a autora, caracterizou-se através da policultura e do uso de técnicas agrícolas não europeias. Apesar da forte propaganda que apresentou o Sul do Brasil como um lugar de condições climáticas e geográficas semelhantes à Europa, os imigrantes encontraram um ambiente geográfico completamente diferente ao esperado. Como

o desconhecimento sobre as regiões do Sul era total, os imigrantes precisaram desenvolver, com os recursos então disponíveis, um meio que possibilitasse o uso e o manuseio da terra. A técnica agrícola desenvolvida nesse contexto foi a da derrubada-queimada, seguida do plantio das terras, que empregou basicamente o trabalho do homem utilizando a enxada como sua principal ferramenta (SEYFERTH, 1990, p. 30). A diversificação da produção agrícola através da policultura consolidou um importante fator econômico e cultural, que incluía, dentre outros, o cultivo de milho, aipim, batata-inglesa, batata-doce, cana-de-açúcar, amendoim, cará e inhame. Desse modo,

[...] a colônia, enquanto unidade mínima do sistema, representa uma simbiose de elementos brasileiros, alemães, italianos, enfim, europeus, que resultou em uma organização econômica e social diferente, tanto da que conheciam na Europa, como da que encontraram no Brasil (SEYFERTH, 1990, p. 30).

A autora afirma que, de modo geral, foram três os caminhos tomados pelos descendentes dos imigrantes. Muitos deles permaneceram no campo como pequenos produtores, nas antigas ou novas áreas abertas à colonização; outros tornaram-se comerciantes, artesãos ou pequenos industriários, inclusive nas “indústrias de fundo de quintal”, passando ou não pela atividade agrícola; e, por fim, temos os excedentes do campo que ingressaram como trabalhadores assalariados e operários na vida urbana. Ainda, das famílias que ficaram nas zonas rurais, alguns de seus membros tornaram-se operários nas indústrias do meio urbano (SEYFERTH, 1990, p. 40-41).

Outra característica que marcou a vida comum dessas comunidades, explica Seyferth, foi a intensidade de sua vida associativa, em grande parte motivada pela falta de assistência do Estado, principalmente em relação às suas obrigações em termos de saúde e educação. Dessa forma, as associações comunitárias tiveram um duplo papel, assumindo um caráter recreativo e/ou assistencial e colaborando para manter a coesão dos grupos. Em relação à educação, as comunidades mantiveram o ensino da língua materna até 1937, quando o governo federal decretou a nacionalização do ensino. Alerta-nos a autora que no ano de 1930 havia mais de 1.200 “escolas alemãs” no Brasil, que mesmo quando ligadas às igrejas (católicas ou luteranas) mantinham currículos e livros comuns, e muitas delas traziam professores da Alemanha para ministrar as aulas, tendo como principal efeito estimular o uso de línguas de origem dos imigrantes, às vezes até a quarta ou quinta geração (SEYFERTH, 1990, p. 53).

Nas regiões de imigração alemã, as diferenças culturais e sociais produzidas durante o período histórico da colonização fundamentaram uma posição primordialista da etnicidade,

relacionada à terra de origem dos imigrantes (SEYFERTH, 1999, p. 202). As primeiras manifestações da etnicidade alemã no Brasil surgiram em meados do século XIX, na forma de ideologias nacionalistas publicadas nos primeiros jornais editados em língua alemã nos Estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina (SEYFERTH, 1999, p. 203).

A formação de uma ideologia étnica alicerçada na ideia de pertencimento à Alemanha ocorreu em um contexto de emancipação política das colônias mais importantes que se desenvolveram economicamente. Os direitos à cidadania e à participação política passaram a ser reivindicados por uma elite teuto-brasileira em ascensão social, privilegiando

[...] o uso de uma identidade com hífen – na tradução portuguesa para *Deutschbrasilianer* – que sugeria uma dupla vinculação amplamente criticada pelos cânones assimilacionistas brasileiros: à nação alemã, como grupo étnico/nacional portador de uma cultura, uma língua e uma origem racial diversa dos demais brasileiros, e ao Brasil, na condição de cidadãos que não abdicam da sua etnicidade (SEYFERTH, 1999, p. 203).

Os colonos, mesmo os nascidos no Brasil, continuavam a se identificar como alemães, *deutsche*, que os remetia à tradição de uma origem germânica que constituía todo o seu modo de vida, desde o uso cotidiano da língua alemã, a sua organização social, até os seus hábitos e costumes no trabalho, na vida doméstica, familiar, comunitária e religiosa. O “trabalho alemão” e seu “pioneirismo” surgem, nesse momento, como formas de um discurso etnocêntrico, “símbolos étnicos” de virtude do povo alemão baseados em referências raciais e culturais de superioridade, sobretudo “no confronto com o ‘outro’ mais próximo do colono, o brasileiro rural, chamado de caboclo, em sentido pejorativo, denotando suposições de inferioridade étnica” (SEYFERTH, 1999, p. 203-204).

O relativo isolamento inicial dos imigrantes alemães resultou em uma organização comunitária própria, o que facilitou, principalmente, o uso cotidiano da língua materna. Essa organização, em seu início, projetou-se por motivações étnicas de distinção, mas assumiu, no contexto do contato interétnico, uma composição de germanidade (SEYFERTH, 1999, p. 204). Com isso, as escolas comunitárias – criadas em função da ausência e do descaso do Estado com o ensino público – transformaram-se, posteriormente, em “escolas alemãs” (SEYFERTH, 1999, p. 204). Surgia, nesse contexto, a ideia dos *deutschtum*, supondo o pertencimento nacional baseado no direito sanguíneo. Como *deutsche*, alemães, os imigrantes e seus descendentes viam-se como estrangeiros em um Estado imigrantista que deveria assumir, portanto, seu caráter plural. Assim,

[...] a ideia de *Deutschtum* demarca o pertencimento à etnia alemã – a crença na mesma origem ou raça, no poder aglutinador da língua, [...] na cultura

compartilhada, que une todos os imigrantes e seus descendentes à Urheimat (pátria original, a nação alemã) (SEYFERTH, 1999, p. 204).

O fortalecimento de um anseio ao pluralismo étnico – apoiado pela elite econômica e cultural teuto-brasileira, que financiava a publicação de periódicos em que suas ideias eram externadas – passou a ser alvo de especulações sobre um suposto separatismo, especialmente nos períodos que antecederam às guerras mundiais. A propaganda pangermanista na Alemanha que versava sobre os *auslanddeutsche*, os “alemães no estrangeiro”, considerados como parte da nação alemã em diáspora, e as denúncias ao Nazismo, ao longo da década de 1930, foram dois aspectos que contribuíram para o fortalecimento da crise na relação do governo brasileiro com as comunidades étnicas dos países que integravam o Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Era necessária, no Brasil, a intervenção sobre a identidade étnica que se destacava, uma vez que esta “presumia a participação em todas as esferas da vida social na nova pátria, sem abrir mão da condição étnica, como brasileiros de origem alemã” (SEYFERTH, 1999, p. 204).

Conforme Seyferth (1999, p. 199-200), em um contexto de criticismo sobre a política de colonização com imigrantes, em 1937 foram aplicadas medidas coercitivas que tinham por função atingir as organizações comunitárias étnicas, em nome da assimilação da “cultura nacional”. Mudanças na legislação e ação direta do Exército junto aos grupos considerados como “quistos raciais” são exemplos de ações planejadas e executadas durante o Estado Novo, em nome da unidade nacional. Processo que visava à assimilação forçada dos “alienígenas”, impactando fortemente na forma de organização das comunidades étnicas.

A solução do “problema imigratório”, da etnicidade alemã e de suas organizações comunitárias estava na assimilação dos “alienígenas” que aspiravam à “endogamia”. Começava a ser difundida a necessidade de transformar esses indivíduos em brasileiros de fato. O direito ao solo implicava, portanto, nessa transformação que “motivou a campanha de nacionalização, que incidiu de modo mais direto sobre teuto-brasileiros e japoneses, em razão dos desdobramentos da II Guerra Mundial e da sua categorização como paradigmas do enquistamento” (SEYFERTH, 1999, p. 207-208).

A autora cita como um dos exemplos do fomento ideológico do discurso nacionalista a utilização da metáfora “invasão bárbara”, referente ao imperialismo alemão, repetida várias vezes por Sílvio Romero, advogado, jornalista, intelectual e político da época. Seus dois textos sobre o assunto, publicados em 1902 e 1906, atribuíam à política de colonização o “enquistamento” da população teuto-brasileira, argumentando sobre as dificuldades de sua

assimilação e dos riscos de um “perigo alemão”, patrocinado, agora, pela Alemanha já unificada (SEYFERTH, 1999, p. 209).

Essas especulações encontravam respaldo nas ações da *Alldeutsche Verband*, a Liga Pangermânica, organização alemã de extrema-direita, criada em 1891, que pregava a higienização racial e o combate à miscigenação do povo alemão com povos considerados inferiores. A autora argumenta que as principais regiões de colonização alemã receberam certa influência desse pensamento, apesar da imprensa teuto-brasileira, em sua maioria, ter-se afastado de seus ideais mais problemáticos, como o *Lebensraum*, o espaço vital e a superioridade ariana como justificativa para seu expansionismo (SEYFERTH, 1999, p. 209). Porém, a imagem da invasão, o “perigo alemão” volta a ser evocado nos anos de 1930, pois entre todas as culturas que edificavam o país,

[...] a teuto-brasileira é tomada como paradigma da heterogeneidade ameaçadora do futuro unívoco da nação. Apesar da afirmação constante da cidadania brasileira, a retórica étnica, divulgada através das publicações periódicas e presente nas instituições comunitárias e no cotidiano familiar, aparece como indício inequívoco de postura antiassimilacionista (SEYFERTH, 1999, p. 209).

O projeto nacionalista se tencionaria em duas direções. Primeiro em relação à língua, entendida como sustento da identidade nacional, e, segundo, em relação à unificação cultural. A questão do ensino e a necessidade de um “ensino nacionalizador”, com a missão de purificação étnica, seria o responsável por exorcizar o fantasma da inassimilação e do segregamento (SEYFERTH, 1999, p. 218). A intervenção, para além do espaço escolar, implicou na proibição geral do uso de língua estrangeira em lugares públicos, principalmente nos Estados do Sul do país, considerados os potencialmente mais perigosos em função da “densidade dos seus elementos étnicos uniformes e compactos” (SEYFERTH, 1999, p. 219).

As primeiras medidas legais de natureza nacionalista tomadas durante a II Guerra Mundial atingiram, desse modo, as escolas primárias particulares de ensino em alemão. Os decretos estaduais implicaram na inclusão obrigatória da língua portuguesa, da educação cívica, de história e geografia do Brasil, de educação física, ministrada por instrutores militares, e na obrigatoriedade da adoção de livros didáticos de autoria brasileira (SEYFERTH, 1999, p. 219). Os decretos estaduais e a legislação federal nos anos de 1938 e 1939 inviabilizaram, dessa forma, as escolas de orientação étnica. Muitas delas encerram suas atividades pelo não cumprimento da legislação, que as obrigavam, entre outras ações, a terem nomes, professores e diretores brasileiros, professores naturalizados e graduados no país,

aulas em português, sendo proibido aos alunos com menos de quatorze anos o ensino de línguas estrangeiras.

O estímulo ao civismo, ao patriotismo, à comemoração de datas nacionais e ao uso de símbolos nacionais também foi destacado na forma de alimentar a “consciência nacional”. A educação nacional, como esperado pelos governantes, extrapolou os limites da escola, atingindo também a população adulta por meio de solenidades públicas e a exaltação de símbolos e heróis nacionais:

A campanha educativa além da escola incluía, portanto, outras formas de inculcar “sentimentos de brasilidade”, como palestras cívicas em clubes, estímulo à formação de grupos de escoteiros, exposição de retratos de heróis nacionais e diversas autoridades, frases de efeito (“Quem nasce no Brasil é brasileiro ou traidor”) afixadas em prédios públicos, hospitais, sedes de associações recreativas etc., e serviço militar obrigatório em local distante da comunidade étnica (SEYFERTH, 1999, p. 120-121).

Em 1939, com a intensificação da campanha, a interferência estatal na vida cotidiana atingiu também outras instituições comunitárias, proibindo o uso de idiomas estrangeiros inclusive nas cerimônias religiosas. O Decreto nº 1.545, de 1939, ordenou o uso da língua nacional nas atividades religiosas e incumbiu o Exército de fiscalizar “as áreas de colonização alemã, algumas sedes de associações chegaram a ser utilizadas para aquartelamento das tropas do Exército recém-chegadas para fazer cumprir a legislação” (SEYFERTH, 1999, p. 221).

Na incumbência de reprimir as manifestações de etnicidade e impor o civismo, o Exército teve efetiva participação. Segundo Seyferth, a repressão militar foi particularmente dura com a população teuto-brasileira no país. Para os militares, a guerra estava sendo travada contra os “quistos étnicos” que ameaçavam a soberania nacional. A primeira vitória a ser alcançada deveria ser a eliminação das línguas estrangeiras. A língua portuguesa, “cimento da brasilidade”, deveria chegar a todos os lugares como instrumento de consolidação da sociedade nacional (SEYFERTH, 1999, p. 121).

Na retórica militar, prevalece o sentido de impor a assimilação das diferenças. A campanha é entendida como instrumento do Estado para interferir “nas coletividades pensadas como ilegítimas no corpo da nação” (SEYFERTH, 1999, p. 223). Na tentativa de solidificar a unidade nacional, a assimilação passa a possuir significados como o de *erradicação* do inimigo e de *extirpação* dos “quistos étnicos”,

terminologia significativa, pois remete a necessidades cirúrgicas. A campanha não conseguiu acabar com os sentimentos de etnicidade, as identidades étnicas e as diferenças culturais, mas atingiu, de forma irreversível, uma parte substantiva da organização comunitária (SEYFERTH, 1999, p. 223).

Seyferth resume a política de nacionalização do Estado Novo como uma tentativa de homogeneização nacional que buscou, em um primeiro momento, impor às escolas o “espírito da nação”, através da proibição dos idiomas estrangeiros e do civismo e, em um segundo momento, através da ação do Exército e da polícia, estimular a formação da unidade nacional. Cynthia Machado Campos (2006, p. 29) nos mostra como a valorização da língua nacional foi importante durante o governo Vargas nos anos de 1930 e 1940. Conforme a autora, o nacionalismo já era um forte componente linguístico na própria cultura alemã. A forma de colonização implantada no Sul do país havia possibilitado a manutenção dos falares locais e da língua estrangeira, a noção de um nacionalismo alemão já se encontrava inserida na própria vida – e fala – das comunidades.

Para a autora, noções herdadas do Romantismo Alemão também foram fundamentais na construção desse processo. Para além das fronteiras, havia um forte apelo e sentimento afetivo à etnia e à cultura natal, “ligações afetivas e identificação uns com os outros, fossem de caracteres físicos, espirituais ou morais, estavam veiculadas à herança dos antepassados” (CAMPOS, 2006, p. 29-30).

Na Alemanha, entre os anos de 1790 e 1815, surgiam as ideias do racismo germano-cristão, germe do nacionalismo alemão, que pautavam a glorificação de seu idioma e a raça germânica como superior, em uma perspectiva biológica, que estaria destinada à perpetuação de seu sangue e de sua língua. Portanto, “a noção de sangue deu a base para uma concepção religiosa ancorada no luteranismo, que afirmava os alemães como um ‘povo iluminado’, possuidor de uma ‘centelha divina’” (CAMPOS, 2006, p. 30).

A língua, tanto a brasileira quanto a alemã, entendida como elemento de interação e coesão social, representou a base da organização das comunidades e instituições teuto-brasileiras e o pilar sustentador do projeto nacionalizador. No Brasil dos anos 1920 e 1930, o nacionalismo veiculou-se aos debates políticos e intelectuais que buscavam encontrar soluções para os problemas deixados pela Primeira República.

Com base na imagem de um país disperso, fragmentado, desconhecido, propunha-se o caminho na busca por raízes brasileiras. Essas raízes foram pesquisadas nos diversos aspectos da realidade, envolvendo atributos de raça e língua. Significativo foi, para a busca da identidade nas raízes do Brasil, o apelo emotivo, no sentido de que cada indivíduo, para “ser brasileiro”, deveria “sentir-se brasileiro” (CAMPOS, 2006, p. 38-39).

A autonomia e a autossuficiência das colônias de imigrantes alemães, em grande medida alimentadas pela omissão do Estado, reforçavam ainda mais a afirmação das

diferenças entre os descendentes de imigrantes, contrapondo os seus costumes com os dos habitantes nativos, “o que reforçava o distanciamento e isolamentos daqueles em relação aos demais segmentos da população” (CAMPOS, 2006, p. 88). Fica clara a posição etnocêntrica desses imigrantes alemães, que, ao qualificar o seu trabalho, desqualificavam o trabalho dos nativos, na medida em que “também reforçavam o seu próprio isolamento e separação em relação aos demais” (CAMPOS, 2006, p. 93).

A Antropologia Estrutural, que tem em Claude Lévi-Strauss seu principal expoente, nos ajuda a compreender as posições etnocêntricas em relação às diferentes culturas e modos de vida. O antropólogo belga escreveu que a diversidade cultural é um fenômeno natural, resultante das relações diretas e indiretas entre diferentes sociedades.

O etnocentrismo é, para Lévi-Strauss (1976, p. 332), a atividade mais antiga do homem, que se baseia em fundamentos psicológicos, que consiste em repudiar, pura e simplesmente, as formas culturais (morais, religiosas, sociais, estéticas) que mais se afastam da cultura que compartilhamos, uma vez que “preferimos lançar fora da cultura, da natureza, tudo o que não se conforma à norma sob a qual se vive” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 334).

Para o autor, o homem não realiza sua natureza numa humanidade que é abstrata, mas em culturas tradicionais, nas quais até as mais revolucionárias transformações sempre deixam subsistir aspectos intactos e que acabam por explicar a si mesmas, mantendo-se dessa forma, no tempo e no espaço (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 335). Nesse sentido, a contribuição à vida social das diferenças culturais não se reduz a uma lista particular de suas invenções,

[...] mas no *afastamento diferencial* que oferecem entre si. O sentimento de gratidão e humildade que cada membro de uma determinada cultura pode e deve experimentar por todos os outros, só poderia fundar-se numa única convicção: que as outras culturas são diferentes da sua, das mais variadas maneiras, e isto, mesmo que a natureza profunda dessas diferenças lhe escape, ou que, apesar de todos os seus esforços, só consiga penetrar nelas imperfeitamente (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 362-363, grifos do autor).

Retomando a questão da posição etnocêntrica no caso dos teuto-brasileiros, Campos coloca que eles se consideravam os agricultores mais adiantados, aqueles que levaram o trabalho até o limite de sua exaustão e da capacidade humana, o que lhes conferia a condição de os mais “adiantados” colonos brasileiros (CAMPOS, 2006, p. 94). Além disso, atribuíam aos nativos brasileiros características pejorativas, como “caboclo” ou “bugre”, e tentavam impedir o contato de suas crianças com eles. Evitavam o casamento não só com os nativos, mas também com integrantes de outros grupos étnicos, mesmo que europeus (CAMPOS, 2006, p. 99).

O cultivo das tradições herdadas pelos descendentes de imigrantes alemães, o fortalecimento de sua identidade germânica e a constante demarcação de suas diferenças culturais para com os outros grupos sociais brasileiros colaboraram para a construção do imaginário desses indivíduos como inimigos internos e externos da nação, o que impulsionou o projeto nacionalizador, o de “reunir indivíduos em torno de um forte sentimento de brasilidade” (CAMPOS, 2006, p. 68).

Instalado o Estado Novo em 1937, foram tomadas mudanças que visavam à construção do “futuro” e do progresso do país. A formação dos “cistos raciais”, dos grupos linguísticos, veiculações “ao estrangeiro” e separatismos foram algumas das questões que levaram o governo a intervir nas regiões onde antes haviam se formado os núcleos dos imigrantes e de seus descendentes. Além disso, nos anos de 1930, estes núcleos já despertavam o interesse econômico e colocaram a necessidade de intervenção e controle do Estado (CAMPOS, 2006, p. 103).

Surgia também na época a preocupação do governo brasileiro de que, além do crescimento populacional e econômico das populações alemãs no Sul do Brasil, elas expandissem a sua língua e influência para os demais habitantes, vindo, dessa forma, a influenciar imigrantes e descendentes de italianos, poloneses, romenos e portugueses, pois, como se comentava à época, “as condições de ensino das escolas alemãs eram superiores às das escolas que o Estado havia implementado, e que grande parte das crianças que entravam na escola pública não falava a língua portuguesa” (CAMPOS, 2006, p. 104). No final dos anos 1930, o Estado então centraliza o controle do ensino, proíbe o ensino familiar e o uso de língua estrangeira nas aulas, fiscalizando através de seus inspetores e superintendentes, todo o sistema de ensino (CAMPOS, 2006, p. 104).

A fiscalização atingiu de forma detalhada as escolas. Os currículos e programas educacionais foram reorganizados; o português, o francês, o latim e o inglês se tornaram obrigatórios e o alemão tornou-se facultativo em apenas uma das séries do ensino fundamental (CAMPOS, 2006, p. 105). As transmissões de rádio também passaram a ser alvo das fiscalizações e as que eram em língua alemã foram proibidas, tornando “obrigatória a ocupação do espaço radiofônico pela Hora do Brasil” (CAMPOS, 2006, p. 106).

A intervenção do governo Vargas também atingiu os níveis da vida privada. Tornou-se corriqueira a prática de arrancar os panos bordados, com escritos em alemão, que enfeitavam a parede das casas dos camponeses, rasgando-os ou queimando-os, como indícios de

propaganda nazista.¹³ No caso específico do Rio Grande do Sul, os imigrantes viviam mais o gênero “gaúcho” do que o alemão, pois se reuniam em suas casas para “tomar mate” e “prosear”, utilizando os “panos nazi” como pano de fundo para as fotografias da época (CAMPOS, 2006, p. 27).

Em 1938, a legislação determinou que a fiscalização evitasse a constituição de núcleos coloniais de uma única etnicidade, tornando obrigatória a administração de escolas primárias por brasileiros, além de determinar que nenhum nome de estabelecimento comercial ou industrial recebesse nome estrangeiro. Ficou vedado aos estrangeiros o direito de firmarem e manterem qualquer tipo de sociedade, fundação, companhias ou clubes, e qualquer estabelecimento de caráter político. Foram proibidas a produção e a circulação de jornais, revistas e outras publicações, a produção de artigos, entrevistas, conferências, discursos, feitos de forma direta ou por meio de dispositivos comunicacionais, como o rádio, por exemplo, que empregassem qualquer forma de publicidade de teor político. As associações culturais e beneficentes não poderiam mais receber contribuições e apoio de governos, entidades e pessoas domiciliadas no exterior (CAMPOS, 2006, p. 109).

Ao mesmo tempo em que essas medidas proibitivas eram tomadas, outras eram realizadas a fim de afirmar a política nacionalizadora, como o estabelecimento de feriados nacionais, a organização e proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, a construção de monumentos em homenagem ao Hino, a padronização dos símbolos nacionais, a organização de congressos e conferências nacionais sobre educação e saúde e, ainda, a construção do Estádio Nacional (CAMPOS, 2006, p. 110). Para garantir a expansão da língua portuguesa, foi criado o Instituto Nacional do Livro, que passou a organizar e publicar a Enciclopédia Brasileira e o Dicionário de Língua Nacional. Além disso, esse órgão aumentou, melhorou e barateou a edição de livros no país, auxiliando a manutenção de bibliotecas públicas em todo o território nacional (CAMPOS, 2006, p. 111).

Porém, na contramão do impulso dado aos setores da economia, educação e saúde, o Estado Novo, no que tange às comunidades imigradas, produziu textos que difundiam e faziam circular na sociedade imagens negativas dos estrangeiros, bem como o tipo de nação que buscava consolidar naquele momento (CAMPOS, 2006, p. 113). Nas comunidades de

¹³ A autora demonstra que, sem entender absolutamente nada do que significavam as palavras nos bordados, os “enviados do governo” destruíam os panos que, em sua maioria, escritos em alemão e em fonte gótica, traziam ditos populares ou de conteúdo religioso. Era comum, adornando as casas, frases de cunho religioso como: “O pão nosso de cada dia dá-nos hoje”, “Se tiveres paz no coração, teu casebre é um palácio”, “Deus saúda! Entre e traga a sorte para dentro”; frases de caráter higiênico-disciplinador: “O enfeite da casa é a limpeza”, “A hora da manhã tem ouro na boca”, e ainda; de cunho doméstico: “O enfeite da casa é o próprio fogão, quem não crê nisso não vale nada” (CAMPOS, 2006, p. 107).

língua alemã, intensificaram-se as intervenções, sobretudo, quanto ao uso da língua alemã. Amparada pelo discurso nacionalista, a língua era entendida como capaz de unificar a nação e extirpar as diferenças culturais e étnicas. A língua portuguesa, tornada norma e referência, “se impunha e sobrepunha sobre os grupos que tinham “falares locais”” (CAMPOS, 2006, p. 114). Garantir o controle da língua significava, portanto, a afirmação do Estado sobre a sociedade e o caminho para uma nação integrada (CAMPOS, 2006, p. 104).

Como ressalta a autora, o que os agentes do nacionalismo varguista perceberam é que, quebrando a unidade linguística entre os membros dos grupos étnicos, romperiam com o principal elo do grupo, tirando-lhes a possibilidade de qualquer autogestão, uma vez que, além do domínio simbólico da nação, havia o claro interesse do Estado em controlar os resultados do trabalho desses mesmos grupos (CAMPOS, 2006, p. 120). Desse modo, o estado passou a colocar em prática as estratégias de um processo que visava o aniquilamento da “ameaça estrangeira”, mas principalmente a constituição de uma unidade nacional:

A tranquilidade da pátria significa, aqui, patriotismo. O recurso da ameaça externa constitui-se num dispositivo eficiente para promover a unidade em torno da pátria, para atrair a atenção da massa para a brasilidade e para reunir todos em torno da nação. O sentimento de patriotismo, ou a brasilidade, constituía-se em oposição a tudo o que vinha de fora (CAMPOS, 2006, p. 143).

Os teuto-brasileiros, sentenciados enquanto estrangeiros e exteriores à pátria, passaram a ser vistos como um elemento de ameaça, inimigos da pátria e razão do mal social. A diferença, a diversidade, o particularismo e a heterogeneidade foram convertidos em símbolos dessa ameaça, fazendo com que a imagem dos descendentes de imigrantes, particularmente os teuto-brasileiros e italianos, antes vistos como “disciplinados e afeitos ao trabalho” fosse ressignificada (CAMPOS, 2006, p. 145). A propaganda nacionalista investia em difundir que o governo alemão enviava os teuto-brasileiros como seus agentes, que este eleitorado sufocaria a vontade dos demais brasileiros, que eles não eram leais à pátria e que se recusariam em prestar serviço militar ao Estado (CAMPOS, 2006, p. 145).

Conforme a autora, o espaço doméstico foi o que mais resistiu às investidas do projeto de nacionalização. Devido ao âmbito restrito da vida privada, muitos costumes conseguiram manter-se através do tempo. Na fala e na oralidade, o uso do alemão ou dos dialetos ainda vigorou entre as gerações, embora não livre de pressões e conflitos. Em termos, vestígios históricos, documentos escritos, textos, relatórios e jornais ainda puderam ser resgatados, do mesmo modo com que algumas tradições foram retomadas, outras, se perderam para sempre (CAMPOS, 2006, p. 331).

Após essa explanação teórica, cabe uma aproximação com nossos objetos de investigação através da exposição dos principais argumentos apresentados nessas narrativas. Ambos os filmes, *Walachai* e *Berlim Brasil*, concentram sua ação em registrar alguns aspectos da vida social de diferentes comunidades de descendência alemã, principalmente as comunidades de Walachai e Berlim, no Estado do Rio Grande do Sul. As duas narrativas cumprem a função de registro histórico, através do uso de imagens e depoimentos dos personagens, tanto por atualizar algumas memórias do passado quanto por assinalar os modos de vida destes sujeitos na contemporaneidade.

Walachai dedica-se, principalmente, ao registro do *ethos* camponês, marcado também pelas transformações industriais e tecnológicas. A cineasta procura captar as semelhanças e diferenças dos modos de vida nessas comunidades, tendo nos personagens sociais as principais fontes motivadoras para seus avanços. Para tanto, o documentário apresenta os ambientes e os personagens, desenvolvendo através deles as suas principais temáticas: o trabalho no campo, o trabalho doméstico e o trabalho industrial, a língua – no período da política de nacionalização de 1930/40 e na atualidade –, a religiosidade, as memórias culturais, a vida familiar e comunitária, as formas de lazer e alguns outros sentimentos expressos pelos personagens.

Em termos de imagens, a cineasta busca registrar as paisagens rurais produzindo nelas a impressão de um tempo estagnado, que lentamente transcorre e que pouco se transforma. Um “tempo nostálgico” da sua infância que a documentarista procura capturar. Mas é através dos personagens que o filme nos dá a conhecer, revela-se que o dinamismo (próprio da vida social) está presente, mesmo que diluído, nos modos de vida e, em sua expressão simbólica, nas opiniões e comportamentos dos personagens. Enquanto os depoimentos registram a história local, a câmera preocupa-se em apontar um grande número de elementos que ajudam a caracterizar as práticas cotidianas. Assim, acompanhamos a realização das tarefas diárias ao passo que somos apresentados a diferentes figurações de ambientes, em planos gerais e planos detalhes, que nos revelam as particularidades dos lugares. Artefatos utilizados no trabalho, objetos de decoração, o próprio interior das casas e os alimentos são alguns exemplos que podemos citar da tradução do *ethos* camponês em imagens que a cineasta realiza.

Berlim Brasil apresenta como tema principal a questão linguística. Por tratar da “palavra falada”, o documentário centra-se principalmente na constante utilização de depoimentos. O filme discorre especialmente a respeito da língua alemã e de suas variantes utilizadas pela comunidade, abordando para isso tanto as políticas de nacionalização da língua

no período varguista quanto as configurações desses idiomas na atualidade. Essa narrativa aborda como tema secundário o racismo, uma vez que apresenta os personagens negros falantes do alemão como personagens híbridos.

O documentário não busca traduzir em imagens os elementos da vida cotidiana, tal como encontramos em *Walachai*. As poucas imagens que vemos – e aqui não estamos considerando os depoimentos – como as dos objetos, artefatos históricos, fotografias, ou mesmo as figurações dos ambientes, orbitam em função das falas dos personagens e ocupam um lugar subalterno na construção da narrativa, aspectos que veremos de forma mais detalhada no capítulo seguinte quando nos determos na análise dos documentários.

O que nos interessa agora é pensar como estes elementos identitários constituem o que resolvemos denominar de documentário “de sotaque”. A partir dessa perspectiva, podemos pensar os filmes documentários para além de um encontro filmado, mas como uma relação em que as identidades e as diferenças culturais, principalmente as étnicas, assumem um importante papel nas diferentes formas de significação do mundo social.

2.3 DEFINIÇÕES PARA UM DOCUMENTÁRIO COM “SOTAQUE”

Fernão Ramos (2008) define o filme documentário como uma narrativa composta por imagens-câmera, acompanhada muitas vezes de imagens de animação, carregada de falas, sons e ruídos – embora tenha sido mudo no passado – para a qual nós, antes de tudo espectadores, olhamos em busca de asserções ou proposições sobre algum aspecto do mundo que nos é exterior. Essas asserções se organizam de acordo com as afirmações que seus realizadores precisam ou desejam tomar ao longo da construção do filme. Mesmo que algumas vezes sejam latentes ao longo da narrativa, as afirmações realizadas pelos diretores, mais do que deixarem rastros, são responsáveis por conduzir o nosso olhar e nossa leitura daquele fragmento-mundo, fazendo-nos ouvir – e ver – o que de suas vozes é proferido.

Penafria (1999) considera que o filme documentário, pelos seus registros daquilo que foi ou é, constitui uma fonte de informação para todos aqueles que desejam sobre ele se debruçar. O documentário possui uma dinâmica própria que, para a autora, não pode ser confundida com os demais formatos que se utilizam da não ficção enquanto prática, como é o caso da reportagem e do discurso jornalístico.

No pensamento de Penafria, os dois gêneros se aproximam em função da matéria-prima comum a ambos, “a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo” (1999, p. 22),

mas se diferem de acordo com o trato que cada um deles confere a esse material. Enquanto a reportagem possui contornos definidos, de modo geral, adotando determinados procedimentos estéticos e éticos em uma linguagem padrão, o documentário encontra sua lógica nesse reverso,

é, pois, um espaço onde se abre a possibilidade de constantemente se construírem, reconstruírem, criarem, recriarem e combinarem formas de ordenação dos elementos que dele fizerem parte. O exercício de combinar o material do filme documentário é vivamente aceito. Aqui, inovar significa sempre enriquecer. E é disso que o documentário vive (PENAFRIA, 1999, p. 22).

A relação entre o documentário e o filme de ficção deve ser considerada, uma vez que não são completamente definidas as fronteiras que demarcam essa distinção. Os documentários podem não fornecer informações inquestionáveis sobre o mundo, ao passo que uma ficção, como o filme histórico, pode ter-se debruçado sobre acontecimentos reais que têm a sua validade reconhecida. Conforme a autora, um determinado documento, inclusive o visual, pode ter uma importância social mais demarcada do que outro, mas nenhum pode ser considerado menos documento. Um documentário, se pensado através dessa lógica, é considerado com um filme de não ficção, uma vez que, nas operações que o constituem, no processo de produção em que se realiza, nega o que entendemos como ficção, mostrando-se aos nossos olhos como justamente o seu contrário.

Ambos, documentário e ficção, partem, em suas proposições, de alguma materialidade existente em algum tempo, uma materialidade que pode ser, inclusive, subjetiva, mas que sempre foi ou é encontrada ou vivida no mundo. Os documentários são, de igual modo aos filmes de ficção, “vestígios de alguém, algo, algum tempo e/ou lugar; contém a marca da época em que foram realizados e trazem algo de historicamente verdadeiro dessas épocas” (PENAFRIA, 1999, p. 21). Dessa maneira, se tanto a ficção quanto a não ficção olham para o mundo e sobre ele dissertam, o que define um filme como documentário?

Nichols (2012) e Ramos (2008) afirmam que essa resposta está no modo como lemos um filme e o identificamos como sendo pertencente a um determinado gênero ou não. Isso não quer dizer que essa resposta apareça de forma *arbitrária* na mente daquele que o assiste. O próprio filme revela-se. Suas instâncias produtivas, as escolhas éticas e estéticas de seus realizadores, o modo de apresentação da estrutura narrativa e de construção das cenas, suas abordagens e interesses, todos esses elementos reunidos no corpo – texto – do filme indicam seu pertencimento a este ou àquele gênero. É na leitura do espectador e de tudo aquilo que ele identifica no filme que o conjunto nomeia-se.

A intenção do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através e mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção. Em termos tautológicos, poderíamos dizer que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que sua intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe. Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece *asserções*, *postulados*, sobre o mundo dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretaríamos os enunciados de uma narrativa ficcional (RAMOS, 2008, p. 27, grifos do autor).

Para Nichols (2012), a definição do filme documentário pode ser realizada observando quatro ângulos diferentes: as instituições, os profissionais, os textos (filmes) e o público. A estrutura institucional diz respeito ao contexto de produção e circulação do filme documentário, nela incluem-se produtores, distribuidores e exibidores. Essa estrutura possui uma dinâmica própria que impõe, a produtores e receptores, os limites e as convenções socialmente aceitas em torno do documentário. Um filme pode também ser considerado documentário em relação aos profissionais responsáveis por ele. Muitos filmes passam a ser conhecidos como pertencentes a um determinado gênero por serem uma produção aliada à figura de um diretor conhecido por sua tradição no campo do documentário.

Podemos definir o gênero documentário, ainda, pelos filmes que tradicionalmente o constituem, pois além da predominância da lógica informativa, que organiza os argumentos que o filme pretende desenvolver, existem características comuns anteriormente percebidas nos filmes dessa mesma tradição:

há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso de comentário em voz de Deus, as entrevistas, a gravação em som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada uma cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. Todas essas são normas e convenções comuns a muitos documentários (NICHOLS, 2012, p. 54).

O último ângulo proposto por Nichols para classificar um filme como documentário é a sua relação para com o público. O filme documentário exige certo engajamento do público receptor. Capacidades que vão desde a leitura, passando pelo processo de identificação e problematização da temática, são dadas pelo modo como o público se relaciona com o filme, “aquilo que delimitamos [...] como o domínio do documentário tem limites permeáveis e forma camaleônica. A sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme” (NICHOLS, 2012, p. 64).

Para o autor, a epistefilia, ou seja, o desejo do saber, é transmitido e estimulado pelo documentário através de sua lógica informativa. O público avalia tanto os elementos do

passado indexados pelo filme, os acontecimentos e fatos que ocorreram diante da câmera, quanto o modo de realização e o ponto de vista utilizado pelo diretor para demonstrá-lo.

Quando escreve sobre a dificuldade do documentário, João Moreira Salles (2005) insiste na ideia de que os documentários, além de serem produtos de empresas e instituições, para que mantenham sua existência enquanto gênero, exigem do espectador uma crença no contrato que firmam. O documentário é entendido pelo cineasta como “a maneira com que o espectador vê o filme” (SALLES, 2005, p. 60).

Mais do que ser um conjunto de conteúdos e estratégias narrativas amarradas de modo a elucidar uma história, para Salles o que define um filme como documentário é o ponto de vista do espectador. É ele, em última instância, que interpreta o filme. No relacionamento entre o público e a obra localiza-se, então, o potencial de sua identificação.

Para o autor, enquanto passível de interpretação, qualquer documento possui a característica de funcionar como um índice do mundo real, mantendo uma relação direta com a realidade. Qualquer e todo filme, seja de ficção ou não ficção, pode ser lido como documento. No filme de ficção os espectadores podem ou não reconhecer nas imagens os índices que estas apontam de alguma maneira para o mundo social. Já a não ficção, e com ela o documentário, “independe dos usos individuais que se façam dele. É uma convenção, um fenômeno social” (SALLES, 2005, p. 62).

Enquanto fenômeno e atividade social reconhecível como tal, uma das características essenciais do documentário é sua estrutura narrativa, que não visa descrever o mundo, mas sim construí-lo. Segundo Salles (2005, p. 65), “para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma investigação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem”.

O documentário é pensado por Salles como uma narrativa, um registro de algo que aconteceu no mundo, “uma retórica construída a partir do que foi registrado” (SALLES, 2005, p. 64), mas que intenta e ambiciona ser mais do que um mero registro, pretende ser também uma boa história. Este espaço fecundo, entre o fato e a criação, corresponde à “camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação [que] constituem o verdadeiro problema do documentário” (SALLES, 2005, p. 64).

No contexto das trocas e interações sociais na atualidade, no desenvolvimento de sociedades marcadas pelo hibridismo e pela interculturalidade, com o advento da globalização e do avanço da técnica, práticas cinematográficas emergentes surgiram, a partir das

preocupações daqueles que viveram e vivem modos de vida híbridos, cujas representações clássicas já não eram mais suficientes para representá-los (MOURA, 2010, p. 45). Criticando as formas de representação hegemônicas, essas produções buscam não repetir as imagens da marginalidade e da violência ligadas às culturas minoritárias, como as classes populares, os grupos minoritários, étnicos, recusando-se a uma representação que evidencia o exótico.

O conjunto de produções realizadas no bojo dessas reflexões é chamado por Hudson Moura de *cinema intercultural* (2010, p. 48), uma prática cinematográfica marcada por tensões e conflitos entre diferentes culturas e grupos organizados em torno de diferentes referenciais culturais. Esses cineastas buscam formas de representações políticas voltadas à emancipação dos sujeitos no seio de suas práticas e vivências sociais consideradas como legítimas de ocuparem tanto o espaço social quanto os espaços simbólicos e representacionais. A interculturalidade, nesse sentido, ao propor o diálogo entre as diferenças, possui o sentido de “colocar em relação duas ou várias culturas e identidades. Ela pode ser também aquela que não compartilha. Isto é, um processo que marca uma tensão dos diferentes, o que pode ser mesmo da ordem do intransponível e gerar a incompreensão” (MOURA, 2010, p. 49).

Esses filmes voltam-se para questões microssociais, para problemas locais e regionais, abordando temas como a questão da língua, do trabalho, da classe sociais, das violências, da pobreza, das relações de gênero e sexualidade e outros problemas enfrentados por grupos minoritários em sua interação social e cultural. As demandas locais e regionais ganham destaque e importância à medida que passam a interessar cineastas, que buscam realizar filmes sobre esses sistemas de vida específicos e efetivamente vividos, “o privado se torna de uma certa maneira um assunto público e sociopolítico que vai buscar uma reação do espectador. O intercultural pertence à questão cultural, entre indivíduos, identidades e grupos, entre o singular e o universal” (MOURA, 2010, p. 49).

Outra denominação que se aproxima da noção de “cinema intercultural” e com a qual buscamos identificar nossos objetos de estudo é o que Hamid Naficy (2010) denomina de “*cinema com sotaque*”. Essa prática cinematográfica, proveniente dos países de Terceiro Mundo e de seus períodos históricos pós-coloniais, iniciada a partir da década de 1960, é caracterizada pelo trabalho de diretores que, “devido ao deslocamento das margens para o centro, [...] se tornaram sujeitos na história mundial. Conquistaram o direito de expressão e ousaram conquistar os meios de representação” (NAFICY, 2010, p. 139).

Conforme o autor, os filmes com sotaque enfatizam as imagens da terra natal, assim como imagens que dizem respeito ao passado, paisagens, monumentos, fotografias, cartas e,

ainda, os marcadores visuais de diferenças e pertencimento, postura, olhar, vestimenta, ornamentos e o próprio comportamento, acentuando “de forma equivalente, o oral, o vocal e o musical – ou seja, sotaques, entonações, vozes, músicas e canções, que também demarcam identidades coletivas e individuais” (NAFICY, 2010, p. 158).

Embora o autor situe os diretores com sotaque em dois agrupamentos gerais definidos no tempo e no espaço das transformações históricas¹⁴, os objetos de investigação da presente análise se enquadram em alguns dos pontos apresentados pelo autor, como mostraremos a seguir.

O primeiro elemento que nos leva a localizar nossos objetos de estudo na perspectiva de serem documentários “com sotaque” – para além das manifestações das línguas, o que seria evidente – é o fato de ambas as obras buscarem demonstrar o quão legítimas são as diferenças culturais expressas por essas comunidades em relação à cultura brasileira. *Walachai* e *Berlim Brasil* são filmes que propõem, cada um a sua maneira e enfrentando dificuldades próprias, narrativas que abordam as configurações, as tensões e os conflitos de comunidades que organizam seus modos de vida em função das diferenças culturais localizadas tanto na cultura alemã quanto na brasileira. A vontade dessas cineastas em produzir documentários marcados pelas questões étnicas, de grupos considerados como minoritários, representa o esforço por uma legitimidade simbólica e representacional, o que também marca os filmes posicionados nessa perspectiva.

Como colocado por Naficy, os filmes desse cinema voltam-se para questões locais e regionais, trazendo como temas questões ligadas à língua, ao trabalho, às violências, às relações de gênero e de classe social, buscando demonstrar os problemas enfrentados por esses grupos minoritários nas formas de interação social e cultural. Novamente *Walachai* e *Berlim Brasil* podem ser pensados através dessas características. Neste caso, por buscar retratar o *ethos* camponês dessas comunidades, *Walachai* discorre sobre vários dos temas elencados pelo autor, tendo como ponto de referência as diferenças culturais desses sujeitos. Diferenças essas organizadas em torno da cultura alemã, evidenciada, por exemplo, no que diz respeito à utilização da língua. *Berlim Brasil* também se preocupa em resgatar histórias, principalmente sobre as questões linguísticas desses sistemas interculturais. No filme estamos

¹⁴ Para Naficy (2010, p. 138), os diretores com sotaque podem ser situados em dois agrupamentos gerais no transcorrer da história humana. O primeiro deles, que se deslocou para o Ocidente entre 1950 e 1970, devido à descolonização do Terceiro Mundo, às guerras de libertação nacional, aos movimentos pelos direitos civis, contraculturais e antiguerras, e o segundo grupo, surgido a partir da década de 1980, como resultado da decadência dos nacionalismos, o surgimento das culturas mundiais pós-industrialismo, da ascensão das forças militares no caso do Islã, do retorno às guerras religiosas e étnicas, da fragmentação dos Estados-nações, das correntes migratórias e dos desenvolvimentos tecnológico, midiático e informacional.

diante de indivíduos que falam mais de uma língua e que negociam suas temporalidades entre elementos culturais de diferentes nacionalidades.

Em termos visuais, podemos citar que o documentário *Walachai*, com mais intensidade do que *Berlim Brasil*, busca registrar imagens da terra e do lugar onde vivem os personagens. Dessa maneira, vemos na tela uma variedade de cenas em que a paisagem é evidenciada, tomada como um elemento próprio da constituição dos personagens. O “fetiche visual” pela terra natal da cineasta é uma das principais características que podemos retirar das figurações dos ambientes deste documentário. Do mesmo modo, a utilização de fotografias, cartas, livros e alguns outros artefatos, bem como o registro do comportamento dos personagens, sua fala, músicas, canções e formas de lazer, também são utilizadas como referência cultural de seu passado, marcando, no presente seu pertencimento a uma comunidade organizada em torno dos elementos étnicos oriundos da imigração alemã.

Outro elemento da prática cinematográfica com sotaque diz respeito à relação dos indivíduos em seus grupos sociais e as relações destes entre sistemas singulares e universais. Este é, como já argumentamos anteriormente, um dos principais eixos sobre o qual *Walachai* organiza sua narrativa. O documentário possibilita formas de registro dos modos de vida particulares, no seio da comunidade retratada. Algumas características desse grupo são destacadas: os diferentes formatos do trabalho, as formas como os personagens sociais lidam com o tempo-espaço, a alimentação, a língua e o lazer, são exemplos de elementos considerados singulares, tomados em oposição às formas de vida entendidas como universais.

Os “sotaques” de *Walachai* e *Berlim Brasil* também podem ser vistos quando as duas narrativas voltam-se para o tema da violência aflorada pelas diferenças culturais étnicas. Desse modo, os documentários preocupam-se em registrar a repressão vivenciada nessas comunidades durante a campanha de nacionalização varguista. Esse episódio é trazido pelas narrativas justamente porque esses elementos identitários e essas diferenças culturais conflitavam à época com as formas planejadas e executadas pelo Estado para unificar o país. Os filmes ainda preocupam-se em revelar como, na atualidade, esses sujeitos ainda vivem alguns resíduos desse discurso, tomando-os ainda em uma posição de estranhamento. As cineastas investem, ao menos em termos de argumentos, no reconhecimento dessas populações, na importância da língua local ser respeitada e legitimada como elemento indispensável da constituição das identidades dos personagens que povoam a narrativa.

Através dessas práticas cinematográficas, as cineastas permitem que aqueles que permaneceram calados pela repressão possam agora compartilhar suas memórias. Além disso,

as narrativas aceitam que os personagens, através das figurações, expressem seus modos de vida em que as diferenças culturais e os elementos identitários étnicos não mais são escondidos ou silenciados, mas sim tomados como partes da totalidade dos indivíduos a serem figurados nos documentários.

Ao fazer um mapeamento das produções que podem ser pensadas dentro dessa perspectiva, Naficy propõe a diferença de três tipos de filmes com sotaque: 1) étnicos; 2) de exílio; e 3) de diáspora.

Os cineastas do *exílio* são aqueles que produzem suas obras no interior das restrições totalitárias em que se encontram. Seu exílio pode ser interno, em sua própria terra ou casa, ou externo, quando “indivíduos ou grupo que voluntária ou involuntariamente partiram de seus países e que mantêm uma relação ambivalente com seus países e culturas de origem” (NAFICY, 2010, p. 141).

Esses cineastas, ao partirem de sua terra de origem, possuem a liberdade política de falar sobre ela, devido à autoridade que possuem por habitar espaços de luta e resistência. Como coloca o autor, qualquer atividade artística implica alguma forma de distanciamento, banimento ou exílio, capaz de produzir as tensões e ambivalências que são traços recorrentes nessas obras.

Por ocuparem lugares deslocados e de dúvida, esses cineastas são capazes de propor questões sobre os valores *inquestionáveis*, tanto em seu país de origem quanto naquele em que se encontram. Essas produções são marcadas pelas relações dos cineastas exilados com a sua origem e as relações com as sociedades que os acolhem.

Libertados do velho e do novo, eles estão “desterritorializados”, embora permaneçam entre o velho e o novo, o antes e o depois. Por estarem localizados numa zona tão escorregadia, podem ficar impregnados de um excesso híbrido, ou podem se sentir profundamente destituídos e divididos, até mesmo fragmentados (NAFICY, 2010, p. 142).

Por sua vez, como afirma Naficy, a *diáspora*¹⁵ diz respeito a todos os indivíduos submetidos a processos de dispersões, como os afro-americanos nos Estados Unidos e os afro-caribenhos na Inglaterra. O que difere a diáspora do exílio é que a primeira é necessariamente coletiva, desde seu ponto de partida até a sua chegada. As produções cinematográficas oriundas desse processo são marcadas, então, pelo registro criativo de memórias coletivas e identidades pensadas em função do país de origem, em geral, discutidas coletivamente.

¹⁵ Conforme Naficy (2010, p. 144) a diáspora historicamente faz referência à dispersão dos gregos após a destruição da cidade de Aegina; dos judeus, após seu exílio da Babilônia; e dos armênios, após as invasões persas e turcas.

Os diaspóricos mantêm sua identidade errante ao longo do tempo e do trajeto, assim, realizadores em diáspora não fixam sua atenção em binarismo de pertencimento e não pertencimento. Para o autor, “enquanto o binarismo e a subtração marcam o cinema de exílio, a adição e a multiplicidade caracterizam o cinema diaspórico” (NAFICY, 2010, p. 146).

Por fim, enquanto o realizador do cinema de exílio preocupa-se com o presente do seu país de origem, e o diaspórico, na relação de seu país de origem com as experiências da comunidade durante a errância, o *cinema étnico e de identidade* preocupa-se “pelas exigências do aqui e do agora no país onde os cineastas residem” (NAFICY, 2010, p. 147). A preocupação de seus realizadores derrama-se pelos dramas das situações de seu país ou região, registrando os conflitos que envolvem as relações de imigração, descendência, sanguinidade e etnicidade, bem como as questões de integração social.

Os filmes étnicos e de identidade são pautados e codificados através de uma “política dos hifenizados”. Para o autor, apostando no reconhecimento da importância e da autenticidade dos grupos étnicos no contexto de uma América Latina multicultural, termos encerrados em si, como “negros”, “chicanos” ou “orientais”, têm sido substituídos por termos hifenizados, como, por exemplo, “afro-americanos”, “latino-americano”, “asiático-americano” ou, no caso desta pesquisa, temos o termo “teuto-brasileiras” para figurar as comunidades de descendência alemã que se fixaram e se desenvolveram no Brasil em função dos fluxos migratórios.

Do mesmo modo, no que tange às identidades, a adoção do hífen no cinema de identidade é visto como um sinal que marca as oposições e resistências às formas homogeneizadoras das ideologias de miscigenação. Naficy apresenta algumas conotações negativas que este tipo de figuração podem atribuir a estes grupos e comunidades. Persiste a ideia de que os hifenizados seriam, de alguma forma, grupos subalternos e subordinados aos não hifenizados, ou que seriam “iguais, mas não exatamente iguais”, ou mesmo que marcariam a impossibilidade de serem totalmente aceitos como verdadeiros cidadãos nas sociedades em que se encontram. Para o autor

o termo pode sugerir uma lealdade dividida, uma identidade irrevogavelmente partida ou um tipo de paralisia entre duas culturas ou nações. Finalmente, o hífen pode alimentar discursos nacionalistas que assumem essências autênticas que se encontram fora de qualquer ideologia e precedem ou se afastam da nação (NAFICY, 2010, p. 148).

Ainda em relação aos termos designadores de nacionalidades, o hífen pode operar expressando relações verticais, ao enfatizar “relações como descendência, raízes,

profundidade, herança, continuidade, homogeneidade e estabilidade” (NAFICY, 2010, p. 148). Figurar identidades que se organizam em nacionalidades hifenizadas demonstra um esforço de percepção dos elementos que constituem e marcam esse grupo em termos de diferenças culturais, uma vez que, nesses casos, o hífen opera horizontalmente, mas possuindo uma função de contestação, “realçando relações de consentimento, rupturas, heterogeneidade, deslizamentos e mediação” (NAFICY, 2010, p. 148).

Em nossa pesquisa, consideramos que ambos os documentários também possam ser pensados como exemplos deste *cinema étnico e de identidade*. Ambas as narrativas buscam, principalmente do registro dos elementos étnicos que compõem as identidades locais, construir um discurso pautado através da interculturalidade, visando o respeito às diferenças culturais e étnicas bem como às identidades. Em *Walachai*, acompanhamos a história de uma cineasta que durante a infância partiu do lugar de sua origem e que, anos depois, retornou para fazer as gravações, tendo como referência algumas lembranças daquele lugar.

Não seríamos honestos com a obra se pensássemos *Walachai* como um exemplo de filme em que a cineasta toma para si um exílio dentro de seu próprio país. Sua partida anos antes da realização do filme ocorreu por fatores muito distantes do que a repressão e o totalitarismo político que caracterizam as situações de exílio. Tanto não poderia ser pensado enquanto um filme diaspórico, pois apresenta um lugar definido e não errante para onde ela retorna, na tentativa de registrar os elementos da cultura local singulares ao grupo.

Embora nessa narrativa nem a cineasta nem os personagens utilizem a expressão “teuto-brasileiro(a)”, o filme busca construir um elo entre os diferentes elementos culturais, alemães e brasileiros, com os quais os personagens do filme organizam suas identidades. A política dos hifenizados apresenta-se na medida em que a cineasta destaca alguns elementos que servem como marcadores de diferença étnica alemã, presentes no cotidiano da população documentada, ao passo que afirma esses elementos como também constitutivos da cultura brasileira. Em um esforço argumentativo de que elementos culturais tomados como distintos podem conviver e configurar as identidades, tanto pessoais quanto coletivas.

Embora *Berlim Brasil* também procure desenvolver uma argumentação semelhante, de que a cultura do local manifesta-se através de elementos identitários étnicos tanto alemães quanto brasileiros, não podemos afirmar que o filme pertença a essa classificação, pois as cineastas não localizam sua própria origem dentro da narrativa. Sabemos apenas que o filme debate temas como identidades étnicas e diferenças culturais, mas elas não demonstram seu grau de envolvimento para com a localidade e seus habitantes.

Em *Walachai*, ao contrário, temos uma cineasta que retorna à sua terra natal, às suas origens, possuindo, portanto, uma maior intimidade com os personagens e os ambientes. Isso explica, como pretendemos demonstrar durante nossa análise, o fato de que a diretora de *Walachai* consegue construir um filme mais crítico, mas também mais profundo e sensível em relação aos personagens e seus “sotaques”.

“Sotaques” que pressupõem um campo de tensionamento de identidades e diferenças étnicas que não podem, por sua vez, perder de vista o lugar da ética no documentário. Por lidarem com um terreno plural em termos de cultura, os documentários “com sotaque” assumem o risco de que toda figuração, falar do *outro* de forma figurada, torne-se um mero retrato, mas que, assim como não é vazio de significados, não deve ser um “borrão”, uma mancha na identidade daquele que é figurado.

2.3.1 O problema da ética no documentário

*O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá as boas-vindas de peito aberto.
Os malandrões entram, tocam no nosso passado.
A gente se abre que nem passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio.
A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.
(Solar dos Príncipes – Marcelino Freire)*

Solar dos Príncipes é um conto de Marcelino Freire que narra as desventuras de um grupo de jovens – todos negros e moradores de uma favela – que se dirigem a um condomínio de classe média com o intuito de gravar um documentário sobre o modo de vida da elite. O grupo chega, sem avisar, para não perder a graça e a espontaneidade dos depoimentos e é barrado por um porteiro, que pensa tratar-se de um assalto. Apreensivo, ele confunde o termo “longa-metragem” com “metralhadora” e o fato de gravar a vida nos apartamentos como uma estratégia para conhecer a vida dos moradores e, logo, sequestrá-los. Ao final, chama a polícia. Com a chegada desta, o grupo se dispersa, correndo entre o som das sirenes e dos tiros, com a câmera ligada. O resto do filme, diz um dos personagens, resolve-se na edição.

O conto problematiza a situação de um grupo de jovens cineastas composto por negros da periferia de uma grande cidade, que possuem poucos recursos para as filmagens e que buscam gravar um documentário sobre o modo de vida daqueles que, geralmente, são os realizadores dos filmes. A narrativa nos desperta para uma reflexão da dimensão ética do documentário. É o caso da passagem citada acima. Dada a impossibilidade de acesso à vida dos moradores do condomínio, um dos jovens desabafa, dizendo que eles – o pobre, o negro,

o morro, o *outro* – sempre abrem as portas de suas casas e revelam suas histórias. Este *outro* se abre para a relação, permite ser gravado. Porém, na situação contrária, em que este *outro* assumiria a posição de diretor, produzindo discursos e conhecimentos sobre aqueles que antes o faziam, o filme não acontece.

Marcelino Freire, ao expor essa situação, nos permite pensar sobre os sujeitos filmados. São sujeitos que possuem história, uma vida iniciada antes e que continua depois das filmagens, uma vida que transcorre, inclusive, para que eles possam, também, realizar seus filmes, sobre as histórias que lhes interessam, sobre si e os *seus outros*. No conto, o *outro* não pode ser cineasta. Pode apenas falar, depor, mostrar-se, deixar-se filmar.

Na exclamação do personagem destacada na epígrafe acima, seu desabafo alude a essa distinção entre os domínios dos personagens sociais e dos diretores. As possibilidades que cada um pode fazer ao desempenhar seus papéis. Em um sentido, o filme documentário produz imagens e sons sobre aqueles que estão sendo filmados. O filme nos ajuda a compreender seus sistemas de vida e suas posições de mundo. Porém, em outro sentido, o filme também revela, mesmo que de forma sutil, o sistema sobre o qual seus realizadores lidam com aquilo que acontece frente às câmeras. O filme documentário, portanto, através das operações próprias que o constituem, revela-se um fazer que, a todo o momento, adentra as atenções éticas mais variadas, uma vez que disserta sobre algum recorte do mundo, mas também disserta sobre a forma de recortar e abordar tal tempo-espço. A questão colocada então é: *como compreender a dimensão ética do documentário?*

Ao questionar por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário, Nichols (2012, p. 16) afirma que, desde o seu início, o documentário apresenta suas histórias como sendo “histórias verdadeiras” e pede a crença do espectador em aceitá-las. Em seu pensamento, é a crença na ética do filme (como sendo um “filme documentário”) que nos permite perceber as imagens e sons como um filme que se engaja no mundo social. A crença, o sentimento de certeza, estabelecido no filme através de distintos processos de produção – nem sempre evidentes – nos transmite os significados e valores que são apresentados na tela e que, através da interpretação que fazemos, de alguma forma, reagimos. Nas palavras do autor,

A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico, e para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros. [...] A [...] não-ficção com frequência quer instalar *crença* (aceitar o mundo do filme como real). E isso é o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas o prazer, mas uma direção (NICHOLS, 2012, p. 27, grifo do autor).

Ainda, segundo Nichols, o documentário se engaja ao mundo social através de três maneiras. A primeira delas diz respeito à forma como os documentários nos oferecem representações reconhecíveis do mundo, tal qual quando olhamos para um retrato. O mundo que vemos não está somente no cinema. Ao assistirmos a um documentário podemos supor que, enquanto ele *acontece* na tela, aquilo que vemos continua a acontecer no mundo, mesmo que não de forma igual, ou, ainda, acontece na tela porque já aconteceu, o que não reduz a impressão de verdade e a crença que nele depositamos. Aquilo que vemos estava diante da câmera da mesma forma que aquele que ocupa um lugar em um retrato também estava.

Nichols alerta para esse poder que a imagem fotográfica possui de imprimir sobre si mesma um *status* de realidade. Poder este que se restringe à medida que, nunca, nenhuma imagem conseguiu encerrar em sua limitada dimensão todos os fatos ocorridos e que, além disso, uma imagem sempre pode ser alterada, tanto durante quanto depois do acontecimento, através de meios convencionais ou digitais de edição. Dessa forma, no filme documentário,

encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do real que está diante da câmera nos compele a acreditar que a imagem seja a própria realidade reapresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade (NICHOLS, 2012, p. 28).

A segunda forma de engajamento está relacionada ao fato de o documentário representar interesses que são de *outros*. Muitas vezes, segundo Nichols, os documentários assumem um papel de representantes de algum grupo. Eles tratam em favor de interesses, pessoais e coletivos, tanto daqueles que são tema do filme quanto das instituições e agências que patrocinam a atividade. Nesse sentido, o documentário não pode assumir contornos não condizentes com as adequações éticas sobre as quais foi pensado ou sobre as quais estão depositadas ou dizem respeito às formas de sua realização.

A terceira maneira, no pensamento do autor, diz respeito ao fato dos documentários advogarem sobre as representações de mundo que propõem, afirmando por sobre a natureza do assunto, estimulando opiniões e cativando pontos de vista. Dessa maneira, esses filmes “colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas” (NICHOLS, 2012, p. 30).

Nesse exercício de convencimento, os documentários propõem determinadas representações sobre acontecimentos do mundo, representações amparadas através dos argumentos e das estratégias que os filmes sustentam. Mas a inscrição ética atravessa o

documentário porque suas representações não seguem uma rota vazia. Enquanto atividade humana, estabelece-se sobre as formas de relacionamento e interação social, o que implica, absolutamente, a presença humana. Mas, como coloca Nichols, o que fazer com as pessoas quando filmadas em um documentário?

O autor responde a esta questão dizendo que as pessoas, no filme documentário, são tomadas como *atores sociais*, “continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais” (NICHOLS, 2012, p. 30). Elas estão inseridas na dinâmica do fazer cinematográfico, não em função de uma relação estabelecida por contrato, na qual as partes têm funções estabelecidas para cumprir, mas o que é caro para estes filmes é “a própria vida das pessoas que incorpora” (NICHOLS, 2012, p. 30). Dessa forma, o interesse pelos atores sociais recai não pelas formas como eles modificam seu comportamento habitual, abdicando de si e adentrando a um personagem que não lhes representa, mas sim interessa ao cineasta o seu comportamento “natural”. É a ele que os cineastas dos filmes documentários buscam, para atender às necessidades que sua história exige.

Intimamente relacionado a essa questão está o fato da transformação do comportamento humano frente a uma câmera, ou dispositivo tecnológico capaz de captar sua imagem e reproduzi-la. Inúmeros sentimentos podem surgir quando o personagem vê-se diante da câmera. Ela representa um elemento estranho, externo à sua realidade cotidiana, representa algo novo, com o qual esses sujeitos precisam relacionar-se. Tais sentidos, como a vergonha, o nervosismo, a inibição e as modificações do comportamento “podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (NICHOLS, 2012, p. 30).

Destacamos uma cena de *Walachai*, na qual podemos observar o tensionamento entre o comportamento do ator social e o ato da filmagem. Em uma das cenas do filme, a cineasta, em uma das poucas vezes em que aparece frente à câmera, dirige-se à casa de uma senhora, que vem ao seu encontro. A diretora elogia a roupa da personagem e com ela mantém um pequeno diálogo. A personagem, de nome Imelda, mostra-se desconfortável frente à câmera. Às vezes sorri, mas mantém os olhos tensos, movimenta os braços, gesticula, toca os ombros com as mãos em nítido desconforto, quando, ao final da conversa, desabafa: “Eu nunca imaginei uma coisa dessas. Isso nem era para estar acontecendo. Não sei por que vocês vieram aqui para me filmar”. A cineasta, demonstrando estar surpresa com a resposta da personagem, não a questiona buscando saber os motivos de tal afirmação. A câmera registra o

incômodo silêncio em cena, o que desempenha na narrativa a função de salientar o distanciamento entre elas.

Este exemplo aponta para o que Nichols chama de “efeitos imprevisíveis” que o documentário pode ter sobre os sujeitos representados. A ética serve, nesse sentido, como coloca o autor, para minimizar os possíveis efeitos prejudiciais, torna-se, portanto, “uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e o seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2012, p. 36).

No entanto, a ética não atravessa somente o modo como o realizador do filme relaciona-se com os personagens durante a tomada. Todas as escolhas e modos de representação, sejam expressos pelos enquadramentos, movimentos de câmera, organização das cenas, utilização das trilhas e dos sons, dizem respeito às figurações propostas por seus realizadores. Segundo Nichols,

[...] a maioria dos cineastas age como representante das pessoas que são filmadas ou da instituição patrocinadora, e não como membro da comunidade, frequentemente surgem tensões entre o desejo do cineasta de fazer um filme marcante e o desejo dos indivíduos de ter respeitados seus direitos sociais e sua dignidade pessoal (NICHOLS, 2012, p. 38).

Para Nichols, existem várias formas que os cineastas podem escolher para representar o *outro*. A mais clássica de todas consiste no seguinte enunciado: *Eu falo deles para você*.

Nesse enunciado, o *Eu* representa uma postura onde o cineasta assume-se como um ser individual, uma *persona*, podendo ser substituído pela “voz de Deus”, voz, em geral, anônima, que somente ouvimos, mas que não vemos, capaz de propor soluções, situar-nos no tempo e no espaço do conflito, apresentar os argumentos da narrativa ou ainda “evocar um tom ou estado de ânimo poético (NICHOLS, 2012, p. 40).

O eu do cineasta pode falar diante da câmera, ou ainda, falar em primeira pessoa “aproximando o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda” (NICHOLS, 2012, p. 41). Nesse caso, o cineasta busca persuadir o público para que aceite o seu ponto de vista sobre o problema, representando-o sobre seu ponto de vista, pessoal e subjetivo. A tônica do documentário passa a ser o ponto de vista do cineasta sobre o mundo social, que é dirigido aos espectadores.

Quando o cineasta *fala de*, ele busca representar outras pessoas, dando àquilo que se fala uma esfera de importância social. Ao “falar de”, o cineasta “dirige nossos pensamentos para a esfera pública e para o ato social de falar aos outros sobre um tópico de interesse

comum” (NICHOLS, 2012, p. 41), implicando diretamente em uma narrativa a ser construída para contar tal história. Essa postura, segundo o autor, é uma das mais comuns nos filmes documentários, embora nem todos a adotem.

Outra postura que pode ser retirada do enunciado representa a terceira pessoa do plural: *Eles*. Para Nichols, “Eles” representa uma separação entre o sujeito que fala e aqueles de quem ele fala. O eu separa-se dos sujeitos filmados e não se identifica a eles. Nessa circunstância,

temos a sensação de que as pessoas no filme estão lá para nosso exame e edificação. Elas podem ser apresentadas como indivíduos plenos, bem-acabados, com psicologias complexas, uma tendência perceptível especialmente em documentários observativos [...], mas, com a mesma frequência, parecem estar diante de nós como exemplos ou ilustrações, manifestações de uma situação ou acontecimento que ocorreu no mundo. Isso parece reduzir ou diminuir as pessoas que são tema do filme, mas pode ser extremamente convincente e eficaz (NICHOLS, 2012, p. 42).

Da mesma forma que o “eles”, a postura que evidencia o pronome *Você* sugere uma separação em que uma pessoa fala e outra escuta. O documentário, quando concebido nessa perspectiva, atrela-se a uma *estrutura institucional*. Nele, “pessoas com um conhecimento especializado, os documentaristas, dirigem-se a nós como membros de um público geral ou como algum elemento específico dele” (NICHOLS, 2012, p. 42).

Quando um cineasta dirige-se a um “você”, marca distintamente o público como alheio ao tema e à representação. Ela desloca os espectadores a um espaço social e a uma identidade próprios e distintos dos que estão envolvidos na situação do filme, embora, muitas vezes, negligencie o fato de que o público assista ao filme justamente por ele falar de assuntos e pessoas cuja experiência de mundo se iguala, ou contrasta, ou que neles desperta interesse.

No exercício de propor representações sobre o mundo, que sejam aceitas, ou ao menos consigam atrair o espectador, o filme documentário ainda lança mão do uso da retórica, que coloca em desfile, e permite à narrativa do filme desenvolver-se. As escolhas retóricas servem para envolver o espectador na história, implicando não apenas decisões narrativas, mas também estéticas.

Para Nichols, “a retórica é a forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca” (NICHOLS, 2012, p. 43). Ela se difere dos demais discursos, inclusive do poético ou do narrativo, uma vez que visa mais o convencimento de algo do que oferecer alguma experiência ou dispor sobre a organização narrativa de um mundo.

Segundo o autor, a organização retórica *Eu falo deles para você* é a formulação mais corriqueira da relação entre o cineasta, o tema e o público na construção dos filmes documentários. Essas formulações retóricas permitem a observação das posições que o cineasta adota em relação aos sujeitos filmados. Convocando-o a constantes negociações e consentimentos e, principalmente, às reflexões éticas e exame das ações que foram tomadas na realização do filme. Como bem coloca Nichols, elas não sinalizam somente os atos dos realizadores durante a concepção do filme, mas implicam perguntar, de forma holística, “o que fazemos com os cineastas, os espectadores e também com aqueles que são temas do filme” (NICHOLS, 2012, p. 46).

A partir do enunciado *Eu falo deles para você*, é possível esboçar as seguintes variações retóricas, que implicam diferentes formas de posicionamento entre os três sujeitos envolvidos nesse processo de criação cinematográfica:

Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós: essa formulação, conforme Nichols, marca a separação e alienação entre aquele que fala e seu público. Os filmes organizados sobre essa estrutura possuem uma forte formulação institucional, buscam esclarecer o maior número de informações possíveis, fazendo uso da narração em *off* e dirigindo-se ao público, mesmo que de forma indireta, por acreditar na importância do assunto que possui, chegando aos espectadores “com elocubrações de um “ele” que permanece impessoal e não identificado” (NICHOLS, 2012, p. 45).

Eu falo – ou nós falamos – de nós para você: essa formulação, como coloca o autor, desloca a posição do cineasta da separação entre ele e aqueles que ele representa, colocando-o como integrante do grupo, posicionando-o em uma mesma unidade de pertencimento. Dessa forma, “o cineasta e aqueles que representam seu tema pertencem ao mesmo grupo” (NICHOLS, 2012, p. 46), ele se inclui ao “nós”, demonstrando um alto grau de intimidade e comprometimento direto com o mundo representado.

Em termos retóricos, nossos objetos de análise edificam-se através da formulação que marca a presença de um ele, que fala de alguém, ou deles, para nós, expresso através da sequência: “*Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós*”. *Berlim Brasil*, embora não utilize da locução em *off*, marca uma visível separação entre as cineastas e os sujeitos filmados. A narrativa busca, a todo o momento, aumentar os nossos conhecimentos a respeito das comunidades retratadas no filme em uma estrutura fixada, principalmente através do uso de depoimentos. As imagens do mundo social são utilizadas pelas realizadoras para confirmar as informações trazidas pelo filme. Elas ocupam um papel secundário na estruturação do

filme, não servem para revelar o *outro*, aproximar o nosso olhar ao universo dele, mas sim para confirmar a autenticidade do que é mostrado.

Em *Walachai*, embora a cineasta tenha vínculos afetivos e familiares destacados de modo explícito na narrativa, ela se relaciona com os personagens e ambientes do mundo filmado também demarcando um afastamento entre eles. O documentário consegue explorar com mais propriedade a vida e o cotidiano dos personagens, propondo figurações mais críticas e sensíveis, porém a cineasta não assume um papel de membro da comunidade, colocando-se, semelhante às diretoras de *Berlim Brasil*, como alguém de fora que chega para observar e colher informações. O filme demarca a posição de distanciamento em que há anos se encontra a cineasta Rejane Zilles em relação àquela comunidade de onde ela originou, o retrato fílmico que nos oferece no documentário tem, portanto, um sentido nostálgico.

É por meio dos depoimentos que *Walachai* revela os personagens e propõe as informações que a diretora definiu privilegiar. Da mesma forma, através da captura das imagens, ilustra e demonstra as dimensões e configurações desse universo, ao qual ela não faz mais parte. Seu posicionamento ético inscreve-se em uma atitude enquanto cineasta que retorna ao seu lugar de origem, buscando registrar o modo de vida da comunidade que agora pouco partilha. Ela não se arrisca a nenhum mergulho mais profundo em suas memórias afetivas.

Enquanto realizadoras dos filmes, ambas as cineastas, Martina Dreyer e Renata Heinz, assumem uma postura de separação do “eu” com relação aqueles a quem filmam. Através da seleção das imagens e dos depoimentos e do processo de montagem, elas organizam a narrativa unicamente com o propósito de sugerir informações sobre o grupo retratado, pronunciando-se a respeito daquele grupo, daquela localidade, daqueles personagens, mas nunca – ou pouco, no caso de *Walachai* – sobre si mesmas.

De acordo com Vivian Sobchack (2005, p. 143), no documentário, o ato primeiro, que é o ato de ver, inscreve-se diretamente em sua *dimensão moral*. Dessa forma, a representação que é possível através da visão não se realiza livre de sujeição ao escrutínio ético. Embora a autora busque compreender a dimensão ética no documentário, quando este lida com a situação da morte, nela encontramos reflexões de fundamental importância para percebermos a relação entre ética e cinema documentário.

Conforme a autora, a situação cinematográfica, visivelmente inscrita aos olhos do espectador, seja na estabilidade ou no movimento da câmera, em relação àquilo que ela percebe, no enquadramento do objeto, nas distâncias e relutâncias que se efetuam em cena,

representa o modo como o cineasta realiza determinada mediação entre o espectador e o mundo social. O cineasta, habitando eticamente seu lugar no mundo social, atribui ao mundo filmado significados morais que se tornam visíveis e materiais, por sua vez, aos espectadores. A ética, portanto, constitui tanto o ver quando o fazer ver aquilo que se vê. Ela atravessa o filme documentário em sua completude: no cineasta que percebe o mundo filmado tendo por mirante seu posicionamento ético; no modo com que sua ética negocia as representações dos sujeitos filmados; na ética desses sujeitos; na ética que atravessa o processo de construção do filme, seja na maneira de interpelar o mundo, na seleção das imagens e na montagem – a ética da narrativa –; e a ética que portam os espectadores que leem o filme.

Tendo em vista este paradigma, o documentário pode ser entendido como um *espaço ético*, sendo “a objetivação do visível da totalidade composta pela subjetividade visual responsiva e responsável perante um mundo compartilhado com outros seres humanos” (SOBCHACK, 2005, p. 147-148). Aquele que vive a tomada, dessa forma, ocupa um lugar concreto, é indivíduo vivo, e se relaciona em situações sociais também concretas e inscritas em uma estrutura ética que, de alguma forma, atravessa o filme.

Na medida em que este atinge o espectador, essa estruturação, argumenta Sobchack, passa a depender dos conhecimentos extratextuais capazes de contextualizar a representação do mundo social. Mundo este, também concreto e intersubjetivo. Quando o documentário avança para fora da tela, “em direção ao mundo do espectador, também este reconhece e percebe este espaço, de alguma forma, como contínuo ao seu. Há um laço existencial – e portanto particularmente ético – entre o espaço do documentário e o espaço habitado pelo observador” (SOBCHACK, 2005, p. 147).

Como coloca Salles, a respeito da ética no documentário, os cineastas – e os pesquisadores – deveriam voltar-se não para a matéria, o substantivo do documentário, mas sim para a sua preposição, para o *sobre*, uma vez que ele “não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema” (SALLES, 2005, p. 65). O filme documentário, nesse contexto, seria a redução de uma complexidade, a diminuição da experiência (vivida e registrada) que possibilita a criação de uma outra experiência, o filme (SALLES, 2005, p. 68). Para Salles, depois de concluídas as gravações e durante o trabalho na ilha de edição, o diretor se torna refém de seu próprio filme. O tema impõe as prioridades que devem ser mantidas, conduzindo a narrativa por determinados caminhos. Nesse trajeto, muitos outros filmes em potencial perdem-se,

É com pena que o documentarista abandona todos esses outros filmes hipotéticos. São possibilidades não realizadas, derrotadas pela lógica do filme e por exigências da estrutura. O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua narrativa não é estética, nem epistemológica. É ética. (SALLES, 2005, p.68)

Salles expande a questão ética do conteúdo do documentário para sua forma, mostrando que os documentários não pretendem reproduzir o real, mas sim falar sobre ele, “documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre como documentaristas mostram os outros. A representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra coisa criada é um personagem*” (SALLES, 2005, p. 67, grifos do autor). O personagem, para o autor, é a peça central do jogo ético, já que, em seu julgamento, um filme é documentário quando o diretor possuir responsabilidades éticas sobre seus personagens, responsabilidades essas que os afastam do campo da ficção (SALLES, 2005, p. 70).

Outra contribuição de Salles é pensar que, com participantes de um mesmo processo, cineastas, personagens e público cometeriam menos erros se pudessem se convencer de que “um documentário não faz nada acontecer” (SALLES, 2005, p. 71). Salles reconhece no documentário uma ferramenta, um recurso criativo para contar uma história, mas que não deve ser apenas tomado em função das possibilidades sociais que ele poderia produzir. A finalidade do documentário passa ser a própria narrativa e não o que ela pode propor de mudança social. O autor tira do documentário o peso da prestação de serviço, da assistência social, colocando-o em uma esfera artística que, justamente por ser arte, pode trazer imbricada em si essas questões, mas elas deixam de ser basilares em termos de sua constituição.

Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades. Infelizmente essa é uma ideia que ainda não caiu inteiramente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempenhar um papel social político e pedagógico. Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas com suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem (SALLES, 2005, p. 71).

Conforme Ramos (2005; 2008), se pensada em uma perspectiva histórica, a ética do documentário nunca foi uma questão estática e fixa. Ela permite revelar os diferentes modos de enunciar que, segundo o autor, variaram de diferentes formas no decorrer do século XX. Assim como Ramos, entendemos a *ética* na dimensão do cinema documental como um conjunto de valores, que são coerentes entre si, capazes de fornecer uma visão de mundo. Como coloca Nichols, “a ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis e leis não bastam” (NICHOLS, 2012, p. 35).

No caso do filme documentário, não existem regras específicas que garantem aos realizadores instruções de como agir. Cada documentário, cada cineasta, cada história potencial a ser contada desenvolve-se levando em conta fatores que lhes são próprios e individuais. Orientações éticas existem, de forma geral, até mesmo nas bibliografias sobre o assunto, ou podem ser recolhidas em entrevistas com cineastas, mas por tratar-se de uma atividade criativa, que intersecciona diferentes áreas e distintos saberes, relacionando-os diretamente à ação social e humana, não há nenhuma garantia fixada em regras ou diretrizes de ação.

A ética, portanto, compõe o horizonte que estabelece a interação, o encontro, para além das cenas, entre realizador e espectador, conforme aquilo que foi construído “no corpo a corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2008, p. 33).

A realização do filme e a recepção¹⁶ da narrativa estão, para o autor, vinculadas à dimensão moral da conduta dos diferentes agentes que compreendem cada um dos processos possíveis de observação a partir do momento em que admitimos a existência de narrativas ficcionais e documentárias. Como nos alerta Ramos, quando admitimos a existência do documentário e abandonamos o falso axioma da verdade, da objetividade e da realidade, “criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 34), podendo, a partir disso, analisar a dimensão ética do documentário no âmbito do próprio documentário.

Para compreendermos as transformações pela qual o documentário passou durante o século XX e os diferentes aspectos éticos que tensionaram a forma da presença dos realizadores, Ramos define quatro conjuntos éticos na história do documentário. São eles: a ética educativa; a ética do recuo; a ética interativa/reflexiva e; a ética modesta.

A *ética educativa* foi o princípio dominante no documentário clássico, caracterizada pela forte presença da *voz-off*, ausência de entrevistas e depoimentos, encenação em cenários e locações e utilização de pessoas comuns como atores. Segundo Ramos, a ética educativa não encontrou problemas em assumir sua missão de propaganda, atingindo inclusive a função de educar a população nos anos de 1920 e 1930 para a cidadania, para a saúde e outros temas de relevância, demonstrando assim uma forte função social.

¹⁶ No tocante à recepção, conforme Ramos, é fundamental o entendimento e a crença do conceito de indexação. Para o autor, quase sempre sabemos tratar ser um documentário aquilo que vemos e sobre ele depositamos certas expectativas que orientam a nossa experiência como espectadores. Em suas palavras, nós “não vamos ao cinema para descobrir se o filme é ou não um documentário. Vamos ao cinema para ver o documentário, e para experimentar uma narrativa por imagens dentro do contexto das expectativas que norteiam o que entendemos por documentário” (RAMOS, 2005, p.167).

Esta ética implicou a questão do altruísmo do sujeito que filma e, portanto, que educa e enuncia as suas verdades para “o povo”. Neste universo, “não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber, o debate ético encerra-se, sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído e enunciado” (RAMOS, 2008, p. 36).

A *ética de recuo*, por sua vez, surge na metade dos anos 1950 articulando-se na defesa da necessidade de uma presença em recuo do cineasta, “trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador” (RAMOS, 2008, p. 36). Os principais procedimentos de enunciação são a fala do mundo e do som ambiente, possibilitados pelos avanços tecnológicos, como o gravador Nagra e a câmera portátil.

Na ética de recuo, “o mundo deve ser oferecido em uma bandeja para que o espectador possa assumir de modo integral sua parcela de responsabilidade, seu engajamento” (RAMOS, 2008, p. 36). Essa posição ética pouco questiona o saber em si, que é apresentado pelo filme, mas torna clara a necessidade desse saber ser construído pela liberdade do sujeito filmado, abrindo-se, dessa forma, para a ambiguidade do mundo. O sujeito que filma situa-se em uma posição de recuo, como diz Ramos, tal qual uma mosca na parede, que está ali, mas que não interfere, permitindo ao sujeito filmado, no uso de sua liberdade e responsabilidade, construir um saber existencialista de si próprio sobre o mundo.

A *ética interativa/reflexiva* sustenta que é impossível não assumir a interação entre o sujeito que filma e o mundo filmado. Os filmes organizados a partir dela buscam assumir essa interação, valorizando as formas de construção do enunciador, “a questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia: a ideia é que a construção revele-se ao espectador” (RAMOS, 2008, p. 37).

Este conjunto diferencia-se da ética educativa e de recuo por estas serem formas que buscam construir seus enunciados de forma oculta e não revelada. As entrevistas e os depoimentos passam a ser valorizados por serem ferramentas que determinam a participação e a interação dos sujeitos com o realizador. São nas intervenções que os rumos do que acontece nas tomadas são definidos.

É eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação dessa enunciação. Que o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula, e que o espectador deve estar atento a este fato (RAMOS, 2005, p. 178).

Aqui, a ênfase discursiva torna-se fundamentalmente uma questão ética. Mostrar o discurso, mas também como ele foi produzido, releva ser valor de apreço dessas produções. Dessa maneira, os procedimentos chamados por Ramos de metalinguísticos passam a ser evidenciados: a câmera, o microfone, a equipe de filmagens, que antes eram elementos ocultos, agora tornam-se visíveis, fazendo parte do universo que nos é apresentado. Além disso, a montagem e a mixagem, bem como os contratos filmados entre a produção e os participantes do documentário também passam a ser explicitados.

Por fim, a *ética modesta* reflete a posição do sujeito nos dilemas daquilo que o autor entende como o período da pós-modernidade. Para Ramos, o sujeito pós-moderno, restringe-se a voos modestos, diminuindo a abrangência de seu discurso sobre o mundo, dada a dimensão de suas incertezas, voltando-se para si próprio. Nestes casos, somente de si este sujeito modesto ainda consegue falar, evidenciando-se, sobretudo, os documentários em *primeira pessoa*. Na *ética modesta*, os documentaristas falam, primeiramente, sobre si mesmos, para depois, talvez, propor enunciados sobre alguma condição do mundo. Nela, “o “eu” fala de si mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua forma” (RAMOS, 2008, p. 39).

A classificação desses grupos éticos, propostos por Ramos, nos ajuda a compreender o caminho ético que o documentário percorreu ao longo dos anos e também a compreender nossos objetos de análise. A *ética* que predomina em *Walachai* e *Berlim Brasil* é a *ética educativa* que se utiliza, em certa medida, de elementos da *ética interativa/reflexiva*, como os depoimentos, para sua composição narrativa.

Ambos os documentários, embora pouco utilizem da *voz-off* e optem por um uso constante dos depoimentos, buscam encerrar em si o máximo possível de conhecimentos e informação sobre as comunidades retratadas. Nesses filmes não são apresentados nem debatidos os processos e as condições de realização das cenas, uma vez que, nesta *ética*, a importância recai sobre o que é dito e não sobre as formas que a narrativa encontra de propor esses conhecimentos.

Dessa forma, *Walachai* e *Berlim Brasil* privilegiam mais as próprias informações sobre os personagens e seus contextos de vida do que o modo com que, em tela, organizam e apresentam tais informações. Na maioria das cenas, assistimos a um grande número de depoimentos em que os personagens já aparecem sentados em frente à câmera, ou mesmo fazendo as suas atividades diárias, respondendo a uma pergunta, em geral, suprimida no filme durante o processo de edição. O que evidencia mais uma vez que, nestes documentários, o

foco centra-se na proposição de informações. Em ambos os filmes, o interesse não está na abordagem necessária para construir as figurações dos personagens, ou seja, na relação em si entre as realizadoras e os personagens, mas no próprio conteúdo daquilo que é dito por eles.

No próximo capítulo, apresentamos as análises dos dois documentários, buscando perceber, através das figurações encontradas nos filmes, o modo como cada cineasta se relaciona com os elementos e personagens do mundo social e como conduzem essas narrativas ao explorarem os “sotaques” desses Brasis alemães.

3 DOCUMENTÁRIO COM “SOTAQUE” SOB O SIGNO DAS DIFERENÇAS

Cada filme é uma maneira distinta de construir uma narrativa, de moldar os sentidos e representar, através de sons e imagens, um fragmento do mundo. Cada filme operacionaliza, a sua maneira e considerando critérios próprios, as formas de tornar visíveis e audíveis para os espectadores a experiência narrativa. No cinema documentário, o cineasta, que vai ao encontro dos personagens e ambientes, precisa reunir as imagens captadas e organizar o filme, que se torna uma maneira única de registrar uma história. Logo, o filme documentário – produto final da relação entre o cineasta e os personagens sociais – é um objeto singular.

Entendendo os documentários *Walachai* e *Berlim Brasil* como exemplos de filmes com “sotaque”, passamos a abordar essas obras procurando, através das diferentes figurações encontradas nas narrativas, os signos das diferenças pelas quais o mundo social é trazido à cena. As diferenças são traduzidas através das imagens que buscam, ao mesmo tempo, identificar os grupos sociais registrados nos documentários e diferenciá-los dos demais grupos dentro do contexto interétnico do Estado. Para tanto, elegemos as perspectivas oriundas da filosofia buberiana (2003), “Eu-Tu” e “Eu-Isso”, enquanto paradigmas de nossa investigação. Por meio delas, podemos analisar os dois objetos no que tange às escolhas éticas e estéticas realizadas pelas cineastas e as formas que o filme privilegia para sustentar a sua narrativa.

Cabe retomarmos, brevemente, as principais imbricações desses dois eixos de pensamento. Ambas as perspectivas, “Eu-Tu” e “Eu-Isso”, representam o modo como um “eu-enunciador” relaciona-se com a complexidade da vida social. Em relação à produção de filmes documentários, este “Eu” representa o cineasta ou realizador do filme que, ao construir sua narrativa, pode tomar duas atitudes distintas em relação aos sujeitos e ambientes filmados. Quando estabelece uma relação do tipo “Eu-Tu”, o cineasta assume relacionar-se de forma complexa com os integrantes do mundo social, em uma atitude relacional e dialógica. Respeita os indivíduos em sua totalidade, compreende a sua unicidade e as suas diferenças. De modo contrário, quando a relação que se estabelece é do tipo “Eu-Isso”, o cineasta demarca uma separação entre ele próprio e os personagens do mundo social. Em uma narrativa construída sobre esta segunda atitude, o mundo social dos personagens é quantificado e experimentado levando em conta não as experiências dos sujeitos, mas sim as vontades e necessidades do cineasta. Na perspectiva “Eu-Isso”, o cineasta utiliza-se do “outro”, resumindo-o e simplificando-o nas asserções que realiza.

3.1 WALACHAI: TEMPO E TRABALHO COMO SIGNOS DAS DIFERENÇAS

Walachai é um filme documentário de 2009, com roteiro e direção de Rejane Zilles, que trata sobre a vida na localidade de Walachai, localizada a 70 km de Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul. De descendência alemã, esse e outros povoados retratados no filme mantêm uma língua própria, afastada do alemão gramatical de sua origem. O filme registra a cultura local e os modos de vida na comunidade que lentamente começam a se modificar com o passar das gerações.

Em termos de circulação, não encontramos dados referentes a *Walachai* no *site* da Ancine, mas podemos citar que o *trailer* do documentário, também disponível no *site* YouTube, registrou até janeiro de 2014 um total de 12.270 visualizações. Os acessos ao *trailer* obviamente não indicam um número concreto de exibições do filme, mas fazem referência a sua circulação, ao menos no meio digital. Podemos citar ainda que o *site* do filme possui uma seção intitulada “Walachai na mídia”, na qual estão disponíveis cópias digitais de notícias, matérias, sinopses, colunas de opinião e artigos sobre o documentário. *Walachai* foi pauta nos seguintes veículos (impressos e/ou digitais): Zero Hora, O Estado de São Paulo, O Globo, Canal Brasil, Catraca Livre, Revista de Cinema, Revista História, Veja +, Veja SP, Último Segundo, Claquete.com, Cinema na Rede, Guia do Cinéfilo, entre outros¹⁷.

Na mesma temática, Rejane dirigiu o documentário em curta-metragem *O livro de Walachai*, que também está disponível no YouTube, com o registro de 5.639 visualizações até janeiro de 2014¹⁸. Neste filme, a cineasta centra-se principalmente na figura do professor Benno, memorialista local, personagem que viveu a política de nacionalização do ensino no período varguista e que escreveu um livro contando a história de Walachai. Personagem que também encontramos no documentário *Walachai*.

O curta-metragem busca ainda depoimentos de outros personagens que, na época, foram alunos nas escolas interpeladas pelo programa nacionalista. Um interessante dispositivo acionado pela diretora na realização deste filme é a utilização da dramatização. Dessa forma, vemos em cena uma figuração do ambiente escolar, onde um ator representa o próprio professor Benno e as crianças representam os alunos. A dramatização é um recurso utilizado pela realizadora do filme para compor cenas referentes ao passado, traduzindo em imagens as informações que só seriam disponibilizadas no filme através dos depoimentos dos personagens.

¹⁷No site do filme é possível assistir ao trailer. Para mais informações acessar: <<http://walachai.com>>.

¹⁸ O filme pode ser acessado através do link: <<http://www.youtube.com/watch?v=28nkdUqEIsI>>.

Em *Walachai*, a cineasta abandona a utilização desse tipo de recurso, o que sugere um tratamento que visa construir uma narrativa documental apoiada mais nos depoimentos e em cenas da vida dos personagens do que utilizando um recurso criativo explícito, exterior aos modos de vida registrados pela câmera.

Em uma sessão comentada¹⁹ na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a cineasta afirma que viveu toda a sua primeira infância em Walachai, mas que precisou partir do lugar em função de uma escolha familiar. Uma das motivações que levaram à produção do filme foi a curiosidade despertada nas pessoas em relação ao seu lugar de origem ou, ainda, o pouco ou total desconhecimento do público geral sobre esses povoados. Outro elemento que, segundo a cineasta, motivou a realização do filme foi a ideia equivocada e mística, porém compartilhada por muitas pessoas, de que os imigrantes alemães seriam “pessoas que não querem se misturar, que estão lá defendendo uma Alemanha a unhas e dentes”. Durante a sessão, a cineasta afirmou que buscou combater a ideia folclorizada da imigração alemã e de sua cultura.

A narrativa de *Walachai* inicia calma e lentamente. O preto da tela dá passagem para uma vista montanhosa assim que a trilha sonora, uma música instrumental, começa. É a primeira figuração descritiva que o filme nos dá sobre o ambiente. Observamos paisagens rurais, onde predominam o verde e o relevo acidentado da serra. A fumaça de uma chaminé dança, sem pressa, de forma bucólica no ar, ao som da trilha. Nestas primeiras cenas, a presença humana é pouca e reduz-se à primeira casa apresentada, cuja chaminé em funcionamento denuncia estar habitada.

Na cena seguinte, vemos pela primeira vez a presença de um corpo humano, parado ao lado de uma casa, localizada à direita da tela. A primeira figuração dos personagens que vemos é praticamente nula. Sua presença é mínima, na medida em que a luz do sol reflete na grama verde ocupando quase o tamanho de toda a tela e explodindo em uma luz dourada. Quem ocupa a centralidade desta cena é o ambiente filmado e não o personagem, o que já preconiza a importância que o ambiente terá para a narrativa. Ouvimos, junto à trilha, um sino que começa a tocar, quando, na cena seguinte, surge uma placa indicando caminhos opostos: “Fazenda P. Eterno”, para um lado, e “Frankental”, para outro. O badalar do sino traveste-se aqui em uma figuração que passa do ambiente para dos personagens. A imagem representa a presença de uma igreja, mas o badalar do sino “denuncia” a presença da atividade humana naquele lugar. Essa utilização sonora, como colocada por Aumont (1995, p. 48), implica na

¹⁹ O vídeo contendo a sessão comentada está disponível no site YouTube e pode ser acessado através do seguinte endereço eletrônico: <<http://www.youtube.com/watch?v=SCtbvwALUig>>.

utilização do som fílmico para reforçar os sentidos da cena e aumentar o efeito da realidade. No caso desta cena, marcando a presença humana naquela paisagem bucólica e que, a priori, parece desabitada.

Nas próximas cenas, continuamos a descobrir lugares que, à primeira vista, pareceriam vazios. Observamos uma estrada de terra subindo aos montes. Ao lado dela, uma pilha de lenha cortada e, ao fundo, a torre de uma igreja. Mais uma vez, percebemos indícios humanos, como a estrada, a pilha de lenha que se estende pelo caminho, a igreja e os postes de luz. As figurações descritivas nessas cenas aos poucos começam a indicar a vida social do local. Na cena seguinte, vemos a torre da igreja aproximada, mas o verde dos vales e da copa das árvores predomina na composição cênica. Vemos um *contraplongèe* das cruces de um portão do cemitério, tendo o azul celeste ao fundo.

Na sequência, um plano detalhe nos olhos de uma personagem que toca o sino da igreja abre a cena. Seu rosto movimenta-se em função dessa atividade. É a entrada da primeira figuração de um personagem que efetivamente temos no filme. A câmera abre para um *close* da personagem e corta para a torre da igreja, em *contraplongèe*. Em seguida, na estrada que víamos anteriormente, surge um carro de boi transportando o que julgamos ser uma família. Vemo-los de costas, seguindo pelo caminho. Nesta cena, ouvimos em *voz-off* a diretora narrando: “Volto ao lugar da minha infância, de onde saí como nove anos de idade. O longe que sempre esteve perto. O tempo ainda segue o mesmo ritmo lento. O som das carroças de madeira sobre o chão da estrada e as rodas incandescentes como eram forjadas na ferraria do meu pai.” A cena corta para um plano detalhe da roda da carroça em movimento.

Enquanto ouvimos sua fala, vemos uma pira de lenha que arde ao fogo. Ao redor dela, um personagem trabalha. Um arco de metal incandescente queima. Ele retira o arco e o coloca sobre a estrutura de madeira de uma roda. Outros homens, utilizando martelos, fixam o metal na madeira, enquanto o primeiro resfria o material com água. O processo que acompanhamos é o da fabricação de uma roda para o carro de bois. Da cena da fabricação corta para a roda já em funcionamento na estrada, onde, a partir de seu movimento, surge o nome do filme, “WALACHAI”, em letras brancas, que aos poucos desaparece.

Um dos primeiros elementos que destacamos da sequência de abertura de *Walachai* é o fato de a cineasta indicar, na locução em *off*, a sua relação com o lugar. Ela sinaliza que viveu em Walachai, que partiu, mas que retorna com o desejo de gravar o documentário. Este recurso da locução em *off*, em primeira pessoa, será acionado mais duas vezes durante o filme, em pequenas citações nas quais ela relembra novamente de seus pais. No restante do

filme, a cineasta abandona o discurso autobiográfico em primeira pessoa, partindo em busca de imagens que retratem as pessoas, as paisagens e os modos de vida do lugar. Este abandono da narração em primeira pessoa não representa uma renúncia ao próprio “eu”, pois é através de si e das relações que mantém com os personagens do lugar, e com o próprio lugar, que o filme se realiza. Com este recurso, a diretora deixa de correr o risco de basilar o documentário por sobre sua própria atuação. Deixa de lado, ao menos de forma explícita, aquilo que poderia indicar o seu modo de perceber o lugar, assumindo, através dos depoimentos, as maneiras como os próprios personagens concebem o modo em que vivem.

A condução da narrativa é realizada, sobretudo, através dos depoimentos dos personagens, organizados ao redor de microtemáticas que o documentário apresenta. Na maioria dos depoimentos, ouvimos apenas as respostas dos personagens. As perguntas, comentários e outras formas de atuação da cineasta foram removidos no processo de edição do filme, o que nos faz pensar este documentário como pertencente ao modo de representação *expositivo* proposto por Nichols (2012). Embora possamos encontrar algumas raras vezes em que a cineasta aparece em cena, dialogando e interagindo com os personagens, a narrativa é conduzida principalmente em função dos depoimentos editados, onde o foco centra-se no conteúdo da informação que nos é dado. A forma como a cineasta chega até esse depoimento raras vezes é demonstrado através das cenas que organizam a narrativa do filme.

A locução em primeira pessoa não possui a função de conduzir a narrativa, apenas sinaliza que ela não é uma completa forasteira que vem ao lugar carregada por seus próprios preconceitos, produzindo imagens que partem unicamente do seu posicionamento e interpretação a respeito daquilo que filma. O intuito da cineasta é deixar claro sua relação com o lugar, mas não fazer disto o paradigma de sua atuação sobre Walachai.

O documentário demora sobre suas primeiras cenas, acompanha lentamente as paisagens reveladas, faz o tempo andar devagar, possibilitando-nos sua contemplação. O tempo, apresentado nas primeiras cenas do filme, é um dos principais signos das diferenças destacados pela narrativa. A abertura apresenta Walachai já com o intuito de nos inserir na dinâmica do tempo da comunidade, dinâmica essa que desenvolve-se de forma diferente do tempo nas sociedades pensadas como globalizadas, em que a rápida velocidade e a própria contagem do tempo são elementos que organizam o fluxo social. A cineasta compreende a passagem do tempo no lugar de forma lenta e transfere sua percepção para as imagens, o que acaba por auxiliar na nossa familiarização com elas.

A trilha sonora e as primeiras figurações dos ambientes que vemos nos permitem fixar de forma mais demorada as imagens, aproximando-nos do lugar onde a narrativa se desenvolve. Enquanto vemos as cenas do lugar, ouvimos a locução em *off* da diretora dizendo que ela retorna ao lugar de sua infância, “um longe que sempre esteve perto”. Somos apresentados a pessoas e lugares familiares a ela e, junto a isso, às lembranças de sua origem. Por mais que, durante a narrativa, a cineasta abandone o discurso autobiográfico para retratar o *ethos* dessa comunidade, ela procura destacar o seu lugar na narrativa como alguém que partiu e agora retorna, como alguém que nunca abandonou o lugar, mesmo não estando mais presente fisicamente.

Essa maneira de se relacionar com o tema, na cena de abertura do filme, representa uma posição que se alia à perspectiva “Eu-Tu”, na relação cineasta-lugar. Ela investe sobre o mundo social um olhar demorado, atento aos detalhes e à vida das pessoas, não para numerar esses elementos e produzir saberes a respeito deles, mas a fim também de encontrar o seu lugar nele. Evidências como a roda produzida manualmente, a paisagem e as estradas filmadas propõem um sentido de caminho. Um caminho que ela realizará através do documentário.

Podemos destacar que, justamente por esse universo ser familiar à cineasta, há uma facilidade em reconhecer as pessoas e o próprio lugar enquanto um “Tu”, carregado de significados próprios. Sua fala é o principal elemento que nos confirma isso. Ela se coloca perante a narrativa não como uma estranha, mas como alguém que retorna e que pertence àquele lugar. Sentido expresso nas imagens demoradas, nos planos que buscam registrar as paisagens e na trilha utilizada. Quando a cineasta nos diz que volta ao local de sua origem, propõe-se a registrar o lugar, tendo por base a relação de afeto que desenvolveu com ele e as memórias trazidas da infância, o que novamente comprova, ao menos nas cenas de abertura do filme, uma posição “Eu-Tu” que a cineasta toma para si ao relacionar-se com as cenas filmadas de Walachai.

Terminada a sequência de abertura do filme, Bertha Strassburger, a personagem que estava na igreja, batendo o sino, pega seu chapéu e dirige-se para sua casa. Ela fala, em alemão, que tem 91 anos de idade e que, sempre que o sol nasce, bate o sino da igreja, sem nunca ter faltado a esta atividade nos últimos 56 anos. Para a personagem, não existe horário de verão. Em sua fala, Deus faz o sol nascer diariamente e nem sequer ele pode agir tendo em vista esse horário. Novamente retorna à narrativa o signo do tempo dando forma à diferença, uma vez que a personagem nos diz que não utiliza como referência em seu cotidiano o horário

de verão. Esta figuração testemunhal indica que os personagens se relacionam de forma diferente com o tempo, argumento constante durante a narrativa documentária de *Walachai*.

Com exceção de Bertha e alguns outros personagens, a forma que a cineasta escolhe para se relacionar com a maioria deles pode ser caracterizada na figuração dos personagens sentados, em frente a suas casas ou no interior delas, ou ainda fazendo suas atividades, seja no trabalho doméstico, seja no campo ou na indústria onde trabalham – de modo geral, onde realizam suas atividades cotidianas. No que se refere às figurações testemunhais, os depoimentos são dados frente à câmera, onde a pergunta/comentário da cineasta é retirada no processo de edição das imagens – a prova disso é que alguns personagens retomam a pergunta antes de começarem definitivamente sua resposta. Como pretendemos mostrar, as figurações testemunhais têm um peso muito importante nessa narrativa, a ponto da diretora preferir “limpar” as marcas de sua presença na maioria das cenas. De testemunho em testemunho, vamos tomando consciência das dimensões da vida dos personagens e, através delas, estabelecemos uma linha que nos conduz na narrativa.

Ao final do depoimento de Bertha, ouvimos, em *voz-off*, a diretora perguntar, em alemão: “Bertha, você não pode falar em ‘brasileiro?’”. Ela, gesticulando, responde que não, afirmando: “Quando eu era jovem, sabia um pouco de brasileiro, mas depois eu desaprendi tudo”. Essa é a primeira pista de um dos temas que será de fundamental importância para a história narrada no documentário. A dificuldade da fala do português, percebido nessa figuração testemunhal de Bertha, será um traço estendido aos demais personagens. Assim, nesse momento do filme, ele serve como um indício que resume uma das questões de grande interesse no documentário.

Ouvimos uma música alegre, que logo saberemos tratar-se de um programa de rádio que os personagens ouvem no momento da gravação das cenas. Na cena vemos uma casa com árvores ao redor e, em um poste, uma placa indicando “Walachai”. Dentro da casa, um homem alimenta as chamas de um fogão à lenha. Ao redor dele, uma personagem mulher prepara um chimarrão²⁰ e o homem fuma. São Íria e Lídio Klaus, que conversam sobre suas tarefas cotidianas. Em português, Lídio fala: “Os colonos não precisam muito do relógio, eles

²⁰ O chimarrão, conforme consta nas diretrizes do Movimento Tradicionalista Gaúcho, consiste em uma bebida considerada como um dos símbolos do Estado. Ele é produzido através da infusão em água quente da *Ilex paraguariensis*, conhecida como “erva-mate”, depositada em uma cuia – *Lagenaria siceraria* – sendo sorvida através de uma bomba. Outras informações podem ser consultadas no site: < http://www.mtg.org.br/site/foI_chimarrao.php>.

precisam trabalhar até que estão prontos. Eu não olho pro relógio quando vou tratar o gado, cuidar os porco. Isso eu faço assim sem saber que hora é.”²¹.

Nas primeiras duas cenas em que conhecemos os primeiros personagens do documentário, além de uma breve apresentação – realizada através dos depoimentos ou simplesmente dos seus nomes que surgem na tela – o filme nos apresenta o modo com que eles se relacionam com o tempo. Para Giddens, a modernidade fez moverem-se as definições tradicionais na relação tempo-espço. Para ambos os personagens, é o trabalho cotidiano que indica a passagem do tempo. Não há, portanto, marcadores como o relógio e o horário de verão. O filme indica como os personagens de Walachai lidam com o tempo de uma maneira diferente de outras populações, como os habitantes dos centros urbanos, cuja vida social é organizada pelo relógio e pela contagem das horas.

Acompanhada de uma trilha sonora lenta, vemos uma casa, ao lado direito da tela, e uma rua, ao lado esquerdo. Utilizando essa mesma estrutura, na cena seguinte, vemos um tarro de leite ao lado da estrada, o voo de pássaros no ar, o gado nas pastagens. O tempo, trazido pela cineasta nessas imagens, embora possa indicar uma visão saudosista ou nostálgica de sua infância, não visa abordar o lugar de forma a sublinhar este elemento como exótico. Nos depoimentos desses primeiros personagens percebemos um modo singular de relacionamento com o tempo. Sensível a esta questão, a cineasta trata essas imagens como figurações capazes de aproximar os espectadores aos modos de vida do lugar e ao modo como eles próprios pensam o seu lugar (Walachai) em relação ao tempo.

O personagem Lídio retorna na cena seguinte e mostra para a câmera um utensílio de madeira dizendo ser a canga que serve para alinhar o carro de bois. Enquanto prepara os animais para partir, ele diz: “Eu falo em alemão com eles. Por aqui todo mundo fala em alemão com eles. Eu não sei, como que se diga certo em português ‘hoit’ e ‘har’, em alemão é ‘hoit’ e ‘har’. Em português eu só sei que é direita e esquerda”. O personagem sobe no carro de bois e segue pela estrada. Enquanto vemos essa imagem, ouvimos: “Para mim, uma junta de bois e uma carroça valem mais do que um auto. Porque com um auto eu não posso fazer nada na roça. É, mas com a carroça e com os dois, eu faço muitas coisas”.

Além do tempo, outro signo da diferença trazido pela cineasta na narrativa é a distinção entre os universos rural e urbano. Essa distinção já se mostra presente na fala deste último personagem, que diz preferir a carroça, mas ela será constantemente reafirmada

²¹ É importante ressaltar que, para fins de análise, as falas dos personagens nos documentários foram transcritas tal qual foram ditas, nem sempre dentro da norma culta da língua portuguesa, mas sim privilegiando as singularidades desses falares.

durante o filme, principalmente nas demais figurações testemunhais em que os personagens afirmam os motivos pelos quais preferem à vida como agricultores.

A cena desaparece, em *fade out*, surge na tela uma pintura. Nela estão retratados trabalhadores do campo. À direita, uma menina segurando uma enxada, um personagem com chapéu segurando um saco e outro personagem, também de chapéu, agachado, colocando batatas dentro de um saco. A câmera aproxima-se do quadro enquanto é possível ouvir o som de enxadadas na terra, som este que ganha contornos na cena que se revela na sequência.

Um homem, Emílio Schimitz, e um menino trabalham na terra. Frente à câmera ele dá seu depoimento: “Nós somos patrões próprios, sabe? Se trabaia como qué, sabe, começa quando qué, sabe, pára quando qué, sabe. Se precisa ir em algum lugar, sabe, se estiver enfermo sabe, daí tu já tem que pedir licença ou coisa assim, sabe, um atestado. Na roça não, não tem nada disso”. O menino, seguindo a opinião do pai, também testemunha: “Eu gosto de colher batata, colher milho, moranguinho. Às vez quando a gente vem com os boi daí eu também guio os boi. Aqui não tem barulho, na cidade grande tem muito barulho. Aqui dá pra ouvir o canto dos passarinho, lá não tem roça, na cidade grande”. Acompanhamos os personagens chegando em um galpão, depositando lá seu material de trabalho. Enquanto isso, ouvimos ainda a voz do menino falando do prazer que sente em estar no lugar.

Mais uma vez somos apresentados, por essas figurações testemunhais, a uma separação entre a vida rural e urbana. Pai e filho, cada um em seu universo, preferem a vida campestre. Fora dali, para o pai, há o patrão e as relações de trabalho que exigem o tempo do trabalhador. Para o menino, não há a liberdade que a vida no campo oferece. A questão do tempo volta a aparecer na narrativa. O trabalho, de qualquer forma, está ali, e com ele suas condições. Sujos da terra de seu labor, os personagens conseguem trabalhar ao seu modo, sem a pressão de uma rotina (tempo) de trabalho, até porque, no trabalho agrícola, também dependem do tempo da natureza e das condições climáticas. A distinção entre o universo rural e o urbano é mais uma vez afirmada pela narrativa. A construção das cenas, juntamente com os depoimentos dos personagens preocupam-se em evidenciar a complexidade desses modos de vida. É a complexidade da vida rural, inserida em suas lógicas próprias, que torna-se central nestas cenas. A legitimidade das experiências de vida dos personagens é demonstrada pelo documentário a medida em que os personagens falam ou demonstram, através de suas ações, os modos com que compreendem o seu lugar e contexto social.

Na cena seguinte, vemos personagens andando em um carro de bois pela estrada. Ao chegarem em casa, o homem, Gerson Closs, retira duas meninas de cima da carroça. Ao

desembarcar, ele fala, tal qual os personagens anteriores, que também prefere a vida no campo. Ao final, introduz um novo elemento em seu discurso: “Eu sou brasileiro, mas eu me sinto um alemão assim por tá aqui falando. [...] Eu sou brasileiro, mas... não sei. É o costume né... ser alemão aqui”. Este depoimento evidencia as negociações identitárias do personagem, entre aquilo que é, bem como suas práticas e as definições de sua identidade. Falar em alemão faz com que o personagem sinta-se alemão, o que não o impede de seu posicionamento como brasileiro. Os outros personagens da cena, Iricenio e Elvédia Müller, também falam da preferência pelo trabalho na roça. O homem, em alemão, diz: “Eu sempre trabalhei na roça. Desde guri, já ajudava o meu pai na roça”. Ela, em português: “Isso é difícil pra falar em português. Tenho vergonha. Eu sou brasileira, sim. Eu só não consigo falá direito a língua. Entendo a maioria das coisa, mas prá falá é difícil”.

A língua aparece como um elemento da contradição identitária vivida pelos personagens. Gerson transita entre “ser brasileiro”, apesar de falar alemão, e “ser alemão”, por este ser o que ele chama de costume local. Elvédia sente-se envergonhada pelo fato de ser brasileira e não conseguir dominar a língua portuguesa. A narrativa começa a abandonar a questão sónica sobre tempo para dedicar-se à língua.

Mudando a estrutura das entrevistas, vemos, pela primeira vez, a diretora em cena. Ela caminha, de costas para a câmera, em direção a uma casa. Uma personagem se aproxima. Ela chega perto da personagem, toca sua roupa e, em alemão, elogia. Acompanhamos o seguinte diálogo, ambas revezam entre o português e o alemão:

A cineasta: E aí? A gente pode falar em português, ou como que a gente vai conversar?

Imelda: Pode.

Cineasta: Português ou alemão?

Imelda: Alemão também.

Cineasta: O quê que é melhor pra ti?

Imelda (em alemão): Alemão para mim é melhor [legendado].

Cineasta (em alemão): Mas aí as pessoas não vão entender [legendado].

Imelda (volta a falar em português): Elas não precisa entender.

Nesse momento, a personagem não olha mais em direção à cineasta, nem em direção à câmera. Seu olhar localiza-se em algum ponto do cenário, que não sabemos qual é.

Cineasta (em português e em tom de surpresa): Como?

Imelda (em alemão): Elas precisam me entender assim [legendado].

Esta cena se revela emblemática desde seu início. É a primeira, e uma das poucas vezes, em que a cineasta marca a sua presença corporal frente à câmera. A cineasta, tensionando a personagem, diz que em alemão ela não seria entendida, não revelando à

Imelda o suporte que a legenda daria ao filme, traduzindo sua fala. Quando negocia o idioma da entrevista, nota-se que a personagem revela preferir o alemão. Estamos diante de uma cena que reflete o quanto a personagem negocia o seu posicionamento identitário para o filme na perspectiva de que aqueles que buscam saber de sua história precisam entendê-la em completude, o que implica em conhecer (mas principalmente reconhecer) sua língua.

Na sequência, ambas aparecem ainda conversando, mas em outro ambiente, estando agora mais próximas de uma casa. A cineasta pergunta o que ela estava achando da equipe estar ali com ela, gravando. Imelda, em alemão, responde: “Eu nunca imaginei uma coisa dessas. Isso nem era para estar acontecendo. Não sei por que vocês vieram aqui para me filmar”. Nos silêncios de suas pausas, um pequeno riso nervoso revela-se. Ela se movimenta, tocando as mãos com os ombros, nitidamente envergonhada e embaraçada. Seu corpo revela seus pensamentos. Aqui vemos presente o que Seligmann-Silva chamou de elemento corpóreo-gestual do testemunho, quando o corpo e as feições, mais do que as palavras, conseguem significar o estado em que se encontra o personagem.



Figura 1: Enquadramento do perfil da personagem.
Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

A câmera se posiciona ao lado do rosto da personagem, na tentativa de acompanhar sua visão geográfica e, com isso, de mundo. Enquanto isso, ouvimos em *off*: “Eu não tenho a televisão. Nunca gostei. Rádio tenho sim”. O testemunho daqueles que não gostam nem assistem à televisão se confirmará mais adiante durante a narrativa como mais um elemento que busca marcar o distanciamento entre os modos de vida de Walachai e os modos sociais considerados como modernos.

Nesta cena, a câmera focaliza o rosto da personagem e aquilo que ela vê. O enquadramento é utilizado como uma maneira de nos aproximar dela e nos colocar em seu

lugar, à altura de seus olhos. O nervosismo e a vergonha anteriormente manifestados por ela são traduzidos através da imagem de seu perfil e do olhar fixo no horizonte, o que marca o seu posicionamento no mundo. Uma rara figuração desse tipo no filme que, de maneira sutil, busca tal aproximação com a personagem e sua relação com aquele lugar retratado.

O rádio, como expresso por Imelda, torna-se o centro das atenções nas cenas subsequentes. Vemos um plano detalhe de um rádio nas mãos de um personagem. Ele é Arsênio Schaab, que fala para a câmera que gosta de ouvir rádio e o leva para o trabalho na roça, deixando-o pendurado em sua roupa. Sintoniza-o, coloca o aparelho sobre o armário da cozinha, prepara um chimarrão e diz: “Música de bandinha alemã. Ali, não nego minhas origens, gosto de bandinha, alemão”. Nas próximas cenas são acionadas figurações de ambientes que servem para mostrar a importância do rádio na vida das comunidades. Uma música alegre toca enquanto vemos algumas casas, um homem cortando lenha e um aparelho radiofônico *National*, que ocupa sozinho o centro da tela. O rádio e a música, enquanto elementos que integram a vida cotidiana da comunidade, são apresentados, e o gosto musical ocupa também um lugar de elemento constitutivo das identidades, da mesma forma que o alemão como idioma local.

Vemos, na cena que se inicia, uma personagem fazendo massa para macarrão na cozinha. O filme apresenta a casa e seus habitantes como “Família Steffen”. No fogão à lenha, ela prepara seus alimentos. Na cena seguinte, outra personagem entra em outro espaço da casa, trazendo pães para assar. Para a câmera, ela descreve sua rotina:

Eu levanto às cinco horas da manhã. Eu faço o serviço da casa, daí eu me arrumo, tomo café, depois eu vou para fábrica. Chego quinze para as seis em casa, daí eu faço ainda alguma coisa na roça, ou às vez trato o gado. Todos os dias, até o sábado chegar. No sábado ainda tem as roupa pra lavar. Daí tem que fazer os pães, as cucas. Nunca compramo pão. Sempre fazemos nós mesmo. Daqui a pouco eu vou ensinar a minha filha a fazê.

Enquanto fala, coloca os pães no forno, sendo observada por uma menina, que julgamos ser sua filha. Destacamos sua fala porque, se antes o filme havia construído um sentido de um tempo rural lento e pouco movimentado, principalmente através das figurações dos ambientes, este depoimento rompe com essa percepção ao mostrar o quão complexo é o dia da personagem e seu trabalho. Outro elemento que podemos destacar é a menina que da porta olha para sua mãe enquanto ela realiza a atividade e fala à câmera. Vemos o trabalho da personagem e ouvimos sua rotina. Ao final, ela estende seu discurso à filha, dizendo que irá ensiná-la a fazer o pão e as demais atividades domésticas. Nesse instante, o movimento de câmera estende seu foco da mãe em direção à menina, projetando nela esse mesmo futuro.

Com este movimento a cineasta, além de sinalizar que o exemplo cotidiano é uma das principais ferramentas da educação que a filha recebe, ao menos no nível doméstico, indica a dificuldade que a criança terá de romper com a reprodução dessa rotina (tempo-espço) durante a vida adulta, perpetuando, dessa forma, ao menos no sistema doméstico, o papel da mulher em relação aos cuidados com a casa e com o trabalho.

O trabalho doméstico segue sendo a linha narrativa na cena seguinte. Uma personagem jovem, Liane Klein, aparece trabalhando junto a um instrumento grande de madeira, semelhante a um cadinho. Acompanhamos sua tarefa enquanto ela explica que está “socando manteiga”, atividade que aprendeu com sua avó. Ela prefere este instrumento ao liquidificador, porque neste último a tarefa demoraria muito. Através dessa cena, confirmamos o argumento anterior do filme, de uma educação oral e comportamental transmitidas pelas gerações. Este é um exemplo que podemos citar de uma “memória funcional”, como proposto por Assmann (2011, p. 147). A memória cultural carrega em si traços da memória funcional, mas não a reproduz em sua totalidade. Ela deriva das experiências do mundo vivido, relacionando-se “ao grupo de referência, à seletividade, à veiculação a valores e à orientação para o futuro”.

E não é por ser um elemento do trabalho doméstico que mereça qualquer desatenção, pelo contrário, o filme deixa claro o papel das mulheres nessas sociedades, que muitas vezes dividem sua jornada diária entre o trabalho doméstico, os cuidados com a família, as lidas na lavoura e o trabalho na indústria. Mas enquanto o trabalho fora do lar desenvolve-se por outras razões, principalmente financeiras, o trabalho doméstico, ou melhor, suas condições de trabalho, revestem-se também sob a forma de lembranças e afetos. Com essas cenas, a cineasta busca exprimir como o exemplo familiar e a memória constituem um elemento que organiza e ajuda a perpetuar a vida social em Walachai.

O filme continua e vemos em cena um moedor de cana movido por bois que ocupa todo o espaço físico de um ambiente, onde um personagem comanda os animais, que andam em círculo, fazendo as engrenagens se moverem. Essa figuração de ambiente merece destaque por apresentar o instrumento de trabalho em um enquadramento total. A moenda ocupa tanto a parte superior quanto a inferior do quadro. Não são os personagens que ocupam a atenção da cena, mas sim este instrumento. Essa figuração possui a função de demonstrar as singularidades dos modos de vida de Walachai, principalmente em função do trabalho rústico e manual e de sua importância para os personagens.

Em algumas cenas anteriores do filme, assim como a mencionada há pouco – a cena da fabricação da roda ou quando o personagem fala da canga dos bois – os instrumentos de trabalho no campo aparecem conotando uma diferença entre o universo rural e o urbano, novamente sendo sublinhada no filme a distinção entre os dois modos de vida como um signo das diferenças dos modos de vida em Walachai. Essas cenas funcionam também como denúncia das “facilidades” da vida nas cidades, pelo menos àqueles que têm acesso ao consumo. Nas cenas anteriores, os personagens manuseavam esses instrumentos, de tamanho médio e pequeno, mas que não pareciam dominá-los. Já na cena da moenda, o instrumento é visualmente o elemento ordenador da atividade, apesar do exercício humano ser necessário para movimentá-lo. O filme propõe, então, através dessa figuração e aquém de toda a liberdade que os personagens dizem possuir (talvez uma visão um tanto romantizada do campo), que eles não estão assim tão livres de situações fortemente estruturadas em seu cotidiano rural.

O depoimento de Julieta Steffens, em alemão, retoma na narrativa a temática da língua. Em seu depoimento, ela coloca que a família fala em alemão, utilizando o “brasileiro” somente quando estão na presença de alguém que não entenda o alemão. A personagem afirma que, na escola, os filhos só falam português, dando a deixa narrativa para as imagens seguintes que nos localizam no ambiente escolar.

Enquanto vemos imagens das crianças na escola, ouvimos a locução em *off* de uma professora que pergunta aos alunos: “Morro Reuter, 19 de março de que ano?”. Um deles responde: “2008”. Esta cena funciona no documentário atestando a presença da câmera e da equipe na escola, ancorando novamente a narrativa no tempo e no espaço do presente fílmico, garantindo assim a credibilidade de sua presença perante o público.

Começamos a acompanhar um depoimento da professora, Dirce Sauzen, tendo como fundo o quadro negro da sala de aula. O enquadramento segue a mesma lógica da maioria das cenas que já destacamos. Por excelência, o quadro-negro é o instrumento de quem trabalha na educação, portanto, atestando a autoridade da personagem ao depor sobre a temática da educação.

Seu depoimento comprova o argumento que estava sendo desenvolvido pelo filme, de que os alunos da comunidade chegam à Educação Infantil sabendo apenas o alemão, o que dificulta a aprendizagem e o processo de socialização. O depoimento seguinte torna-se mais emblemático. Na mesma figuração que a anterior, vemos na tela outra professora, Rosane

Wimer, que fala: “Tem que às vez tá podando, porque se deixar eles só falando alemão depois complica também na alfabetização deles”.

A personagem afirma sobre a necessidade de, às vezes, precisar “podar” os alunos, no que se refere ao falar alemão. Nosso intuito não é criticar os profissionais, uma vez que não conhecemos o contexto escolar e as dificuldades enfrentadas pelos professores no que tange ao bilinguismo dos alunos, mas destacamos que, no nível da narrativa, a expressão “podar” – que dentre outros sentidos pode indicar “aparar”, “cortar”, “desbastar” – possui uma conotação negativa que se manifesta no filme, já que o depoimento da professora termina com imagens de crianças brincando no pátio da escola. Esse depoimento torna-se emblemático também, pois antecede ao depoimento de um personagem-chave para entendermos as políticas nacionalistas de silenciamento cultural e linguístico, artifício de montagem que mostra como, na atualidade, esse processo, mesmo que em outros níveis e ressignificado sob outras formas, pode continuar atuante.

Na cena seguinte, conhecemos o personagem Benno Wendling, professor aposentado e memorialista da região. Optamos pela descrição total desta e da fala seguinte, pois, além de serem falas próximas, possuem uma função importante na narrativa. Benno Wendling relata:

Eu lecionei quase todo o tempo aqui em Walachai, muitos e muitos anos. O governo aí não se importava com as colônias, a gente ia vivendo, então, assim. Até que veio Getúlio e toma-se agora Getúlio! E não pode-se mais falar em alemão e isso e mais aquilo... A criança chegava na escola e o que a gente ia fazer? Transcendia a lei, para se comunicar com o aluno. Coitado do aluno, ele não tinha culpa. Existia uma coisa que na realidade não foi dada ao colono... Era severo o negócio do alemão, tinha que parar com o negócio do alemão e aí dava castigo, né, castigo, não muita coisa, mas mostrar que, mais para o governo, para eles saberem, que a gente estava ensinando o português.

Da mesma forma, a cena seguinte apresenta o personagem e o depoimento do professor Donato Braun:

Numa sala de aula com 40, 50, 60 alunos onde não tinha ninguém que falava português a não ser aqueles que já estavam nas séries maiores. Inicialmente não tinha assim grandes problemas, mas piorou quando o Brasil... quando estourou a Segunda Guerra Mundial contra o Eixo e depois em [19]42 quando o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial, participou, aí a coisa ficou mais complicada ainda. Aqueles foram anos terríveis para a colônia.

Os testemunhos de ambos os personagens possuem grande importância para a narrativa. Como os outros personagens, eles estão autorizados a falar para além das questões da atualidade, são porta-vozes do passado da comunidade. Sobretudo, são personagens autorizados a comentar sobre as políticas de silenciamento linguístico e cultural do governo

de Getúlio Vargas, nos anos de 1930 e 1940, na qualidade de professores e por terem vivido essa experiência. Em síntese, são testemunhas da história que o documentário pretende contar.

Figurações testemunhais que cumprem o papel de ancoragem histórica, uma vez que, como colocado por Ricoeur, o sujeito que testemunha se autodesigna como testemunha daquilo que diz. A memória, que implica a vivência, autoriza os personagens a regressarem no tempo, resgatando aquilo que lembram dos fatos ocorridos. Ao espectador cabe a confiança na veracidade dos enunciados, já que a narrativa fílmica dá provas seguras de sua autenticidade. Podemos ressaltar ainda que, em *Walachai*, a atualização dessas memórias é um exercício político, colaborando para a reescrita da história do período, autorizando à fala novas fontes, ou, como pensado por Rosenstone (2010), o documentário possui a característica de dar voz e corpo aos sujeitos e comunidades que ficaram calados e silenciados na história, rompendo assim com a noção de passado histórico como passado imutável.

Após o testemunho dos dois professores, o filme parte para o depoimento de outros personagens que foram alunos na época e que podem contribuir para confirmar e exemplificar a questão enunciada por eles. É o caso dos personagens Íria e Lídio Klaus, que reaparecem na narrativa. Em seu depoimento, ela fala do silêncio a que foram obrigados por não saberem falar a língua portuguesa. Já Lídio comenta que, na época, eles aprenderam a ler e a escrever, mas que não sabiam o significado daquilo que liam e escreviam, pois o professor não podia explicar em alemão, temendo ser preso.

Os depoimentos sobre o período de silenciamento seguem nas próximas três cenas. Na primeira, o professor Donato opina sobre o assunto, dizendo que ninguém jamais aprende uma língua por decreto, em seguida, o professor Benno exemplifica uma situação da chegada de um forasteiro na comunidade, sendo que todos deveriam manter-se quietos até que o estranho revelasse suas intenções; e, por último, um depoimento de Lídio, contando sobre um homem que na época foi preso por cantar músicas em alemão.

Terminada essa sequência, vemos o personagem Benno sentado, em seu pátio, à sombra de uma árvore que se movimenta ao vento. Ouvimos em *off* sua voz falando que no passado o professor ocupava um lugar de extrema importância na comunidade, ajudando desde o cuidado com os homens até os animais doentes.

Outra personagem, Paula Wendling, surge em cena, no mesmo tipo de enquadramento dos demais depoimentos, falando para a câmera que, depois de quarenta e dois anos trabalhando como professor, Benno aposentou-se e começou a escrever a história de

Walachai. Ela relembra as recomendações feitas por ele quanto à limpeza que ela fazia em seu quarto. Benno lhe dizia que lá se encontrava guardado um tesouro – o livro que ele escrevia.

Nesse momento, começam a aparecer na tela imagens do livro manuscrito e suas fotografias. Em *off*, Paula conta sobre como o professor fazia suas pesquisas de dia e escrevia à noite. As imagens das páginas do livro diluem-se nas imagens de Benno, folheando-o. Uma trilha instrumental começa a tocar, enquanto vemos as páginas do livro passando pela tela. Em uma cena, o professor indica com o dedo o local da leitura. Na seguinte, utilizando uma lupa, posiciona em um dos títulos para que nós possamos ler. Está escrito, em vermelho, como um título: “A história de Mathias Mombach”. Este plano se dilui e no próximo a folha de papel é filmada em uma distância que nos permite acompanhar a história. Neste instante, ouvimos em *off* a voz da diretora lendo:

Mathias Mombach partiu do Porto de Bremen em dezembro de 1828. Ele foi soldado do exército de Napoleão Bonaparte. Na Romênia, havia uma localidade de nome Walachei, lugar de difícil acesso, muito longe dos outros povoados. Nas guerras napoleônicas, Mathias Mombach havia passado por aquela região. Seria essa a origem do nome Walachai, que em alemão antigo significa lugar longínquo, distante de tudo.

Enquanto ouvimos sua locução, na tela continuam a passar imagens das folhas contendo a fina caligrafia do personagem, ele folheando o livro, lendo-o com a ajuda da lupa. Quando a cineasta pronuncia pela segunda vez as palavras “a origem do nome Walachai”, podemos acompanhá-lo com a lupa, lendo no próprio manuscrito.

A utilização desses recursos imagéticos e sonoros para nos apresentar o livro implica, em um primeiro momento, na quebra do fluxo narrativo. A narrativa que antes vinha estruturada por um grande número de depoimentos, em que os personagens parados frente à câmera contavam suas histórias, por instantes entra em uma nova atmosfera. A cineasta escolhe filmar o livro aberto, possibilitando-nos uma aproximação, já que não podemos lê-lo. Com a colaboração da trilha, essa aproximação nos desperta um sentimento de afeto com a história de Walachai e seus habitantes, em função da grandiosidade que o livro assume para a narrativa do documentário.



Figura 2: Cenas do livro com a história de Walachai.
 Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

A fina caligrafia azul em linha reta que se movimenta suavemente e as fotografias que ocupam a totalidade da tela são a nossa experiência de leitura do livro, proporcionada pelo filme. Elementos que, em um primeiro momento, atestam a existência e a materialidade do objeto, mas, para além disso, demonstram, quase que sensorialmente, o sentimento que o envolve. O zelo, o cuidado, a dedicação e o trabalho – e por que não dizer, o tempo – do personagem que estão manifestos em suas páginas e que guardam a “memória cultural” daquela comunidade.

O uso das fotografias que vemos no início da apresentação do livro também merece ser destacado. A sua presença na tela atesta, como colocado pela personagem, a pesquisa realizada pelo professor, e já são, por si próprios, vestígios do passado. Removidas de sua função inicial e ressignificadas no contexto do livro (e por sua vez, do documentário), passam a fazer parte da experiência visual que o filme nos proporciona em relação à história de Walachai. O filme não nos diz nada sobre aquelas pessoas, para além de corpos e rostos, não nos dá pista alguma de quem são (ou foram), mas localiza no nosso imaginário a participação desses sujeitos na história daquela comunidade, porquanto ocupam lugar tanto no livro quanto no documentário.

Através do contato com o livro, a cineasta depare-se com uma informação histórica e geográfica de que um soldado do exército napoleônico havia passado pela Romênia em uma localidade chamada Walachei, origem do nome Walachai. A escolha da cineasta em não acionar nenhum registro visual exterior ao livro, apresentá-la na forma de um depoimento de algum dos personagens, ou mesmo pedir ao personagem Benno, autor do livro, que a lesse, indica uma preocupação ética da cineasta em registrar em imagens tal informação. Ao perceber o livro – e com ele todo o trabalho e dedicação do personagem – como um “Eu”, ela dá início a uma experimentação estética com o artefato.

Sustentados por uma trilha sonora intensa, vemos na tela imagens das páginas do livro passando, logo essas imagens diluem-se e misturam-se com a própria figura do personagem, enquanto ouvimos, em *off*, o fragmento do contexto que contém tal informação. Essa figuração representa uma atitude do tipo “Eu-Tu”, em que a cineasta, ao entrar em contato com este material, realiza através da composição das imagens. Como não seria possível a leitura total ou mesmo parcial do livro, o filme não se contenta apenas em mostrar sua capa, ou mesmo algumas imagens dele nas mãos do personagem, registrando, dessa forma, a sua existência. Os poucos comentários que ouvimos do livro servem para antecipar a experiência que a cineasta propõe. Passamos não apenas a ver este objeto. Atestamos a sua existência, mas, principalmente, experimentamos uma leitura visual e sonora diferente, em suas possibilidades estéticas, do que se a cena estivesse ancorada apenas no depoimento.

Na cena que segue à exposição das páginas, o personagem Benno está sentado, com o livro sobre sua escrivaninha, e para a câmera ele fala que até hoje a história do livro não chegou ao final e que ele continua vivo. Uma cena pequena, destinada a mostrar a inteligência do personagem em compreender a história enquanto processo contínuo e infinito.

Na sequência, ouvimos em *off* a voz de Paula dizendo que Benno dedicou-se à escrita do livro durante nove anos e que ele gostou de escrever. Enquanto a ouvimos, vemos na tela novamente imagens de Benno manuseando o livro, uma imagem na qual ele lê uma carta utilizando a lupa. A câmera nos mostra, inclusive, os detalhes desenhados no papel. Debruça-se sobre sua mesa, onde vemos cartas, anotações, papéis, documentos, uma caneta de nanquim e um terço. Na tela aparecem detalhes das cartas. No último plano, vemos uma letra fina, podemos ler “mil lembranças e um forte abraço do seu sincero e dedicado noivo. Professor João Benno Wendling”.

As imagens utilizadas para ilustrar a locução em *off* de Paula inicialmente mantém o mesmo padrão que as imagens da exposição do livro, servindo como oferta visual e sensorial

do material que recebemos, mas, diferentemente daqueles, essas imagens ligam-se não mais a história de Walachai, mas sim ao personagem Benno, como um apaixonado pela escrita. É esse o motivo das imagens. Elas provocam uma aproximação dos espectadores ao universo de Benno. Podem ser lidas, então, não como uma figuração dos ambientes (já que vemos, por exemplo, o material de sua mesa), mas funcionam como figurações testemunhais capazes de revelar questões do universo íntimo do personagem.

Novamente Paula aparece em cena, na mesma figuração em que estava enquadrada, falando sobre pessoas que foram pedir o livro emprestado para ler e que ela não cedeu por medo que estragassem o manuscrito. Fala também do sonho que possuem em um dia publicar o livro. Benno, próximo a uma janela, fala para a câmera que às vezes tem vontade de escrever uma carta, mas que não lembra mais as coisas como antes, que “gastou sua pólvora”. Em seguida, vemos mais uma vez as páginas do livro sendo folheadas. Com uma trilha instrumental lenta, aparece, na totalidade das cenas, uma sequência de fotografias, em preto e branco e em sépia. Uma se mantém em cena por alguns instantes e dilui-se, para que venha a outra. Fotos de uma família, dois casais de noivos, mulheres, muitas crianças, homens armados, grupos familiares, enfim, uma profusão de rostos. Ao final dessa sucessão, um plano detalhe com o título do manuscrito: “A História de Walachai, segundo pesquisas do professor João Benno Wendling”. A cena dilui-se, revelando-nos o portão do cemitério e uma personagem que vem andando pela rua.

As fotografias cumprem um importante papel neste ponto da narrativa fílmica. Mais uma vez, a única coisa que sabemos das pessoas ali registradas é que pertencem à história de Walachai. Porém, desviadas de suas funções originais, agora nos contam visualmente a história da comunidade. Não apenas por elementos como roupas ou feições, que podem nos contar um pouco sobre os modos de vida daqueles sujeitos em outras épocas, ou pelo grande número de membros daquilo que julgamos ser uma família, mas estas fotografias despertam um sentido de humanidade e pessoalidade na história do local. As fotos nos permitem acesso a uma Walachai que não existe mais. A cena seguinte, do cemitério, indica isso, e nos aponta para a morte, um processo natural da vida. A Walachai daquelas fotos só pode ser acessada em termos de memória cultural, assim como faz o livro escrito pelo personagem e o próprio documentário.

Em seguida, vemos Bertha, a primeira personagem do documentário, caminhando pela rua. Acompanhamos seus passos no chão. A câmera acompanha sua entrada e caminhada dentro do cemitério. Em alemão, ela fala que há 57 anos vai ao cemitério capinar, antes da

noite ou de manhã, e afirma gostar da atividade. Vemos os detalhes em *plongée* de algumas lápides e a personagem trabalhando na terra. A câmera afasta-se do cemitério e acompanha uma família que surge na rua ao lado. Neste momento, a narrativa sinaliza que abandona os mortos, dedicando-se aos vivos, representados na família que vem caminhando pela estrada.

Novos personagens, apresentados pela informação na tela como irmãos Kuhn, aparecem colhendo feijão. Já em outro ambiente que não a plantação, eles colocam o feijão dentro de um instrumento que limpa os grãos de suas impurezas. Um deles diz: “Isso é *Windmühle*”. Outro comenta: “Em brasileiro nem sei o nome certo. É só para tirar o pó, é o *Windmühle*, só faz o vento.” Outro ainda fala: “Não sei como se fala em brasileiro isso, para explicar o nome da máquina”. Mais uma vez, a questão da língua aparece na narrativa. As principais referências cotidianas, especialmente de seu trabalho, são identificadas em alemão. Muitos deles não sabem o nome dos objetos em português, tampouco se foram traduzidos para esse idioma, pois é o alemão que rege a existência desses objetos no cotidiano dos personagens. Novamente essa figuração dos personagens aparece no documentário demarcando tanto a língua alemã como os instrumentos de trabalho próprios como signos das diferenças nessas comunidades.

Na cena seguinte, Natália Wendling aparece colocando feijão em uma panela, o que serve como elemento de transição para a narrativa. Ela fala que está arrumando o almoço para os filhos e o marido que estão na roça e que não podem vir almoçar. Ela arruma o alimento e parte. Vemo-la por uma estrada. Um de seus filhos vem ao seu encontro, pega a refeição e retorna. A personagem fica parada na estrada, olhando na direção em que seu filho vai.

Uma nova personagem aparece na cena que inicia. Claci Hoffman está em sua casa regando as plantas. Seu celular toca. Ele está dependurado em uma espécie de garrafa ou galão que foi cortado e amarrado a um bambu. A personagem fala que um dia, passando pelo local, viu que seu aparelho de telefone celular ali funcionava. Precisava, então, inventar um lugar protegido das intempéries para deixá-lo. Esta cena, além de demonstrar a criatividade e a necessidade da personagem de manipular seus recursos locais para conseguir o proveito desse bem tecnológico, que do contrário não funcionaria, mostra também o modo com que os personagens se relacionam com os artefatos tecnológicos. A tecnologia não está ausente das formas de vida de Walachai, mas encontra-se adaptada às exigências estruturais da vida local. A personagem se relaciona de uma maneira muito própria com o aparelho celular, demonstrando que precisa fazer um uso criativo ao relaciona-se com ele. Outra vez, as

diferenças entre o mundo industrial e o universo rural dos personagens voltam a ser marcadas pela narrativa.

O próximo personagem apresentado, Werno Hoffmann, aparece carregando o portamalas de seu Fusca, com uma grande variedade de frutas, legumes, verduras e produtos coloniais. O personagem fala de sua clientela fiel e de como gosta do trabalho na roça. Ao final, respondendo a uma pergunta da diretora que não ouvimos, ele diz que achou lindo ser filmado e que jamais esperava isso acontecer, principalmente trabalhando. A contribuição desta cena para o filme é registrar, mais uma vez, a importância que o trabalho assume na vida dos moradores de Walachai. Além disso, movimenta no personagem uma reflexão sobre o ato das filmagens. Essa cena sugere uma postura ética por parte da cineasta ao demonstrar preocupação em registrar os sentimentos dos personagens em relação ao próprio filme.

Liane Klein volta à cena, trabalhando na cozinha de sua casa, com uma massa de pão. Suas mãos são enquadradas em um plano detalhe enquanto trabalha. Ela, em depoimento, fala de sua rotina. Liane aparece colocando uvas dentro da massa para fazer as cucas²². Na continuação da cena, ela aparece colocando as caixas de verduras no carro e conta que mesmo antes de seu nascimento o pai já trabalhava vendendo frutas e legumes na feira e, assim como os demais personagens já apresentados, declara gostar da atividade que realiza. Ouvimos, então, em outra das raras vezes, a voz em *off* da cineasta perguntando: “E o que tu faz pra te divertir aqui?” Ela responde que às vezes vai a bailes e festas. A segunda pergunta da diretora à personagem que ouvimos é: “Namora?”. Ela responde, enrubescida, que, no momento, não.

Adilson Hoffmann, outro personagem, aparece em cena dando seu depoimento para a câmera em uma plantação de milho. Ele fala do prazer em trabalhar na roça e afirma não pensar em largá-la. Na tela, aparece a imagem do campo, conforme destacamos abaixo, enquanto ouvimos a locução do personagem em *off*: “A roça é o **nosso** sustento”.

²² Cuca, ou bolo-pão recheado, é o nome dado a um bolo de origem alemã, preparado com farinha de trigo, fermento, ovos e manteiga, que recebe a cobertura de frutas ou ainda de cremes a base pasta de frutas.



Figura 3: Plano geral da lavoura.
Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

Faz-se necessário destacarmos esta breve cena devido à importância que ela possui no filme. Essa rápida figuração de ambiente consegue resumir a relação dos trabalhadores de Walachai com seu labor. Pensando em sua família, o personagem usa a palavra “nosso” no plural, ao invés do singular “meu”. Desloca a ênfase de si para toda a sua comunidade, mostrando que a roça é o sustento de toda a comunidade, de todas as pessoas que vivem ali. Por isso a necessidade dessa imagem no filme. Mais uma maneira de figuração criada para aproximar os espectadores do universo dos personagens. Podemos afirmar ainda que, em termos visuais, esta imagem é a que resume o trabalho rural, imagem que contrasta com a que representa o trabalho fabril. A exuberância do verde que ocupa as partes inferiores e superiores da fotografia propõe o sentido de liberdade, tão destacado pelos personagens, contrastando com a imagem, como veremos adiante, em que muitas trabalhadoras aparecem reunidas em um quadrante de uma das janelas de uma fábrica.

O personagem segue seu depoimento falando da diferença de trabalhar nas fábricas e na roça, mostrando que sua preferência está ali, no campo. Surge na tela, como ferramenta de transição, uma pintura de trabalhadores rurais. Um deles possui uma foice na mão, outros seguram ramos verdes. A pintura some, dando lugar a um personagem, um homem adulto, que vem pela estrada, em direção à câmera, com seu cavalo carregando milhos. O personagem dirige-se para o campo e chama pelo gado, na forma de um aboio que ecoa na paisagem. Enquanto o vemos alimentando os animais, ouvimos um pouco sobre sua rotina. O homem faz todas as tarefas domésticas e do campo, por viver sozinho. Ele reclama das dificuldades do trabalho no campo, predizendo o fim dos pequenos agricultores entre dez ou quinze anos pela difícil situação em que se encontram. Anteriormente, outro personagem já havia falado rapidamente das dificuldades em se manter no campo, mas este é o primeiro a falar

abertamente que os grandes produtores da região são os principais culpados pela situação dos colonos pobres.

Lídio retorna à narrativa, em outro depoimento frente à câmera, para, seguindo o argumento do personagem da cena anterior, falar das dificuldades dos agricultores. Para ele, antes a roça dava dinheiro, mas agora lhe tem dado muitos prejuízos.

Na cena seguinte, uma personagem, Silvane Klaus, aparece limpando o pátio de sua casa. Em depoimento, ela fala que prefere morar na zona rural, pois ali é dona de seu território. Afirma que gosta do trabalho rural, mas que este já não compensa em termos financeiros, por isso, desde os dezesseis anos de idade, trabalha na fábrica.

Nesse instante ouvimos uma sirene aguda. Vemos algumas pessoas entrando em um estabelecimento. A sequência de imagens indica que a narrativa irá abordar a questão do trabalho nas fábricas. O próximo enquadramento, uma figuração de ambiente, resume o sentimento da maioria dos personagens em relação à fábrica: uma das pequenas janelas onde pelo menos cinco pessoas espremem-se para olhar para fora.



Figura 4: Enquadramento da janela da fábrica de calçados.
Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

A janela localiza-se no centro da tela e, apesar das flores que compõem a parte inferior do quadro, o restante da cena é branco, em função das paredes da fábrica. Se comparadas às cenas que mostram a vida no meio rural, principalmente a última imagem que destacamos, organizada em função da amplitude da natureza, do relevo longínquo e do verde da vegetação, a imagem da fábrica propõe um sentido de sufocamento, de aperto, aglomeração, sentido completamente distinto das figurações do ambiente rural. Na cena da janela é como se as personagens se espremessem ou disputassem espaço para ter alguns segundos de ar puro. Sugere uma figuração da fábrica como uma prisão.

Ao construir a distinção entre trabalho rural e urbano, podemos afirmar que a cineasta se apoia na visão dos próprios personagens do filme, que em seus depoimentos afirmam a preferência pelo trabalho rural. Esse posicionamento pauta a perspectiva “Eu-Tu”, no que concerne ao tratamento dessas imagens, pois a cineasta busca atribuir às imagens do mundo social as mesmas formas de compreensão dos personagens do filme.

Passamos a acompanhar imagens de pessoas trabalhando, em sua maioria mulheres, em uma linha de produção que logo perceberemos ser de uma fábrica de calçados. Ouvimos em *off* a voz de uma personagem dizendo que aqueles que trabalham na esteira não podem, nem às vezes, tomar água, pois nela “o sapato vem”, sendo preciso que cada trabalhador faça a operação que lhe compete.



Figura 5: Cenas do interior da fábrica de calçados.
Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

Essas figurações, mais uma vez, fazem oposição às figurações que representam o trabalho na zona rural. As linhas horizontais que cruzam a tela nas cenas da fábrica, através da escolha dos ângulos de filmagem, seja da esteira ou da fila dos operários, propõem um sentido de fixação, de rigidez e organização. Cada trabalhador, dentro de seu horário de trabalho, está dividido nas funções em que precisa realizar. Essas imagens distanciam-se das imagens do trabalho no campo, onde os trabalhadores possuem maior liberdade em organizar e cumprir com as suas tarefas. Liberdade esta que é traduzida pelos sucessivos planos gerais de paisagens bucólicas, mas que encontram subsídios na própria fala dos personagens.

Ainda no contexto da fábrica, surge Marli Backs, outra personagem, que, enquanto realiza um trabalho manual no que julgamos ser um período de descanso, afirma não ter aprendido nada na roça e que o trabalho na fábrica lhe dá melhores garantias de salário. A personagem reclama que não há outras possibilidades de emprego no município. As imagens dos trabalhadores compenetrados em suas atividades retornam ao final de sua fala. Em uma delas, um sapato aparece em primeiro plano, evidenciando a mercadoria como objeto de sua força de trabalho empregada. Através do depoimento desta personagem, que critica os argumentos levantados no filme, encontramos uma aplicação do paradigma da imparcialidade jornalística. Por meio da manutenção desta cena, a cineasta propõe o documentário como uma ferramenta preocupada em demonstrar opiniões opostas sobre o mesmo assunto, mas que ajudam na construção de uma informação mais verídica e menos propensa a inclinações ideológicas.

A sequência da fábrica termina com detalhes de uma pintura que retrata personagens trabalhando em uma fábrica. É o indício de que encerra a abordagem do tema do trabalho nas fábricas de calçados no documentário.

De volta ao meio rural, acompanhamos um trator carregado de ramos verdes surgir na estrada, enquanto ouvimos uma voz cantando em alemão. O personagem, Ivo Lechner, ferreiro, entra em um casebre de madeira, que funciona como se fosse um galpão ou oficina. Com a ajuda de outro personagem e um instrumento que lança vento às chamas, o ferreiro termina em frente à câmera produzindo uma pá para o trabalho agrícola. Ele mostra, falando em alemão, outra ferramenta que utiliza para fabricar tigelas, bacias e objetos de madeira. Depois, ainda em alemão, mostra uma foice e fala da produção de discos para os arados da terra. Seus depoimentos, assim como os dos demais personagens, quando realizados em alemão, são acompanhados do recurso da legenda. A legenda, neste contexto, não viola as singularidades da língua dos personagens, mas possui a função de tradução daquilo que é dito, buscando o entendimento da narrativa documentária.

Na cena seguinte, aparece um personagem arando a terra com a junta de bois e ouvimos a locução em *off* da cineasta: “Meu pai era ferreiro e herdou o ofício do meu avô. Ainda hoje algumas carroças feitas por eles rodam pelos caminhos de terra do Walachai.” Esta é a deixa para a cineasta ir ao encontro de um outro personagem, Querino Klein, que conheceu seu pai. O personagem afirma que o pai dela foi um dos melhores ferreiros do lugar, que dele recebeu a sua carreta em 1960 e que ainda hoje anda com ela. Enquanto o ouvimos, acompanhamos o personagem alimentando o gado e andando com a carreta por uma estrada.

Na sequência, passamos a acompanhar novas figurações dos ambientes. A paisagem está envolta em neblina e personagens aparecem andando com guarda-chuvas em direção à missa. Alguns personagens, ao chegarem ao local, levam flores ao cemitério, outros aguardam o começo da missa em frente à igreja. O padre, falando em português, inicia o ritual abençoando os fiéis. A cena corta para uma imagem externa da igreja, quando ouvimos o soar do sino e vemos os personagens saindo por suas portas, indicando o final da missa.

Depois desta cena, somos apresentados a uma mercearia, “Kielings e haus”, onde em frente dela homens aparecem jogando baralho e falando em alemão. A trilha sonora instrumental alegre e a movimentação do local contribuem para construir uma atmosfera de divertimento no local. A trilha sonora, enquanto elemento extradiegético, é utilizada, como coloca Vernet (1995, p. 116), para exprimir os sentimentos dos personagens.

Um ônibus aparece pela estrada. Mais uma vez uma placa indica os caminhos. À esquerda, Jammerthal, e à direita, Walachai. Voltamos a acompanhar Lídio e Íria ao redor de seu fogão a lenha, que conversam sobre o lazer. Ele diz que gosta de sair, ao que ela responde que pouco saem. Lídio fala que não assiste à televisão e que prefere seu fumo e o chimarrão e fala que, depois de fumar tantos anos, não pensa em largar o cigarro de palha.

O cigarro ou a relação de Lídio com o fumo é o motivo que nos leva a conhecer, na sequência da narrativa, os personagens Paulo e Ivo Morschel, que aparecem em cena trabalhando com o fumo em corda. Enquanto desenrola o produto e enrola novamente, o personagem fala, em alemão, que o fumo será bom naquele ano porque está cheirando bem. O outro personagem avisa que precisam, ao menos duas vezes por dia, fazer aquele processo. Nesse instante, a câmera enfatiza as mãos do personagem que trabalha com a corda. Ele fala do trabalho na fábrica e na roça.

A cineasta pergunta, em alemão, porque aquele dia era especial, e ele responde, também em alemão, que estava fazendo oitenta anos. O personagem fala: “Hoje é meu...”. Ele tenta falar em português que está de aniversário, mas não consegue. A diretora diz que ele fale em alemão, mas ele insiste em falar em português, conseguindo falar, por fim, a palavra “aniversário”.

O personagem fala que, na ocasião da visita de alemães a Walachai, muitas pessoas não conseguiram entendê-los. Ele continua: “O que a gente fala não é nem alemão, nem brasileiro”. A cineasta questiona: “O que é, então?”. Ele responde: “Não sei, isso não é nada. É falar errado”. Essas cenas revelam o conflito deste personagem em não reconhecer sua identidade e seu falar. O personagem não se considera nem alemão, nem brasileiro. Em seu

discurso, sua fala é tão errada que a compara com coisa alguma. Ele entende seu modo de falar como sinônimo de erro. Envergonhado, este personagem não acredita que sua língua tenha importância e, principalmente, relevância social.

A narrativa volta novamente para a oficina de Ivo. Ele afirma saber fazer muitas coisas que os outros não sabem, tais como consertar relógios e máquinas de costura. Surpreendendo o que esperamos de sua identidade, o personagem fala: “Quem tem signo de libra, do primeiro decanato, aí é assim, como se diz... são gente que fica meio perdida. O signo de libra sempre tem capacidade pra fazer horóscopo. Eu sou horoscopoteiro”. A diretora, também parecendo surpreendida, pergunta: “Como?”, ao que ele responde: “Horoscopoteiro. Eu digo a sorte também. Eu digo muitas coisas que a gente não pensa. Esta carta chama-se carta do horoscopoteiro” – enquanto pega um baralho de tarô.

Ao encontrarmos com este personagem, fica evidente a preocupação da cineasta em tomá-lo em sua complexidade, pois além de tocar acordeão e cantar, ele se apresenta como “horoscopoteiro”, o que causa espanto inclusive nela própria. O personagem, apresentando em sua fala domínio de um conhecimento astrológico e místico, rompe com o imperativo de vida comum, principalmente ligado a questões de uma lógica material – o trabalho – ou mesmo subjetiva – ligada à esfera religiosa cristã – que julgávamos encontrar naquela realidade retratada pelo documentário. A subjetividade do personagem, como elemento de sua identidade, é assumida pelo filme nesta posição que evidencia o reconhecimento da completude de seu ser.

Em cena, a cineasta pergunta se ele fará alguma previsão para ela. Ele responde que sim e pede para que ela divida o baralho em três partes. Com o auxílio das cartas, ele prevê algum episódio em sua vida, explicando, com uma carta, o funcionamento do processo: “Em cima das letras e dos números, aí sai o resultado da pessoa, como é que ela está. Sua vida como funciona ou não funciona. Assim é”. O personagem, abandonando o tarô, fala à cineasta que toca sanfona e canta. Aparecendo, na cena seguinte, à porta de sua oficina, cantando. A câmera aproxima-se em um plano detalhe das mãos no personagem no instrumento.

Na tela passamos a ver a pintura de um sanfoneiro. Ela se dilui, dando passagem ao plano detalhe de um pincel e das tintas espalhadas em godês. A câmera enfatiza, em plano detalhe, as mãos de um pintor segurando um feixe de pincéis. Somos apresentados ao personagem Flávio Scholles.

Ouvimos seu depoimento, enquanto acompanhamos o seu trabalho, ao pintar uma tela. Sua fala é cara ao documentário, já que ela dura bastante tempo, levando a passagens em *off*

intercaladas com depoimentos para a câmera. Em seu depoimento, Flávio conta que há trinta e dois anos produz telas sobre a região, tendo mais de seis mil quadros retratando os diferentes aspectos da vida dos colonos.

Até os dez anos de idade, quando foi para a escola, o personagem falava apenas o dialeto. O sentimento de estranheza e isolamento, por não ser compreendido nem por aqueles que na região falavam o alemão gramatical, nem por aqueles que falavam o português, fez com ele escolhesse a arte como sua forma de manifestação com o mundo. Ao final, ele diz, em depoimento à câmera: “Mas até hoje ainda... as coisas da alma... as coisas que eu quero expressar, os sentimentos da alma, eu tenho que usar o dialeto, porque no português eu não sei, sempre sai frio”.

Em voz *off*, ouvimos ele dizer: “Aqui tá as coisas da minha alma e quando eu quero satisfazer a minha alma, eu tenho que voltar para cá, pra achar paz”. Enquanto pronuncia essa última frase, a câmera se aproxima, mostrando em plano detalhe o personagem pintando de vermelho a boca das ilustrações de sua tela, como destacado abaixo.



Figura 6: Plano detalhe da tela do artista plástico.
Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

O vermelho da tinta, no plano detalhe da boca dos personagens, significa a importância dos falares locais e destas identidades, tanto como forma de expressão artística, para Flávio, quanto em relação à narrativa do documentário. Ao traduzir os sentimentos do artista plástico nesta cena, a cineasta também demonstra a importância do resgate desses elementos – língua e identidade – para a compreensão dessas comunidades. O vermelho, neste contexto, representa a força e a importância que tem a língua local para a expressão de sua população. Este movimento, o de pintar os lábios dos desenhos de vermelho, é um movimento pelo respeito e valorização da língua local, traduzido em imagens. A plano detalhe no quadro também possui a função expressar a afetividade do personagem em relação a língua alemã,

pois é através dela que ele consegue melhor expressar-se. As bocas em vermelho, destacadas da obra de arte pela câmera, lançam esse mesmo sentido para a narrativa fílmica. Essa imagem funciona para sublinhar a importância da língua para o personagem enquanto elemento constitutivo de sua identidade.

Da figuração desse personagem em cena podemos retirar alguns elementos essenciais que nos ajudam a compreender a narrativa de *Walachai*. O enquadramento das mãos que sinalizamos em algumas das cenas do documentário encontra agora a sua finalidade. As mãos deste personagem também são enquadradas em plano detalhe, tal qual as mãos dos demais personagens do campo. Essa escolha coloca em funcionamento um sentido de igualdade entre o artista plástico e os demais personagens – na maioria das vezes, trabalhadores braçais distantes do universo artístico.



Figura 7: Enquadramentos das mãos dos personagens no documentário.
Fonte: *Walachai*. Rejane Zilles, 2009.

Os enquadramentos das mãos dos personagens em cena marcam o posicionamento “Eu-Tu” da cineasta em relação aos sujeitos filmados. Sua sensibilidade em registrar, através do plano detalhe, as mãos de muitos deles durante a realização de suas tarefas evidencia na narrativa que o trabalho ocupa um lugar central na vida dos moradores de Walachai. Esses planos, repetidamente usados no filme, ainda funcionam como um elo entre todos os personagens, mostrando que, para além de suas diferenças, compartilham sentimentos em comum, em geral ligados ao trabalho e ao apreço à terra. Essas formas de tradução estética não só enriquecem o filme em termos visuais, como também representam os posicionamentos éticos da cineasta que, ao apresentar seus personagens, preocupa-se em inseri-los dentro dos contextos em que vivem. Ao privilegiar alguns enquadramentos e composições de cena, a cineasta busca uma maior aproximação com os personagens, a fim de registrá-los e contar suas histórias.

Terminada essa cena, passamos a ver uma casa em meio à natureza. Um personagem, homem adulto, volta à narrativa, fala em depoimento que prefere viver no interior devido à tranquilidade de sua vida e que, mesmo morando sozinho, gostaria de morrer ali. Depois que ele recolhe sua cadeira para o interior de sua casa, vemos imagens de paisagens, enquanto uma trilha instrumental lenta começa a tocar. Em *off*, ouvimos o personagem dizer que o lugar chama-se “Jammerthal”, que significa “Vale das Lamentações”.

Uma carroça de bois aparece na estrada. Acompanhamos seu movimento e a paisagem. Uma placa sinaliza mais uma comunidade: “Batatenthal”. A cena da entrevista do personagem Adilson Hoffmann na plantação de milho retorna. Ele fala que muitas pessoas zombam do nome do lugar ou parecem não acreditar. Ouvimos a voz da cineasta perguntando: “Quando tu quer sair, como é que tu faz?”. O rapaz responde que sai de carro por bailes ou festas, ou vai aos torneios de futebol.

Na cena seguinte acompanhamos um grupo de personagens organizando uma partida de futebol. Adilson fala que durante a semana o gramado serve de pastagem às vacas, mas que isso ajuda a manter a grama aparada. Aparecem cenas em que ouvimos os jogadores falando em alemão. Adilson explica que assim a comunicação é mais fácil. Outro personagem diz que o que eles fazem é uma mistura de palavras em ambos os idiomas.

Felipe Dapper, outro personagem, fala que não sabe nada sobre a Alemanha. A cineasta pergunta se tem ideia de onde fica e ele responde que não. Outro personagem, Ademir Hoffmann, relata que, de vez em quando, assistem algo sobre a Alemanha na

televisão, mas nada além. Para este personagem, a cineasta também pergunta se ele sabe quem de sua família veio da Alemanha, e a resposta é negativa. Esse diálogo evidencia que, principalmente para os mais jovens, como a maioria dos jogadores do time, a Alemanha não faz parte das referências que possuem em seu cotidiano. Questionando sobre a rivalidade entre os dois países no futebol, a cineasta pergunta para qual time eles torcem em um jogo entre Brasil e Alemanha. Os três personagens respondem que torcem pela seleção brasileira. Um deles diz que se o Brasil não estiver mais na competição, poderia então torcer pelo time de outro país. Outro ainda responde que torce somente pelo Brasil e que torcer para Alemanha “não desce”. Através dessas cenas o filme argumenta sobre a construção simbólica das identidades desses personagens, que não pensam sobre si mesmos como alemães, mas sim como efetivamente brasileiros. Se existem traços em seus modos de vida que possam ser entendidos como pertencentes à cultura alemã, eles não são traços relevantes, ao menos para as gerações mais novas, no sentido de determinarem suas identidades. A língua é entendida como um elemento qualquer, não como um elemento definidor. O alemão e suas variações é utilizado nos contextos cotidianos, sem representar qualquer vínculo identitário ou cultural senão aquele próprio vivido pelos personagens.

Ao final do jogo vemos uma foto contemporânea do time de futebol. Ela se dilui e surge uma fotografia semelhante, em sépia, do antigo time da região. Ouvimos a locução em *off* de um personagem falando que, há quarenta anos, havia um time de futebol no qual seu pai e vizinhos da época jogavam. Quando a imagem volta para o personagem, ele segura um quadro contendo a fotografia nas mãos, indicando qual deles era o seu pai.

Na cena seguinte, vemos uma personagem varrendo a frente de sua casa. As painéis secam ao sol. Ela fala sobre como conheceu seu marido e das atividades que fazem nos finais de semana e momentos de lazer. Na sequência, retornam imagens das famílias que, em uma cena anterior, trabalhavam limpando os grãos de feijão. A cineasta pergunta: “Vocês não sentem falta assim de algum divertimento?” Eles dizem que não. Um dos personagens diz que não gosta de assistir televisão, mas que gostaria de fazer a assinatura de um jornal, o que é impossível, pois não há ninguém que faça a entrega na comunidade. Outro do grupo conta que nunca namorou.

Nesse instante, a cena corta para um enquadramento de personagem masculino que olha de dentro de sua casa por uma janela. Sozinho e em silêncio, ele está de costas para a câmera, vendo no centro da cena um milharal. Depois, em outra cena, aparece à janela, fumando, enquanto olha para a paisagem. Em outra composição cênica, podemos ver o

mesmo personagem no centro da janela, com seu reflexo sendo produzido pelas vidraças laterais, projetando mais dois iguais sobre si.

Enquanto vemos essas cenas, ouvimos o personagem em *off* dizer: “Eu saio muito pouco. Geralmente quarta à noite nós jogamos cartas, na missa domingo de manhã. Sou solteiro faz oito anos. Um dia desses aparece minha cara metade. Chega um dia conhecer alguém que vale a pena, aí sim”. Após essa fala, o silêncio impera na cena.



Figura 8: Figurações da solidão do personagem.
Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

Esses enquadramentos, que decidimos chamar de “enquadramentos da solidão”, representam um modo de fazer figurar na narrativa os sentimentos deste personagem. Nas cenas anteriores em que aparece, o personagem deixa evidente que o fato de morar sozinho não representa nenhum problema. No primeiro dos enquadramentos, a cor escura do interior do cômodo contrasta com o verde da plantação. De um lado da janela, vemos apenas um homem sozinho, em companhia do vento e do silêncio. Na sequência, as vidraças projetam uma companhia virtual para o personagem, o reflexo de si mesmo, que, ao povoar a cena, acaba por multiplicar sua solidão. A construção da figuração desse personagem indica um posicionamento preocupado da cineasta em se aproximar também dos sentimentos dele e dos demais personagens que continuamos a acompanhar no decorrer da narrativa documentária.

Esses enquadramentos comprovam a perspectiva “Eu-Tu”, na medida em que a cineasta busca construir figurações desse personagem, para traduzir a sua solidão, compreendendo-o enquanto um indivíduo complexo e rompendo com as limitações estéticas de registrar esse sentimento apenas através de sua fala.

Silvane Klaus retorna, testemunhando para a câmera, afirmando que não pretende se casar nem encontrar um namorado. A cineasta pergunta se ela considera o casamento uma prisão. A personagem diz que gostava de namorar, mas que depois de seu último relacionamento descobriu que ali era o seu lugar e que dele não pretende sair. Essa cena colabora de forma dupla para reafirmar o sentimento de apego e pertencimento à terra, expresso pelos habitantes de Walachai e, para exemplificar mais uma vez, a temática da solidão que se repete entre alguns personagens.

Avistamos uma casa e nela o professor Benno começa a caminhar pelo pátio. Em silêncio, vai até uma parada de ônibus, senta-se em um lado do banco e estica as pernas. Para a câmera, ele afirma que neste local pode ficar durante horas. Que senta ali para pensar no nada. Ao final, sentencia seu próprio ato, dizendo que “a vida vai indo, cada minuto que passa passou”. A liberdade, que muitos dos personagens dizem possuir vivendo em Walachai, por estarem longe das rotinas de trabalho, por seus horários próprios ou reinterada pela própria paisagem, significa também, em muitos casos, momentos de abandono, silêncio e solidão.

Através da figuração deste personagem, podemos analisar o modo como o documentário se relaciona com as fontes capazes de promover informações de cunho histórico. *Walachai* traz à narrativa dois professores que comentam principalmente sobre a questão da educação no período Vargas. Um deles aparece dando seu depoimento – e com isso atestando a veracidade histórica dos fatos através do seu exercício de lembrar os acontecimentos. A utilização desse depoimento representa uma relação do tipo “Eu-Isso”, pois a cineasta apenas utiliza os conhecimentos do personagem com a finalidade de construir as afirmações e os argumentos expressos pela narrativa. Ele, da mesma forma que Benno, ocupa um lugar de destaque na narrativa unicamente devido à autoridade discursiva na condição de testemunha que ocupa.

Benno é tomado pela narrativa não apenas como uma fonte histórica, mas inclusive como personagem em igualdade com os demais. Em termos estéticos, os posicionamentos da diretora ao assumir esse personagem como um “Eu” podem ser observados nos planos próximos e planos detalhes utilizados nas figurações desse personagem. Antes de ser uma fonte capaz de elucidações históricas, ele é um personagem que também vive no lugar,

partilha dos mesmos anseios e está propenso aos mesmos sentimentos que os demais. Este é, por excelência, um exemplo de posicionamento de diálogo, traduzido através das imagens, entre a cineasta e o personagem, na tentativa de representá-lo em sua complexidade e profundidade, procurando alcançar uma representação de seus sentimentos.

A trilha instrumental inicia de forma suave. Ouvimos em *off* a voz de um personagem dizendo que Walachai era um lugar afastado em relação aos outros e muito longe de tudo. Enquanto o ouvimos, vemos um enquadramento que mostra as grandes distâncias dos vales. O personagem aparece, sobre sua carroça, caminhando por um declive. Vemos uma imagem, registrada do alto dos vales, capaz de nos proporcionar a dimensão física do lugar. Sua voz, ainda em *off*, fala que gosta de morar ali e que considera um lugar bonito. Uma estrada indicando um caminho aparece, segue um pátio vazio, uma rua deserta.

Dessas tomadas externas, adentramos ao ateliê de Flávio, onde, no centro da tela, encontra-se a pintura de uma menina segurando um prato com morangos. A câmera, em um *zoom* delicado, aproxima-se da pintura. Em uma estante vemos o detalhe de uma pequena placa onde se pode ler: “Queres ser universal. Fala da tua aldeia. Tolstoi”. Vemos o artista plástico terminando a tela que produzia na ocasião da sua primeira aparição no documentário.

Em frente à tela, ele diz que uma vez assistiu a um filme e que nele alguém dizia que bem poucas pessoas do mundo acharam o seu lugar. Então, ele conclui para a diretora: “Eu achei o meu lugar, meu lugar é aqui”. Enquanto termina sua obra, ouvimos sua voz em *off* dizendo que o artista é a materialização de um povo. Finalizada a obra, Flávio coloca-se de lado para que possamos contemplá-la.

Esta é uma das cenas mais significativas em termos de construção de narrativa que o documentário apresenta. Trata-se da figuração do personagem da própria diretora. A reunião desses elementos fílmicos, trilhas, enquadramentos, cenas e falas, a que chamamos de “sequência do encontro”, culmina no encontro da cineasta com sua terra natal, com seus habitantes, mas, especialmente, do encontro consigo mesma.



Figura 9: "Sequência do encontro".
Fonte: Walachai. Rejane Zilles, 2009.

Essa sequência também pode tornar-se legível através do seguinte fluxograma:

[fala de Lídio dizendo que não abandonaria Walachai]
+
[trilha sonora]
+
[imagem da estrada] + [imagem do pátio vazio/rua deserta]
+
[imagem da tela da menina] + [imagem da frase do Tolstoi] =
sequência do encontro = subjetividade da cineasta traduzida em imagens

Essa figuração começa a revelar-se no momento em que ouvimos Lídio falar que jamais abandonaria Walachai (evidência de apreço ao local). Em seguida vemos imagens que privilegiam as estradas e as ruas, representando caminhos para partidas e regressos. Já no ateliê de Flávio, a imagem da menina na tela faz referência à fala inicial da cineasta, que nos conta que partiu de Walachai aos nove anos de idade (evidência de sua partida), associada à

frase do escritor russo Liev Tolstói, “Queres ser universal. Fala da tua aldeia” (evidência de seu retorno).

Neste momento, percebemos a necessidade da cineasta em retornar ao seu lugar de origem, não apenas para tornar-se “universal”, conhecida em termos da distribuição e circulação do filme, mas sim por sua relação de afeto com o lugar. A permanência no filme da fala do personagem, dizendo que não abandonaria Walachai, coloca-a em uma posição dúbia em que, de um lado, está o sentimento de quem teve de deixar o lugar quando pequena, devido a forças exteriores à sua vontade, e do outro, a possibilidade de retornar para a realização do documentário, o que certamente poderia não se realizar dado sua permanência em Walachai. A partida da cineasta é o que possibilita encontrar novamente o lugar e, assim, compor seu filme.

Essas imagens representam o abandono do lugar, mas também o regresso da cineasta e, com ele, o reencontro com o seu próprio passado. Essas cenas traduzem a vontade de registrar a vida que negocia suas possibilidades entre o que ela ainda lembrava e o que imaginava encontrar e aquilo que, efetivamente, encontrou. É nesse sentido que a inserção da cineasta na obra, em *Walachai*, compreende uma relação do tipo “Eu-Tu”, pois ela lida com o universo retratado de forma complexa, devido ao seu próprio passado e às situações que encontra no presente. É somente através de uma relação dialógica, sem se separar desses elementos, que ela poderia compor um filme que apresentasse os sujeitos e os personagens como partes integrantes do seu próprio ser.

Na mesma cena em que Flávio afirma ter encontrado seu “lugar no mundo” em Walachai, ele fala da figura do artista como expressão da vibração de um povo. Ele, enquanto artista plástico, representa em suas telas a vida e o cotidiano do povo de Walachai, ao qual pertence. Da mesma forma, sua fala estende-se à cineasta que, também enquanto artista, decide retornar ao lugar de onde partiu na infância para realizar um documentário registrando a vida e os costumes locais. Cada um deles, ao encontrarem seu lugar no mundo, encontram também sua maneira de expressão, tornada evidente através da “sequência do encontro” organizada em termos estéticos pela cineasta.

Encontrar seu lugar em Walachai, para ela, não implica em um retorno absoluto ou definitivo, afinal, como ouvimos na introdução do filme, Walachai foi “um longe que sempre esteve perto”. O regressar, todavia, é encontrar com suas próprias memórias, com seu passado que ela expressa a partir dos modos de vida e dos depoimentos dos personagens. Seu regresso

implica em organizar o documentário com as cenas que registra, que representam o modo com que ela percebe os personagens e ambientes a sua volta.

Na cena seguinte, vemos parte da estrada de chão com flores ao lado. Ouvimos a locução em *off* de Flávio, exclamando a beleza das flores plantadas ao lado das estradas, que não estão a venda e que servem, exclusivamente, para enfeitar a paisagem. Na última cena desta sequência, um casal, Marlise e Gerson Closs, aparece cuidando de seu jardim. A mulher, em resposta à cineasta, diz que imagina para o futuro das filhas que elas possam estudar e terem uma boa profissão para não precisarem trabalhar nas fábricas de calçado. A cineasta pergunta onde eles se conheceram. Eles respondem que em um baile de Kerb.

Uma banda anima um ambiente de festa, enquanto o público chega. Na cozinha, as mulheres preparam os alimentos. Um personagem explica que o baile de Kerb é sempre o aniversário de uma comunidade, ou de uma paróquia, e que cada local tem o seu baile. As cenas evidenciam a festa, as músicas e os personagens dançando, conversando e sorrindo. O último personagem que vamos conhecer, chamado Nelson Fassbinder, afirma que na Alemanha deve ter algum familiar, pois assistindo a um filme na televisão, leu os nomes e encontrou um “Fassbinder”²³, que pensa ser um diretor. O personagem diz ter quase certeza do parentesco, afinal, “sua gente” veio da Alemanha.

De volta à cena da festa, enquanto os casais dançam e acompanhamos imagens do local, ouvimos a locução em *off* da diretora: “Antigamente, a festa de Kerb durava quatro dias. E os bailes eram as possibilidades de encontros. Tempo de rever os parentes, amigos de fora e amores de outros Kerbs. Meus pais também se conheceram num baile de Kerb. Um dia eles resolveram sair daqui para a cidade, imaginando um futuro melhor para as filhas. Lembro que numa manhã de inverno os vizinhos vieram se despedir. E eu, que ainda nada sabia do mundo, não queria ir embora.” Em *fade out*, o baile desaparece na escuridão.

Amanhece. A câmera enquadra os passos de Bertha que atravessa a rua e sobe as escadarias da igreja, ao som instrumental da trilha. Ela começa a bater o sino de um novo dia que nasce. Em outro *fade out*, Walachai desaparece. O retorno dessa personagem, primeira e última a aparecer no filme, indica um movimento cíclico realizado pela cineasta. Após o percurso realizado pelo filme, de registro da vida cotidiana, o retorno dessa personagem sinaliza a permanência no tempo e nas mesmas figurações que seguem tecendo a vida em Walachai. Com esta última personagem, a cineasta reafirma a ideia do tempo lento que se

²³ Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) foi um diretor de cinema e ator alemão, nascido na Baviera, sendo considerado um dos principais representantes do Cinema Novo Alemão. Mais informações podem ser consultadas no site da Fundação Fassbinder, disponível através do link <<http://www.fassbinderfoundation.de/leben/?lang=en>>.

repete, apresentado pela narrativa. Na tela preta, podemos ler: “Walachai, Jamerthal, Padre Eterno, Batatenthal e Frankenthal ficam a menos de 100 km de Porto Alegre”, seguida de “À memória do professor João Benno Wendling (1923-2009)”. O filme termina.

A indicação da distância entre Walachai e Porto Alegre, em uma das cartelas pretas que encerra o filme, serve como o último signo das diferenças utilizado no filme. Ela indica que, mesmo relativamente próximo ao centro urbano da capital sul-rio-grandense, existe um universo completamente diferente, organizado em função do trabalho rural e dos elementos étnicos de origem alemã. Esse posicionamento, mais uma vez, marca tanto a comprovação da existência do lugar quanto o acolhimento e o reconhecimento das diferenças culturais apresentadas pelo documentário como práticas legítimas encontradas em nossa sociedade.

Ao final da análise podemos destacar que a cineasta inscreve seu filme em um ponto de vista que poderia ser considerado como nostálgico. Ela sinaliza o seu retorno ao lugar que não via desde sua infância, o que, em termos estéticos, motivou sobretudo o registro de imagens que buscam apresentar principalmente através de figurações dos ambientes, tendo o tempo como um signo das diferenças que marca a narrativa documentária. Porém, antes de representar um ponto de vista saudosista por parte da cineasta, não podemos negligenciar o fato de que ele está expresso nos depoimentos dados pelos personagens e que são tomados pela cineasta como principal foco do filme. São os depoimentos que alicerçam a narrativa. Eles dão à cineasta a certeza de seu retorno e comprometimento com o lugar. Uma vez que os próprios personagens refletem sobre tal forma o tempo em que vivem, tão certo a cineasta buscaria compor imagens que pudessem colaborar para este pensamento.

É claro que esse posicionamento da cineasta, em assumir o modo com que os personagens compreendem a si mesmos, não está livre de suas contradições. Como exemplo, podemos retomar o depoimento de uma das personagens na fábrica de calçados, em que ela afirma justamente o contrário de todo o esforço argumentativo realizado pelo filme até então – que não aprendera nada com o trabalho rural e que prefere o emprego nas fábricas. Ao manter este depoimento, a cineasta reafirma que seu esforço está em registrar o modo com que os personagens refletem sobre sua própria vida. Este depoimento, embora contradiga o enunciado fílmico, não encontra lugar em uma narrativa que busca romantizar o universo social onde vivem os personagens, como é o caso do documentário *Walachai*.

Ao registrar o *ethos* camponês, a cineasta busca registrar as maneiras como os próprios personagens refletem sobre o seu cotidiano. Apesar do grande número de depoimentos, a cineasta explora figurações dos ambientes de diversas maneiras, seja na captação de imagens

externas, ou mesmo em pequenos detalhes, como simples objetos, que se tornam fundamentais para a compreensão do cotidiano e das situações na vida dos personagens.

Essa preocupação caracteriza-se como uma atitude que percebe esses “outros” como um “Eu”, como sujeitos complexos, singulares e detentores de uma história e identidade próprias. A trilha sonora e os enquadramentos possibilitam uma relação de afeto e proximidade do espectador com estes personagens, figuração que se utiliza inclusive do silêncio, dos sentimentos e de suas incertezas para compreendê-los em sua totalidade. As fotografias e efeitos visuais utilizados no filme, bem como a manutenção da linearidade nas imagens, também aproximam os espectadores deste universo de um Brasil também alemão, de um Brasil “de sotaque”.

3.2 BERLIM BRASIL: A LÍNGUA COMO SIGNO DAS DIFERENÇAS

Berlim Brasil é um documentário de 2009, produzido pela Cumbuca Filmes, dirigido por Martina Dreyer e Renata Heinz. A produtora Cumbuca Filmes surgiu em 2002, em Porto Alegre (RS), reunindo um grupo independente de amigos que se interessavam pela produção de filmes. Em 2008, realizaram três curtas-metragens e, em 2009, lançaram seu primeiro longa, *Berlim Brasil*, oficializando, assim, o nascimento da produtora²⁴.

Em termos de circulação do filme, encontramos a informação no *site* da produtora de que, em um circuito alternativo e independente, o filme registrou, desde o seu lançamento até agosto de 2010, um número de 1.000 espectadores em sessões realizadas pela produtora em parceria com algumas prefeituras do Estado do Rio Grande do Sul. Assim como *Walachai*, o *trailer* de *Berlim Brasil* também está disponível no *site* YouTube e, até janeiro de 2014, registrou um total de 2.653 visualizações²⁵.

O documentário narra os problemas vividos pelas comunidades de descendência alemã, no Vale do Taquari, interior dos municípios de Teutônia e Westfália, localizados, em média, a 100 km da capital sul-rio-grandense. Além da proibição da língua alemã durante o período do nacionalismo na década de 1930, o foco central da narrativa desse documentário são as variantes linguísticas derivadas do alemão encontradas na região.

Berlim Brasil inicia com uma imagem panorâmica da comunidade retratada vista ao longe. Logo somos apresentados a uma sobreposição rápida de imagens: uma placa de jardim,

²⁴ Para mais informações, o blog da produtora pode ser acessado através do link: <<http://cumbucafilmes.blogspot.com.br>>.

²⁵ O trailer do filme pode ser acessado através do link: <<http://www.youtube.com/watch?v=5F4K0X7kfZg>>.

com palavras em alemão; a imagem de uma família ao redor da mesa; uma igreja; imagem de uma locutora falando ao microfone; crianças brincam em uma praça. Um personagem aparece utilizando um instrumento para cortar madeira. Em seguida, vemos um grupo de danças regionalistas utilizando sapatos de pau; na sequência, um time de futebol também utiliza os mesmos objetos. Dois personagens conversam. Muitos personagens surgem e de forma rápida se apresentam para a câmera. Todos falam em alemão. Suas vozes vão se confundindo nessa sucessão de imagens. Aparece uma placa de trânsito com a inscrição “Berlim”, nos posicionando geograficamente em uma Berlim que parece fugir do imaginário metropolitano que o nome da capital alemã nos sugere. Todas as vozes se sobrepõem, culminando na palavra “Berlim”. A sequência de abertura pode ser compreendida, de forma resumida, nas seguintes imagens:

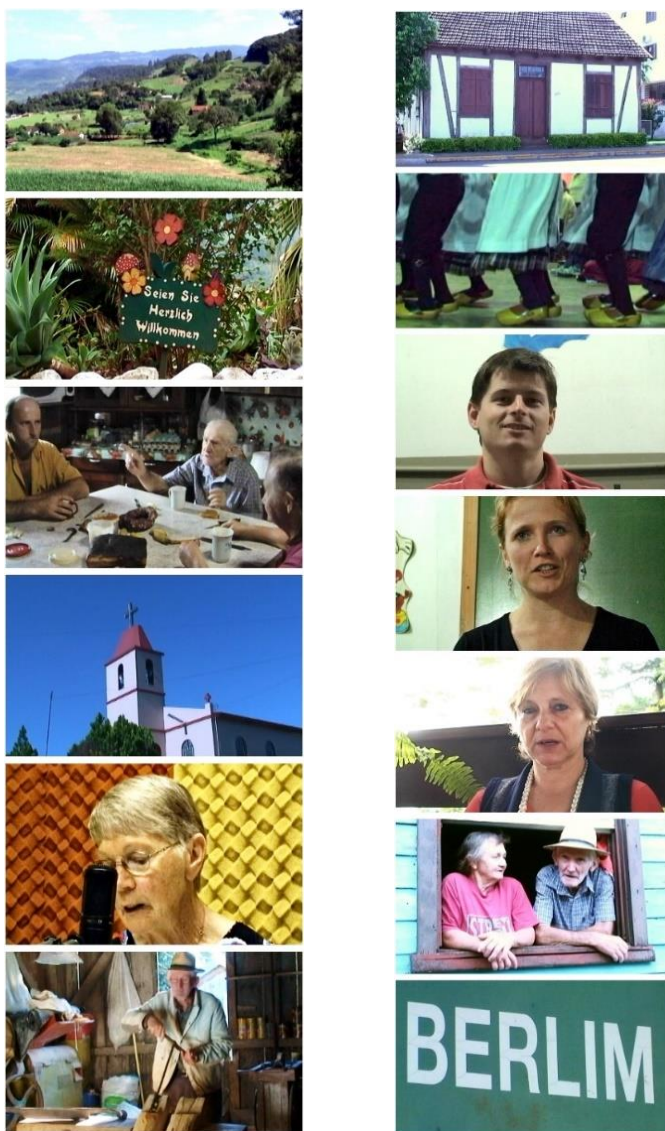


Figura 10: Imagens que compõem a sequência de abertura do filme.
 Fonte: Berlim Brasil. Martina Dreyer; Renata Heinz, 2009.

A sequência de abertura sinaliza que o espectador irá conhecer um universo em que muitos dos elementos identitários e culturais envolvem a forte presença da germanidade. Para isso são destacados em termos sonoros, principalmente, a fala dos personagens, em alemão, e alguns elementos visuais, como o adorno do jardim, o trabalho manual da fabricação de um sapato de pau, a dança utilizando este artefato e a arquitetura. A única referência de ancoragem espacial que o filme nos apresenta, neste momento, é a placa de trânsito que nos indica que a história ocorre em Berlim. Logo saberemos, todavia, tratar-se não da cidade localizada na planície europeia, mas sim de um pequeno lugarejo incrustado no interior do Estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Nas imagens, as diferenças culturais são destacadas

como elementos pertencentes ao significado da palavra “Berlim”, portanto, exterior ao universo de elementos entendidos como brasileiros.

Em termos narrativos, o documentário marca essas diferenças culturais apresentando-as, na profusão do ritmo de abertura, em estranhamento, em um desalinho com os elementos entendidos como pertencentes à cultura brasileira. Afinal, todos os elementos apresentados resumem-se na última imagem, tanto visual quanto sonora, que o filme nos oferece: “Berlim”. Embora essa seja uma das finalidades da cena – propor as diferenças étnicas oriundas do processo de imigração alemã enquanto pertencentes ao “Brasil” – o resultado sugere mais um distanciamento do espectador, em função da rápida velocidade das imagens e das múltiplas vozes em cena. Até este momento da narrativa, os elementos culturais são apresentados como estrangeiros, pertencentes à Alemanha, portanto, exteriores aos brasileiros.

Ao final desta sequência, um menino segura um cartaz, no qual se lê “Berlim”; ele vira a folha e do outro lado aparece “Brasil”, formando, assim, o título do filme, conforme as imagens abaixo:



Figura 11: Personagem segurando um cartaz com o nome do filme.
Fonte: Berlim Brasil. Martina Dreyer; Renata Heinz, 2009.

O nome do filme, expresso nesse recurso, indica que vamos acompanhar uma história de pessoas que vivem e negociam suas temporalidades entre elementos de distintas nacionalidades. Ao virar a folha, “Berlim” e “Brasil” passam a ocupar o mesmo “espaço”, indicando que os elementos culturais que, em um primeiro momento, soam como exteriores à nossa cultura, são elementos que também fazem parte da cultura brasileira. A narrativa expressa que, se todos aqueles personagens apresentados pertencem, de certa forma, a

“Berlim” – ou que estão associados às comunidades de descendência alemã – estas mesmas personagens, por sua vez, pertencem ao Brasil, sendo, portanto, brasileiros, possuidores de uma identidade múltipla, organizada em função de uma complexidade de elementos que não se contradizem ou se opõem, mas que, constituem a identidade pessoal e local dos personagens sociais destacados.

A sequência de abertura de *Berlim Brasil* consegue, ao final, transpor uma passagem da figuração do tipo “Eu-Isso” para “Eu-Tu”, pois em seu início apenas enumerava, através das imagens e das falas, as diferenças culturais, sem propor qualquer relação entre elas que possibilitasse uma maior aproximação com o espectador. Porém, ao reuni-las em torno dos sentidos da palavra “Berlim”, coloca-as em relação com a palavra “Brasil” e assume claramente uma postura “Eu-Tu”, uma vez que permite que esses elementos em suas diferenças possam ser afirmados como pertencentes à cultura brasileira. Esses elementos culturais passam a não fazer parte somente do polo de sentido “Berlim”, mas também do “Brasil”, abrindo a possibilidade de pensá-los enquanto híbridos e negociados no contexto das diferentes culturas. Os elementos culturais pensados como “estrangeiros”, são, na narrativa, apresentado como elementos da cultura local, sendo legitimados através das primeiras imagens do documentário.

Após a sequência de abertura do filme, vemos uma estrada de chão que vai até a casa da família Brune. Ouvimos um pequeno fragmento de um diálogo, ainda desconexo ao todo argumentativo, que possui a função de nos situar na história e nos anteceder aos depoimentos. A cineasta está sentada à mesa junto com mais três pessoas, dois homens e uma mulher, tomando café e conversando em alemão. Um dos personagens fala de algo ocorrido na cidade de Ibirubá, que acabou sendo esquecido, e de parentes seus que estariam na Alemanha.

A cena seguinte abre com uma figuração testemunhal que será predominante na estrutura da narrativa. O personagem Guido Lang, apresentado pela legenda como historiador, sentado em frente à câmera, dá seu depoimento, trazendo informações, principalmente históricas, que se traduzem nos argumentos que o filme apresenta. Lang, juntamente com a personagem Rosane Leursen, apresentada pela legenda como professora e doutoranda, são as fontes oficiais do documentário.

Devido à instrução e formação acadêmica que ambos possuem, seus depoimentos se distinguem dos demais. Esses personagens são as fontes que o filme elege como autoridades sobre o assunto e se apoiará neles para trazer as informações e comentar os principais pontos abordados. Esta figuração se repetirá durante a narrativa. Por outro lado, as demais

personagens e figurações são utilizadas principalmente para corroborar as informações apontadas por Lang e Rosane. Enquanto seus depoimentos possuem uma função argumentativa, de enunciar o saber a respeito dessas comunidades, os demais depoimentos possuem uma função ilustrativa, pois servem para afirmar – através de suas histórias de vida, fatos do passado, situações do cotidiano – o que é dito pelas duas principais fontes.

Este é um dos principais pontos que nos faz entender esta obra fílmica como pertencente ao modelo *expositivo* de construção da narrativa proposto por Nichols (2012). Embora a *voz-off* seja pouco utilizada em seu modo tradicional, ela se revela através dos procedimentos de enunciação, como esta figuração que visa prender a narrativa a uma retórica de apresentação oral dos argumentos. A fala dos personagens “comuns” possui uma importância secundária no filme, atestando que, no mundo social, são encontrados os exemplos que afirmam os conhecimentos trazidos pelas fontes oficiais, os historiadores.

O filme prende-se, portanto, mais à oralidade, dando maior ênfase aos depoimentos e falas dos personagens do que a figurações descritivas, dos próprios personagens e dos ambientes. Pouco se traduz em imagens esses depoimentos e, em sua maioria, quando o filme o faz, revela-se mais uma vez no sentido de ilustrar as informações dos especialistas que, por sua vez, compõem os argumentos do ponto de vista das realizadoras. A retórica e a argumentação das fontes principais são os fios condutores dessa narrativa, enquanto a montagem de evidência amarra os sentidos narrativos em um fluxo de argumentação-ilustração constante.

Podemos afirmar que *Berlim Brasil* apresenta uma estrutura fragmentada, que concentra sua atenção nos depoimentos dos personagens. Grandes entrevistas foram fragmentadas e dispostas em torno das microtemáticas que o filme apresenta. Tendo como ponto de referência os depoimentos, as demais imagens aparecem somente para ratificar as informações trazidas pelos personagens sociais. Essa posição demarca claramente uma atitude do tipo “Eu-Isso”, em que o cineasta quantifica o mundo social a fim que produza apenas as asserções que ele deseja.

As imagens, signos fílmicos prioritários do modo de vida e das identidades pessoais e coletivas, afastam-se de sua significação própria, servindo apenas como forma de ancorar, de modo argumentativo, a narrativa. Um exemplo dessa fragmentação são os depoimentos das duas fontes privilegiadas do filme, o historiador e a professora, que retornam durante vários momentos do filme – em uma mesma figuração – para comentar e dispor sobre os temas e para argumentar a respeito da vida e dos aspectos mais significantes dessas comunidades. O

mundo social, ao menos no que tange aos demais personagens, é percebido na maioria das cenas do documentário como um “Isso”, um assunto que merece destaque social – por isso a função do documentário – mas que necessita de fontes qualificadas na proposição de asserções. O filme pouco explora os depoimentos dos personagens para além daquilo que se preocupa em argumentar, fazendo das imagens argumentos retóricos da transmissão do conhecimento em questão.

Este é o motivo que, tanto pelas imagens quanto pelos depoimentos, não são apresentados elementos que nos auxiliam a entender os contextos de vida desses personagens. Recebemos apenas as informações, deslocadas de qualquer experiência cotidiana, inclusive visual, o que dificulta nossa aproximação com os personagens. Essa conjuntura configura-se como uma postura “Eu-Isso”, pois o documentário apresenta os elementos do mundo social, mas os organiza apenas em função da própria narrativa, abrindo poucas brechas onde os sentidos fílmicos possam escorrer para além da estrutura fixa apresentada através das sequências de depoimentos ancoradas pelas imagens que assumem um papel de ilustração.

O historiador retorna afirmando que, mesmo o alemão predominando enquanto língua nas comunidades ao redor, há algumas localidades da região nas quais prevalecem os dialetos. Neste momento, a tela converte-se em um mapa que localiza dentro do território brasileiro o Rio Grande do Sul, apontando para a comunidade Berlim, na cidade de Westfália. Enquanto vemos o mapa, ouvimos sua voz, localizando essa informação. A cena volta para o historiador dizendo que na região predominou o “huntrüschisch”, um dialeto mais fácil, chamado de “sapato de pau”, artefato que na Alemanha era usado em função do rigor do inverno. Nesse instante, surge na tela a imagem dos sapatos produzidos em madeira. A cena seguinte, de poucos segundos, mostra o personagem Arnaldo Brune trabalhando em sua fabricação.

Em outro momento do filme, o mapa volta a ser utilizado como recurso de ilustração da fala do historiador na tentativa de facilitar o entendimento da configuração linguística da região, tomada como principal signo das diferenças dessas comunidades expresso pela narrativa do documentário. Neste segundo momento, localiza-se a Alemanha no continente europeu, destacando a região da Westfália e do Hunsrück, de onde teria surgido o dialeto. A informação trazida pelo historiador é de que o idioma das comunidades de descendência alemã no interior sul-rio-grandense teria sua origem nessa região, uma das mais pobres da Alemanha, e seria considerado um idioma menos expressivo que o westfaliano. Este seria uma forma linguística mais refinada.



Figura 12: Imagens dos mapas utilizados na ilustração dos depoimentos.
 Fonte: Berlim Brasil. Martina Dreyer; Renata Heinz, 2009.

A utilização desse recurso gráfico busca localizar o espectador geograficamente – marcando o lugar onde a narrativa se desenvolve – e explicar um fato necessário para o entendimento da narrativa – o surgimento do hunrüsckisch – de modo ilustrativo. Aliado à fala do personagem historiador, o mapa – também tradicional recurso de exposição de informações – representa o modo como a narrativa, em sua função pedagógica, afirma-se enquanto produtora de um conhecimento que os espectadores não possuem e sobre o qual ela se encarrega. O mapa resume, visualmente, a difícil tarefa de reunir, em imagens e sons, essas informações. Ele permite a visualização de um saber historiográfico consolidado e preciso, funcionando como um elemento que dá suporte às informações apresentadas. Este saber é exterior às formas de compreensão da vida local manifestada pelos depoimentos dos demais personagens, funciona legitimando o papel da fonte privilegiada como aquela capaz de proferir e enunciar o conhecimento que apresenta.

A utilização dos mapas, recurso didático também amplamente difundido na gramática jornalística, é realizada na narrativa do documentário para ilustrar as informações trazidas pelo historiador. Ao utilizá-los, o filme apenas apresenta os fatos, localizando-os no espaço, sem propor nenhum tensionamento ou inovação estética a respeito do que anuncia. O mapa é um recurso que encerra em si as informações trazidas. Ele resume de forma precisa, por exemplo, o esforço que seria captar e produzir imagens amparadas no cotidiano dos personagens comuns que traduzissem essas informações.

O mapa, portanto, enquanto extensão da fala do historiador, serve como recurso para ampliar os nossos conhecimentos sobre as temáticas apresentadas de forma didática e exterior aos demais personagens. A utilização desse recurso gráfico demonstra uma atitude do tipo “Eu-Isso” realizada no documentário, uma vez que a narrativa serve-se dessa informação e deste instrumento, a fim de confirmar os argumentos dos filmes e produzir conhecimento a respeito daqueles sobre os quais o filme trata. Este recurso não foi acionado durante a fala dos personagens comuns, o que confirma a utilização do mapa como forma de ilustrar informações exteriores aos próprios personagens, conhecimentos que talvez nem eles mesmos saibam.

Outro tensionamento que poderemos articular da utilização do mapa como recurso ilustrativo é o fato de que ele se reveste do poder que o comentário em *voz-off* possui em produzir conhecimentos na narrativa. O mapa ilustra a informação que, no modelo expositivo estaria a cargo desse tipo de comentário. Aqui vemos uma manifestação implícita do comentário em *off*, traduzido nas imagens do mapa, articulado pelo depoimento do personagem, mas que possui a mesma função clássica, a de produzir conhecimento a respeito dos personagens que povoam a narrativa.

Terminada a exibição do mapa, vemos e ouvimos o primeiro depoimento da personagem Rosane Leursen, apresentada em uma figuração testemunhal que será constante no filme: sentada e falando para as diretoras, que não aparecem em cena. Em seu depoimento, ela fala da variedade de dialetos e línguas encontradas na região e, assim, insere na narrativa o tema que será abordado na sequência.

Em cena, vemos dois personagens, o médico Renato Dreyer e sua paciente e amiga Lúcia Dahmer. Os personagens estão sentados em uma varanda conversando. Renato propõe a ela: “Mas, então, pra que eles possam entender, nós podíamos falar primeiro o alemão gramatical, depois o hunsrück e depois “salada”²⁶. O que tu acha?” Ela responde de forma afirmativa. Lúcia, falando em alemão gramatical, o Hochdeutsch, fala sobre a vida no local e conta como se tornou amiga de Renato. Na sequência, falam em Hunsrück (ou hunrüsckisch, termo equivalente), o dialeto, sobre a diferença deste e do alemão gramatical. Esta cena consegue resumir o principal signo da diferença das comunidades representadas no documentário: a questão da língua, mormente o uso do alemão e de suas variantes. O documentário se esforça, através dos argumentos expressos nos depoimentos dos personagens, em mostrar os usos e as contradições desses falares na região. No entanto,

²⁶ Salada é como os personagens do filme chamam a situação cotidiana de falarem utilizando o alemão gramatical, o hunrüsckisch e o português ao mesmo tempo.

Berlim Brasil peca ao não tornar visível, em termos de outras imagens que não os próprios depoimentos, a complexidade deste signo e o peso que ele ocupa na definição dessas identidades.

O intuito desse diálogo é mostrar as diferenças linguísticas do alemão gramatical e desta sua variação no contexto da fala cotidiana como, por exemplo, uma conversa entre amigos. Recebemos dos personagens a informação de que eles falarão utilizando as três línguas para que possamos perceber suas diferenças. Na margem superior da tela, conforme as imagens selecionadas, aparece a informação de qual língua está sendo utilizada:



Figura 13: Personagens conversando em alemão e em uma variante.
Fonte: *Berlim Brasil*. Martina Dreyer; Renata Heinz, 2009.

Essa figuração testemunhal, marcada pela conversa entre os personagens, é um dos principais problemas enfrentados por *Berlim Brasil*, um filme que trata principalmente sobre questões ligadas à língua. Para os espectadores de modo geral – aqueles que não compreendem o alemão e suas variações – a única informação sobre qual língua está sendo usada e o momento de sua troca é dada pela legenda. Em termos auditivos, para os que não estão familiarizados com essas línguas, é impossível perceber as mudanças e variações linguísticas ditas pelos personagens, uma vez que o ponto de referência de sua apreciação é a fala e não os elementos visuais.

A legenda ocupa apenas a função de traduzir para o português o que eles dizem e não consegue evidenciar, em termos visuais, as diferenças linguísticas, objetivo principal da cena. Essa é a grande dificuldade deste documentário: produzir imagens a respeito da língua, sobretudo quando ela é articulada através das falas. Nenhum recurso ou imagem é utilizado para corporificar visualmente a linguagem. O relato se fixa no depoimento e, portanto, em suas limitações, fazendo com que os espectadores passem pela cena sabendo que os personagens estão falando línguas diferentes, mas que são sonoramente parecidas, sem que consigam perceber suas diferenciações. Assim, a narrativa se prende ao idioma falado e utiliza a legenda para sua tradução, sem propor alguma forma estética possível para a solução do problema.

A personagem Rosane volta à cena, na mesma figuração em que anteriormente apareceu, falando sobre o fato de que esses grupos linguísticos, em seu cotidiano, utilizam a língua portuguesa quando estão na presença de alguém que não sabe falar o alemão e a sua variação é utilizada dentro da comunidade. Este é mais um comentário da fonte oficial do filme, propondo algum ponto importante sobre a questão linguística local a ser destacado.

Na sequência, uma personagem mostra a fotografia em preto e branco de sua família. Não a identificamos, pois podemos apenas ver seus dedos segurando o porta-retratos. Ela destaca algumas pessoas da imagem, dizendo seus nomes e o grau de parentesco. A fotografia insere-se como um recurso imagético, possibilitando-nos conhecer as pessoas de seu círculo familiar, embora nenhuma informação sobre eles seja dada, tanto de forma oral quanto visual.

As fotografias, sobretudo as de cunho familiar, não apenas nos permitem conhecer personagens ausentes ou mortos, mas também podem possibilitar acesso às lembranças e histórias do passado que contribuem para a construção dos sentidos da narrativa no presente. Neste caso, porém, a fotografia nos possibilita conhecer a família das personagens, mas não nos dá referências sobre eles. Passamos a saber de sua existência, mas os perdemos na medida em que a narrativa não apresenta mais nenhum sentido que possam ter sobre eles.

A utilização das fotografias e demais imagens captadas no cotidiano dos personagens nos leva novamente a considerar esse documentário a partir da perspectiva “Eu-Isso”. Elas produzem imagens do mundo social de forma a registrá-las com o propósito de que sejam asserções, afirmações, referência desse universo, utilizadas para dar suporte visual à narrativa. Raras vezes vemos imagens dos ambientes ou dos personagens desenvolvendo suas atividades, como, por exemplo, o coral cantando no culto religioso, a professora dando aula em alemão, a personagem ao telefone agendando consultas na mesma língua. Essas são

imagens que se resumem a afirmar os argumentos da narrativa. Por fim, sobre esse aspecto, podemos afirmar que as imagens do mundo social em *Berlim Brasil* são utilizadas apenas enquanto provas de legitimidade e credibilidade da narrativa.

A figuração testemunhal do historiador volta à cena e acompanhamos seu depoimento:

Então **como hoje a gente pode pesquisar as histórias deles** [grifo nosso], daquelas primeira, segunda, terceira geração, a gente pesquisa através dos poucos registros que eles deixaram escritos, principalmente anúncios fúnebres, na forma de como eles construíam as casas, como eles colocavam... faziam os trabalhos de pedra, de madeira.

Seu depoimento, mais uma vez, atesta o seu papel de fonte especializada que a narrativa do filme autoriza para propor conhecimentos a respeito dos personagens. O fragmento que destacamos comprova o distanciamento entre os atores sociais e o historiador. Este se apresenta como aquele que detém o conhecimento sobre os imigrantes e seus descendentes, demonstrando ainda a técnica de investigação histórica.

Vemos uma fotografia em que aparece alguém cortando madeira, enquanto ouvimos, em *off*, um personagem dizendo que era preciso cortar madeira para construir as casas. Uma figuração rápida, construída a partir do depoimento amparado na fotografia que ao atestar a sua existência corrobora, mais uma vez, as informações apresentadas pelo historiador.

Um movimento panorâmico de câmera, aliado a uma trilha sonora instrumental, mostra a casa dos Brune, vista por fora, indicando que a cena retoma esses personagens. Eles aparecem novamente à mesa do café, conversando com uma das cineastas. Ela pergunta ao personagem que está sentado à cabeceira da mesa sobre a impossibilidade de falar o alemão na época. Ele depõe:

Sim, não havia rádio, a não ser na casa do comerciante [neste momento, insere-se uma imagem panorâmica do interior de um estabelecimento comercial na atualidade]. O meu pai tinha um negócio desses, mas era proibido. E aí eles tentavam escutar no rádio, todas as terças-feiras, os resultados da guerra na Alemanha. E eu consigo me lembrar que um dia meu pai disse que a Alemanha estava tendo pesadas perdas. Isso eu me lembro. E, claro, a gente ficava triste. Mas depois disso desapareceu.

A cineasta pergunta se ele conheceu alguém que foi convocado para a guerra. Ele responde:

Não, não conhecia ninguém. Diziam que algumas pessoas poderiam ser chamadas para lutar. E aí então o pai tinha um monte de revistas, escritas em sapato de pau [insere-se de forma rápida a capa de uma revista escrita em alemão]. Era tudo escrito em alemão e naquela época eu não lembro bem quem era ao governador do Estado... Peracchi de Barcelos... e ele ordenou que se fizesse buscas e era preciso recolher material e meter fogo nisso. Queimar. E o pai então construiu umas caixas de

madeira, para esconder tudo na roça, para guardar uma recordação. E isso também serviu para depois ensinarem alemão.

Destacamos seus dois depoimentos, pois eles trazem as informações do personagem sobre o contexto em que se vivia na época, a tensão dos imigrantes alemães e seus descendentes que viviam no Brasil e acompanhavam, especialmente através do rádio, o desenvolvimento da II Guerra Mundial. Além disso, o personagem destaca as políticas de repressão cultural vividas por essas comunidades. Essas figurações testemunhais exemplificam como a narrativa deste documentário consagra o papel do depoimento como o lugar privilegiado de acesso às informações. O documentário funciona, sobre este aspecto, como um lugar de memória, como proposto por Nora, uma vez que possibilita o registro da fala do personagens. Uma memória que corre o risco de perder-se no tempo, mas que encontra asilo no documentário, no registro fílmico, projetando-o para o futuro e para a permanência do tempo. Este é um dos principais usos dos testemunhos e das imagens neste documentário, projetar (as preocupações locais) para o futuro, resgatando-as do desconhecimento e do esquecimento já percebido no cotidiano dos personagens. O documentário torna-se um depósito de conhecimentos que não devem ser esquecidos, implicando, para isso, em uma lógica produtora de imagens e conhecimentos capazes de resguardar os significados sociais da temática proposta.

Durante os depoimentos são inseridas, de forma rápida, imagens que atestam e ilustram as falas, em uma constante necessidade de confirmação daquilo que é dito. Esse recurso é utilizado repetidas vezes no filme. Se os depoimentos dos personagens comuns atestam a veracidade dos depoimentos do historiador e da professora, a inserção de imagens dos elementos presentes nas falas atesta, por sua vez, o que é dito pelos demais personagens. É o caso, nos excertos acima, das imagens da loja do comerciante e das revistas escritas em alemão, que objetivam, além de adicionar à oralidade uma materialidade visual, mostrar alguns lugares, objetos ou situações do mundo histórico que confirmam a legitimidade dos depoimentos. Essa estratégia de construção narrativa assegura sua confiabilidade tanto em um nível particular – os testemunhos de vida – quanto em depoimentos que podem ser entendidos como pertencentes a uma esfera social, como a produção de conhecimento das fontes especializadas sobre a vida dos imigrantes e seus descendentes na região.

Como recurso de passagem desta cena para a seguinte, vemos uma mulher trabalhando em uma plantação ao lado de uma rodovia. Nesta cena curta, vemos apenas a personagem trabalhando ao longe, nela não há diálogos nem depoimentos, tampouco qualquer forma de contato que possibilite o encontro. Atesta-se unicamente com sua imagem a presença dos

realizadores do filme na comunidade, ancorando, novamente, a sua presença no espaço social onde o filme se desenvolve. A imagem é registrada, mas perde-se na não exploração de suas potencialidade dentro da narrativa do filme.

Retornam à narrativa as figurações testemunhais do historiador e da professora, retomando o sentido do depoimento dado por este. Diz o historiador à câmera:

Então **o que eles relataram** [grifo nosso] na questão da proibição do alemão, em 1939, em questão da Segunda Guerra Mundial, foi que, até uma certa altura do ano letivo, abril, maio, por aí, as aulas eram em alemão e aí a partir de um decreto que saiu, de Getúlio Vargas, de um dia pro outro, se precisava falar português, mas as pessoas não sabiam falar português. E então o que acontecia, iam para a escola e não sabiam falar nada. [insere-se uma fotografia em preto e branco de alunos sentados em um ambiente escolar]

Novamente vemos em cena uma articulação da perspectiva “Eu-Isso”. O discurso do historiador marca o distanciamento para com os sujeitos sociais, o que lhe confere autoridade científica. Na estratégia narrativa do documentário *Berlim Brasil* são os sujeitos comuns que relatam, enquanto os professores e historiadores são os responsáveis por reunir e interpretar essas informações, a fim de produzirem um entendimento intelectual sobre os fatos. A fotografia, acionada ao final do depoimento, possui a mera função ilustrativa da informação.

Uma nova personagem aparece em cena. Elisabetha Scheibel, também sentada, passa a depor frente à câmera. A personagem fala sobre o medo que sentia da repressão policial quando era mais jovem. Porém, esse sentimento não se dava em função de sua língua, mas sim pelo fato de os policiais serem, em sua maioria, “morenos”. Com seu depoimento, o filme anuncia o segundo signo da diferença que tratará: as questões raciais relacionadas aos alemães e aos moradores locais. Embora anuncie, o documentário ainda não se detém nessa temática.

Retorna a figuração testemunhal do historiador falando sobre os bailes nessas comunidades. Para ele, momento de lazer tornou-se um momento de tensão, pois o alemão era proibido. Então, por motivos de segurança, era preferível o silêncio. Elisabetha reforça a informação dada pelo historiador ao falar sobre o medo da prisão que à época todos sentiam.

A figuração testemunhal da professora Rosane também retorna:

A gente tem nos registros da época da guerra a questão de como se falar alemão, a partir das pesquisas que a gente faz na UFRGS, dos relatos que a gente tem pelo Projeto Alma²⁷, que é um atlas linguístico das minorias alemãs faladas na Bacia do Prata. Nesses relatos aparece bastante coisa da proibição, do silêncio, né.

²⁷ O Projeto Alma (Atlas Linguístico-Contratual das Minorias Alemãs na Bacia do Prata) é desenvolvido pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e pela Christian-Albrechts-Universität de Kiel, na Alemanha. O projeto visa à constituição de um banco de dados linguísticos e etnográficos a respeito das variações do Hunsrückisch, envolvendo pesquisa no Brasil, no Paraguai e na Argentina. Mais informações sobre o projeto são encontradas em seu site, que pode ser acessado através do link: <<http://www.ufrgs.br/projalma/index.html>>.

Este depoimento traz poucas informações sobre a proibição do alemão e as políticas de silenciamento, mas serve para compor as credenciais da pesquisadora, reforçando sua autoridade científica e afinidade temática.

O historiador reaparece, em sua figuração habitual, falando que nos espaços familiares o alemão continuava sendo o idioma principal, apesar de sua proibição. Lang ainda informa que somente a partir dos anos 1960, com a popularização do rádio nessas comunidades e da televisão, a partir dos anos 1970, que a língua portuguesa começa a adquirir importância.

Em seguida, ouvimos a locução em *off* de outra personagem, radialista, que irá compor a narrativa. Um livro aberto, escrito em alemão, ocupa a cena e, na sequência, vemos uma caixa de metal, latas e alguns livros descansando em um aparador, enquanto ouvimos a radialista dizer que esses objetos eram alguns dos quais era preciso enterrar para não serem destruídos. A narrativa nos dá acesso visual a este material, mas restringe o nosso contato com eles. Os objetos ocupam um lugar secundário e ilustrativo, assim como a maioria dos elementos visuais trazidos pelo filme, servindo para ratificar o conteúdo dos depoimentos.

A figuração testemunhal da professora reaparece. Ela afirma que são recorrentes os relatos sobre os objetos enterrados ou queimados, como livros e panos bordados. Sua fala é ilustrada pela imagem de um desses panos recuperados. Rosane comenta, ao final deste depoimento, que na época da nacionalização do ensino, na década de 1930, muitos professores foram demitidos e pessoas monolíngues em português foram trazidas para ministrar as aulas.

Como já expressei na fala da personagem, o tema da cena seguinte volta-se para a educação. Na tela, retorna a cena de uma das cineastas sentada à mesa do café com os personagens. Ela pergunta se na escola eles podiam falar o alemão. O personagem responde negativamente, pois havia o contexto da guerra e da obrigatoriedade de falar em “brasileiro”. Entretanto, mesmo aprendendo as palavras da língua portuguesa, eles não sabiam seus significados. Pensando em termos de História da Educação, este diálogo entre os personagens e a cineasta é de fundamental importância, uma vez que o documentário possibilita tal registro, permitindo revisar os acontecimentos históricos, buscando perceber as formas de violência sofrida por esses personagens.

Outro personagem, Orlando Generoso, um homem negro, aparece em pé e em frente à sua casa falando em alemão, aos moldes das figurações já consolidadas na narrativa, dizendo que nasceu naquele lugar e que mora ali há 65 anos. Na cena que segue, a cineasta reaparece conversando com Arnaldo Brune, não mais à mesa do café, mas fora da casa, próximo a uma

cerca de madeira. Ele comenta que os negros foram chamados para a comunidade para ensinarem o “brasileiro” às crianças, mas que eles aprenderam o “sapato de pau” antes que elas aprendessem o novo idioma.

Volta a figuração testemunhal de Rosane, explicando sobre a integração que ocorria com os serviçais, ajudantes e com as outras pessoas que não falavam o alemão. Generoso reaparece e conta que com as crianças pequenas falava em “brasileiro”, mas com os adultos falava em alemão, aprendendo o idioma dessa forma.

A figuração testemunhal do historiador retorna recuperando o tema da língua. Ele assegura que um dos problemas dos falares locais é a mistura entre o português e o alemão, além das expressões latinas que precisaram ser adaptadas, mas que não encontravam seu referente ou sinônimo em alemão. Outro personagem, Marco Mallmann, apresentado pela legenda como jornalista, fala que em sua estada na Alemanha utilizou uma determinada palavra, muito usada na comunidade, mas que lá já estava em desuso.

Renato e Lúcia retornam à narrativa, continuando na mesma figuração, falando que a “salada”, mistura de palavras do alemão e do português, é a forma linguística mais falada da região. A professora volta a depor sobre as variações linguísticas da região através do exemplo de um casal de namorados, em que cada um falava uma variante do alemão. Para confirmar essa informação, a personagem Waltraude Wartchov, a radialista, conta que em sua casa só se falava o alemão padrão, mas que, ao casar-se, passou a aprender o dialeto.

Na cena que se inicia, uma das cineastas e Arnaldo Brune observam mais uma fotografia, na qual aparecem um casal de noivos, ao centro, e um grupo de homens fantasiados e com os rostos pintados com carvão ao seu redor. Ele fala que este era um costume local: quando havia os casamentos, aqueles que não eram convidados travestiam-se e entravam nas festas. Essa figuração possui a função de trazer à cena um elemento da cultura local, tensionada pela questão racial, já em desuso na comunidade.

Ainda abordando o tema das festas, vemos Elisabetha, na mesma figuração testemunhal de antes, rememorando que, na época, era permitido que as mulheres dançassem com os rapazes, mas que elas não podiam sentar na mesma mesa que eles sem a presença dos pais. Arnaldo e a cineasta voltam a aparecer em cena, conversando sobre as proibições familiares em relação aos casamentos. Quanto a essa questão, a religião era um fator decisivo: não se casavam evangélicos com católicos. Retorna o depoimento de Elisabetha, contando sobre a dificuldade que teve em convencer sua mãe a autorizar o seu casamento. Ela propôs

aos pais um casamento misto, que também foi aceito pelos representantes das igrejas, realizando-se, dessa forma, o primeiro casamento desse tipo na comunidade.

Na cena seguinte, surge a figuração do ambiente de uma igreja, onde vemos um pastor no púlpito e um coral apresentando-se para os demais, cantando em alemão. Rosane volta a falar em frente à câmera sobre a importância do espaço religioso para a manutenção da língua, pois, segundo ela, nas igrejas católicas da região não havia missa em italiano, enquanto nas igrejas evangélicas o culto era pregado em alemão.

Acompanhamos um fragmento da pregação do pastor e, na sequência, ouvimos seu depoimento, falando que o hunsrück é usado no serviço da comunidade, utilizado nos cânticos dos cultos e na meditação bíblica. Seu depoimento ilustra como a gramática religiosa utilizou-se da língua como elemento para ampliar o número de seus adeptos, uma vez que falar em alemão aciona nos sujeitos um sentimento de familiaridade e companheirismo. Terminado o culto, os fiéis saem da igreja. A figuração do ambiente da igreja e a figuração testemunhal do pastor também servem para ilustrar e confirmar as informações trazidas pela professora.

Surgem em cena dois personagens que não conhecemos, caminhando no que parece ser a rua de uma pequena cidade. Eles estão falando a respeito das religiões; ao final do pequeno diálogo, um deles, voltado para a câmera, fala:

Então, quando tem uma festa, todo mundo vai junto. O pessoal se mantém unido. Tanto faz ser católicos ou evangélicos. E os negros também, que aqui são como alemães. Eles todos falam sapato de pau (plattdeutsch). São confirmados junto com a gente na Igreja Evangélica, já que não tinha Católica. E tem uns que moram logo aqui em cima. Eles falam sapato de pau com a gente, que nem os alemães, né?

Com o depoimento desse personagem, o documentário nos permite conhecer como a integração opera entre os moradores locais. Segundo o personagem, não há distinção entre católicos e evangélicos, nem entre negros e brancos (católicos e evangélicos), pois “os negros são como alemães”, moram perto, falam a mesma língua e comungam da mesma fé. O filme preocupa-se com o registro desse depoimento, mas não questiona seu conteúdo, nem no momento da tomada, através de uma pergunta ou da intervenção de uma das cineastas, nem durante o processo de montagem. Esta cena também ocupa uma posição ilustrativa, que busca dar a conhecer, através da lógica estabelecida, os pontos nos quais a narrativa apoia seu desenvolvimento.

A questão racial continua a ser tema das próximas cenas, em que ouvimos Arnoldo dizendo à cineasta, na mesma figuração em que se encontrava, que: “Em ‘brasileiro’ se diz: Nego bom não se mistura. Alemão e negão não se misturam. Essa não!”, ilustrando o

pensamento sobre a integração de brancos e negros na região em função, principalmente, da língua e da prática religiosa.

Outra personagem surge no filme, na mesma figuração testemunhal que as demais, sentada em um ambiente interno, dando seu depoimento às cineastas atrás das câmeras, dizendo o quão problemático era um jovem branco, fosse homem ou mulher, envolver-se com uma pessoa negra. Ao final de seu depoimento, vemos crianças brincando em um pátio escolar.



Figura 14: Crianças brincando no pátio da escola.
Fonte: Berlim Brasil. Martina Dreyer; Renata Heinz, 2009.

Levando em consideração que as informações trazidas pelo documentário estão, em sua maioria, contidas nos depoimentos dos personagens, a representação visual das crianças brincando destoa do restante dos enunciados, pois, sem articular palavras, consegue propor o sentido de integração que os depoimentos buscavam ressaltar. Esta é uma das poucas vezes em que uma imagem filmada do mundo social é utilizada, não para afirmar algum argumento da narrativa, mas para compor o sentido – no caso a integração – que o filme vinha produzindo ao longo das últimas cenas ancoradas nos depoimentos dos personagens. Nesta cena, o mundo social figura não apenas como forma de ancoragem ilustrativa do argumento do filme, mas sim como ela própria como enquanto produtora de um sentido.

Ao abordarem a questão racial, as cineastas abandonam a figuração do historiador ou da professora que a cada temática tratada reaparecem para interpretar os depoimentos apresentados. Com isso, podemos afirmar que as cineastas aceitam os discursos dos personagens sociais de que a integração social, principalmente entre negros e alemães, é bem aceita na comunidade. As crianças brincando juntas indicam, em termos visuais, este posicionamento. A figuração do historiador reaparece na sequência comentando sobre outro assunto, mais ameno: a questão turística, efetivada através das singularidades culturais locais.

Abandonar a figura do historiador em um tema profundo como a integração social, que hierarquiza e distingue os sujeitos das mais diversas formas no cotidiano, indica um posicionamento narrativo que posiciona de modo híbrido uma possível abordagem pelo historiador. Ele poderia trazer novas informações, tensionar a aparente facilidade de integração como é apresentada pela narrativa ou poderia ainda confirmar a informação no mesmo sentido da imagem apresentada, selando, dessa forma, a significação de um convívio harmônico entre a população.

O historiador reaparece comentando sobre a relação entre o regionalismo e a atividade turística. Neste momento, começamos a ouvir a voz de um narrador, *in loco*, em algum evento oficial da cidade, falando sobre as tradições e a cultura do município. Enquanto ele fala, vemos novamente uma rápida imagem de um grupo de danças típicas utilizando sapatos de pau em sua apresentação, bem como mais fotos destes artefatos isolados e fotos da arquitetura local. Neste ponto, o documentário toma para si uma tonalidade mais promocional, abordando as diferenças culturais na perspectiva de valorização dessas diferenças em função de seu potencial turístico, discurso claro no evento filmado, mas que é inserido, sem tensionamentos, na narrativa documentária. O documentário torna-se, porta-voz da cultura local em seu potencial turístico, evidenciando as diferenças culturais que o turismo local evidencia, portanto, diferenças que tornam-se hegemônicas da cultura local, institucionalmente amparadas e promovidas em prol do desenvolvimento regional.

Voltamos a ver a locutora no estúdio de rádio abrindo o seu programa em alemão. Depois dela, conhecemos outra personagem, Adelaide Wiebusch, coralista de igreja, em uma figuração testemunhal também comum ao restante do filme, em pé, tendo as cruzes como referência do local onde se encontra. Essa personagem fala do gosto pelo violão e pelas canções alemãs que fizeram com que ela se tornasse a responsável pelo coral. Observamos a paisagem da localidade, que serve outra vez para marcar a passagem de um tema para outro.

Passamos a acompanhar uma mãe e seu filho, Perla e Nathan Heinz, lendo um livro infantil. A mãe lê em português, traduz em alemão para o filho e pede que ele repita. Esta cena marca a próxima temática abordada pelo documentário, o ensino do hunsrück, e também funciona como forma de ilustrar a informação que, na sequência, é afirmada pelo historiador. Na mesma figuração que se encontrava nas cenas anteriores, ele fala que o alemão local não é ensinado nas escolas, que é praticado de forma oral e que não possui forma escrita.

As próximas duas figurações apresentam duas personagens, Cheila Kalkmann e Renate Brackman, no mesmo modelo das figurações testemunhais sobre as quais se assentam

o documentário, falando para a câmera de como foi o aprendizado do “sapato de pau” em sua infância e a dificuldade enfrentada na escola em relação ao português. Rosane volta comentando que a principal forma de manutenção da língua é a instituição familiar.

Outra personagem, Cirlei Koefender, dá seu depoimento e afirma que não se sente alemã, mas brasileira. Neste momento, um outro signo da diferença presente na narrativa é abordado. A personagem revela estar em conflito consigo mesma em relação a ensinar ou não a língua alemã para a filha. O historiador volta a aparecer em cena, comentando que muitas crianças na comunidade são incentivadas a falar o alemão, mas desistem logo que inicia o período escolar, em função do contato com o português, seja pelos meios de comunicação de massa ou pelo próprio sistema educacional brasileiro.

Passamos a acompanhar o depoimento de Alácia Xavier, uma personagem negra que, em frente à sua casa, afirma, em depoimento, que toda a sua família fala alemão. A figuração testemunhal de Rosane volta a aparecer, dizendo que a integração do negro através do idioma foi bem vista pela comunidade. Alácia retorna à cena e narra um exemplo pessoal dessa integração, afirmando a informação trazida pela professora. Rosane também cita um exemplo pessoal para ilustrar a questão. Alácia retorna dizendo que, para os que procuram por um emprego na localidade, o alemão é fundamental.

Esses depoimentos não problematizam as contradições da integração do negro, nem tensionam o fato de que eles seriam vítimas de atitudes racistas se não dominassem o idioma. A sentença apresenta um argumento de que o personagem social negro que aprende o idioma é bem visto na comunidade. O documentário não explora possíveis brechas para figurações sobre os personagens negros não falantes do alemão e a relação destes com quaisquer atitudes racistas que possam sofrer em seu cotidiano. Uma comprovação disso é que os dois personagens negros apresentados na narrativa, Generoso e Alácia, dominam o alemão.

Passamos acompanhar a personagem Renate em alguns momentos de seu trabalho. Ela fala ao telefone, em alemão, agendando algumas consultas com um paciente, o que mostra a relação direta entre o domínio do alemão e das oportunidades de emprego. Essa cena também possui o objetivo de afirmar as informações trazidas pela especialista.

O historiador e a professora novamente aparecem em cena através de suas figurações testemunhais, mas agora seus depoimentos diferem dos demais. Ambos falam de sua relação com o hunsrück. Lang aponta as dificuldades de sua aprendizagem primária; Rosane, a necessidade de perda do sotaque para ser aceita pelos demais grupos sociais. Este é um dos

poucos momentos, entre seus depoimentos, que as fontes oficiais do filme inserem-se enquanto personagens sociais, ou seja, falam de si, de suas experiências e não dos “outros”.

Renate volta à cena, falando que viveu por meio ano na Alemanha, em função do intercâmbio, e que lá o idioma alemão lhe pareceu bem diferente. Enquanto a personagem fala, vemos algumas de suas fotos pessoais da viagem, atestando realmente sua estada no exterior. Novamente as fotografias que vemos inscrevem-se na perspectiva “Eu-Isso” pelo fato de serem utilizadas pelas cineastas apenas como forma de comprovação das informações dadas pelos depoimentos.

Rosane retorna para explicar que a utilização da palavra dialeto caracteriza-se de forma pejorativa, pois ele, como qualquer outra língua, possui suas regras, sua fonética, sua sintaxe. Através de figurações testemunhais como essas, percebemos a vontade do documentário em aproximar-se do universo dos personagens, em demonstrar as diferenças culturais como elementos próprios de sua constituição. Nessa fala, a pesquisadora aponta a importância do reconhecimento da língua, embora o documentário não consiga, em termos de produção de imagens ou que não o próprio depoimento, demonstrar essa necessidade.

O jornalista reaparece em cena, exemplificando as diferenças linguísticas entre o alemão e suas variantes através da palavra milho, que, segundo ele, não existia na Alemanha, apenas no Brasil. Em seguida, acompanhamos a personagem Cirlei servindo um chimarrão para sua filha. Rosane volta a comentar:

Eu sou alemão, só que eu também quero ser brasileiro. Eu preciso dessa identidade brasileira. No momento em que alguém te diz que o teu alemão é errado, que a gente vive no Brasil e que então se fala português, tu acaba então deixando de lado essa identidade porque tu quer ser igual aos demais. Mas no momento em que eu resgatasse essa identidade diferente, bilíngue e bicultural, não como alemão da Alemanha, mas como alemão brasileiro, descendentes diferentes, bilíngues, biculturais.

A fala da personagem resume, em termos de conteúdo narrativo, o posicionamento do documentário, ao entrevistar e organizar os depoimentos dos personagens em uma narrativa contínua, objetivando pôr em discussão e provocar reflexões acerca das identidades culturais negociadas entre elementos culturais brasileiros e alemães. Os depoimentos selecionados e sua organização vão certamente ao encontro desse posicionamento teórico da pesquisadora, sobre o qual o filme também se inspira, embora pouco consiga colaborar em termos estéticos.

Rosane continua falando da necessidade de as escolas terem uma disciplina de cultura local, na qual as variações do alemão fossem ensinadas. Renate afirma que gostaria que sua filha aprendesse o alemão. Alácia fala dos desejos que seus filhos também sentem em

aprender esse idioma, mas que a escola ensina apenas a língua inglesa. Rosane retorna, contando sobre os castigos e proibições impostos aos alunos que falavam o alemão em sala de aula. A personagem Liane Dreyer também rememora as dificuldades escolares e o modo como alguns colegas ridicularizavam seu idioma. Isso fez com que Liane, já adulta, retornasse às aulas de alemão.

Assistimos a algumas curtas cenas que nos localizam nas aulas de alemão. Um personagem fala de como gosta das aulas. A professora do grupo, Angelita Lohmann, afirma a facilidade de aprendizagem da turma. A figuração testemunhal de Rosane volta à cena. Ela alerta, com temor, para o fato de que, conforme as gerações envelhecem, a população acaba se tornando monolíngue e reitera a importância de impulsionar o bilinguismo novamente. A personagem retoma sua fala depois de uma cena em que vemos novamente as crianças brincando no pátio de uma escola, dizendo que ela está tentando conseguir algum professor que fale alemão para uma das escolas da região.

Arnoldo retorna à cena falando da importância que seus pais davam à língua materna, dizendo que ela deveria permanecer no tempo com as gerações. A personagem regente do coral também fala da importância da língua e de seu desaparecimento entre os jovens, que já não sabem as músicas, nem falam o alemão.

Novamente retorna a figuração do historiador, apontando para a necessidade de se criar um dicionário próprio para que as pessoas, no futuro, consigam entender as expressões do hunsrück. O personagem Marco (jornalista) afirma que as dificuldades de manter e renovar a língua vão sendo superadas em função da internet, da TV por assinatura e da maior facilidade de viagens para manter o contato com a Alemanha. O jornalista, diferentemente dos professores, é o único personagem que fala das possibilidades de manutenção da língua alemã em um contexto proporcionado pela industrialização, globalização e pelo acesso às tecnologias de informação.

Vemos uma panorâmica de uma paisagem do meio rural, antes da personagem Rosane, na mesma figuração que anteriormente já aparecera no filme, falando de um projeto que tramita em Brasília, pedindo o reconhecimento do hochdeutsch (alemão gramatical) como língua brasileira e, com isso, o seu ensino nas escolas. Em seguida, acompanhamos um pequeno diálogo de uma mãe com sua filha. Esse diálogo possui a função de inserir os espectadores no contexto da situação onde mãe e filha se encontram. Em casa, tomando um chimarrão. Essa cena não problematiza nenhum argumento, exceto a preocupação da mãe com a criança no que diz respeito a ensinar o alemão para ela.

Renato e Lúcia retornam, conversando na varanda sobre o fato de seus filhos e netos já não falarem o alemão e da vergonha que muitas crianças sentem ao entrarem na escola falando apenas o hunsrück e não a língua portuguesa, o que os afasta mais ainda da vivência linguística do alemão. Rosane assegura que o alemão segue sendo falado pelos moradores mais antigos ou pelos jovens que vivem nas comunidades do interior. Os que vivem nas cidades, todavia, tornam-se cada vez mais monolíngues em português. Renato opina sobre o assunto, falando que, principalmente para os jovens, é mais difícil falar o alemão, pois este está deixando de ser uma “obrigação”.

Na cena seguinte, vemos o personagem Generoso apresentando para a câmera sua família – sua esposa e filho. A mulher diz que sua filha já não aprendeu o alemão através da oralidade cotidiana, mas sim em um curso de alemão gramatical. A jovem, segundo a mãe, considera as duas línguas diferentes.

A narrativa retoma a cena do café na casa dos Brune. A cineasta pergunta se a língua mais falada é o alemão ou o sapato de pau. Os personagens dizem que misturam os dois, mas o que prevalece é o sapato de pau. O pastor retorna, falando que o uso do alemão garante maior confiança e familiaridade com as pessoas da comunidade, pois o português é uma língua vista como “de fora”, exterior à casa e à família.

O historiador reaparece, alertando mais uma vez para a perda do dialeto alemão. A radialista aparece no estúdio, lendo um pequeno fragmento de uma carta. Em seguida, o historiador retorna dizendo: “O que adianta saber a história dos outros, se a gente não sabe a história da gente?”. Essa fala representa para ele a necessidade de retomar as histórias da comunidade e da produção de um conhecimento local. Ela atesta também, ao filme, a sua própria importância. Essa autorreferencialidade torna-se explícita uma vez que o documentário é entendido como uma forma de produção de um conhecimento local, que poderá se tornar mais uma fonte para todos aqueles que buscam conhecer sobre a temática.

Encaminhando-se para o final, o personagem Arnoldo responde à cineasta que prefere falar em sapato de pau e “brasileiro” a falar em alemão e “brasileiro”. Outra personagem aparece na tela dizendo que, para além do alemão, do português e das misturas, o importante é o entendimento entre as pessoas. Este depoimento busca resumir as intenções das cineastas para com o documentário, demonstrando a importância do reconhecimento de todos os sujeitos, independente de suas diferenças. Rosane volta, na última figuração em que a vemos, afirmando a importância desses sujeitos se integrarem e se sentirem brasileiros, falantes de mais de uma língua brasileira. A personagem anterior retorna, dizendo que o importante é que

todos eles são brasileiros. Um menino brinca em um quintal, falando em alemão. Cena que retoma o sentido da importância do alemão na educação das novas gerações.

Voltamos à cena da cineasta com o personagem Arnaldo. Ela pergunta: “Mais brasileiro ou mais alemão? Hoje, quando tu diz o que tu é... O que tu é, alemão ou brasileiro?”. Ele responde, sorrindo, que é brasileiro, pois nasceu no Brasil.

Na última figuração em que aparece, o historiador comenta: “Eu não tenho nem dúvidas de que eles se consideram mais brasileiros. Eles têm o traço, a etnia, seria a germânica, né? Mas a nacionalidade, o país, seria brasileiro”. Recebemos respostas a essa mesma pergunta de três outros personagens. Generoso diz ser “meio a meio”, Nathan diz ser brasileiro e Alácia diz que se sente mais brasileira do que alemã. Uma criança corre, afastando-se da câmera, com uma bandeira no Brasil nas costas.

Para que possamos compreender esta última figuração, em que a cineasta pergunta a alguns personagens se eles se consideram mais alemães ou brasileiros, recorremos ao conceito de *double bind*, ou duplo vínculo, criado por Gregory Batson em 1956, que conforme Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 162) designa o dilema ou o empasse de um sujeito quando este não consegue dar. O duplo vínculo impõe aos sujeitos ideias e diretrizes contraditórias, implicando nessa contradição a necessidade de traduzir-se.

Berlim Brasil constrói, através de sua narrativa, um discurso de reconhecimento dos personagens e da comunidade retratada no que concerne às suas diferenças culturais e linguísticas. Em mais de um momento do filme, mesmo que presente na fala dos personagens intelectuais, são manifestados sentidos como o respeito às diferenças e o repúdio às formas de violência (linguística, cultural, simbólica). O documentário possibilita ainda uma abordagem histórica sobre a política de nacionalização e proibição da língua alemã na Era Vargas. Na época, o Estado Novo, ao conceber os imigrantes alemães e seus descendentes como nocivos ao seu pleno desenvolvimento, operando lógicas de pertencimento e não pertencimento, relega-os ao silenciamento. Em suma, podemos dizer que, principalmente amparado nos depoimentos, o documentário procura combater a dicotomia entre brasileiros e alemães. *Berlim Brasil* mostra, sobretudo, a importância do reconhecimento das múltiplas formas de vivência linguística, que não implica na separação entre as línguas portuguesa e alemã, nem mesmo entre a língua alemã e suas variações.

O fato de que o documentário, depois desse longo percurso em prol do reconhecimento dos sujeitos, questionarem para alguns deles o que eles são, implica em uma vivência do duplo vínculo, um pedido para que eles se definam, escolhendo – definitivamente

– um lugar para si e uma nacionalidade onde se abrigar. Mais uma vez, através dessa constatação, destacamos a perspectiva “Eu-Isso” inscrita no documentário. Embora a narrativa busque por depoimentos de personagens que insistam na percepção desses sujeitos como possuidores de elementos identitários híbridos (brasileiros-alemães), principalmente no que tange à sua língua, a atitude documentária que pede uma definição não compreendem os indivíduos em sua totalidade.

Tomar os personagens sociais como um “Isso”, ou seja, pouco reconhece suas trajetórias e solicitar-lhes uma manifestação a respeito de qual nacionalidade pertencem, quando é fato que são brasileiros, vai de encontro com os princípios de respeito e reconhecimento manifestados ao longo do documentário. Esta pergunta não se livra de sua dimensão violenta, pois exige que os sujeitos resumam sua vivência social e cultural em torno de um único conceito de nacionalidade que, como sabemos, foi responsável por um sistema de classificações que amparou as formas de discriminação e dominação das populações de descendência alemã no Rio Grande do Sul nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil.

A nacionalidade dos personagens sociais, como efetivamente brasileira não deve ser questionada em função de alguns elementos culturais oriundos do processo de imigração alemã, uma vez que esses elementos são eles próprios pertencentes à cultura do país que, historicamente, constitui-se de uma fusão de elementos potencialmente identificados como tendo suas origens em diferentes culturas. Os diferentes hábitos e costumes, manifestados na vida cotidiana, fazem parte da constituição da própria cultura como altamente complexa, exercício que o documentário realiza, em sua totalidade narrativa. A definição pela escolha de uma nacionalidade, embora tenha a função de colaborar para reafirmar a legitimidade desses “brasileiros com sotaque”, é por ela própria um mecanismo de distinção, o que implica formas de hierarquização entre os pertencentes – ou não – a uma determinada cultura.

Na última cena do documentário, a menina que antes víamos com a mãe pergunta “o que é aquilo?”, apontando para um espaço que não enxergamos. A mãe diz que é a tampa da máquina. A criança levanta-se, pega a tampa da lente da câmera e a fecha. Encerra o filme. Esta é uma das poucas cenas em que vemos o documentário fazendo referência a si mesmo. A história encerra-se quando a menina fecha a lente. As imagens e depoimentos, bem como os significados são tomados perante a câmera. A interação da personagens é registrada como forma de encerrar o filme, conferindo algum tipo de aproximação dos personagens com o universo da produção do filme.

Ao final da análise podemos afirmar que *Berlim Brasil*, em função da fragmentação da narrativa, do emprego indiscriminado dos depoimentos e do uso que faz das imagens filmadas do mundo social, apenas como forma de ancorar a narrativa, não atinge uma aproximação profunda para com os personagens. O filme nos dá a conhecer esses sujeitos de forma insuficiente ou nula, passando direto para os depoimentos, pouco explorando em termos de imagens mais do que o necessário para entender a argumentação proposta pelo documentário.

As diferenças culturais passam a ser enumeradas pelos personagens sociais e são, em sua maioria, interpretadas pelas principais fontes que o filme elege como as autoridades no tema, o historiador e a professora. Pelas respostas/afirmações dadas pelos personagens, percebemos que a narrativa busca, principalmente, formas de ilustração das temáticas que o filme aborda.

A dificuldade que o documentário enfrenta em traduzir em imagens questões diretamente ligadas à língua, principal signo das diferenças eleito, é um dos pontos que faz a narrativa preocupar-se mais em produzir constantes informações a respeito dos personagens sociais e de seus problemas, do que propor figurações e experimentações imagéticas ou sonoras que possam romper com o uso quase que ininterrupto dos testemunhos. É o caso das cenas do filme (ver Figura 13) em que dois personagens conversam e somente a legenda dá a informação de que eles trocam a língua utilizada. Em termos estéticos, não conseguimos acompanhar essa mudança, pois a cena apresenta somente os depoimentos, não possibilitando a visualização da questão.

Assim, a preocupação dessa narrativa documental, ao prender-se mais nos depoimentos dos personagens, marca, a posição ética, da perspectiva “Eu-Isso”. A maioria das imagens do mundo social registradas servem como forma de corroborar com as informações dos depoimentos, responsável pela argumentação do documentário. A hierarquização dos personagens também demonstra uma postura mais preocupada em produzir informações a respeito dos personagens e de sua situação, do que efetivar um diálogo. A credibilidade da narrativa encontra suas bases na manutenção da retórica do filme, o que em termos audiovisuais e de contribuição estética para o documentário acaba tornando-se pouco significativo, embora sua preocupação com o tema motivador do filme seja de fundamental importância para conhecermos as realidades deste Brasil “de sotaque” no interior do Rio Grande do Sul.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre o encontro do documentarista com os sujeitos e ambientes filmados foi a gênese motivadora da presente pesquisa. O documentário não deve ser entendido como um bosquejo sobre o qual os cineastas realizam um pleno voo sobre o mundo social, sem por ele deixar suas marcas e sem sobre ele construir os sentidos apresentados em tela. O documentário implica presença e ação humana e social desde o seu início, desde a escolha do tema até o processo de montagem e finalização do filme, mas principalmente o documentário implica em um posicionamento ético – e sempre político – que evidencia a maneira como a vida social é registrada e apresentada e como seus personagens são colocados em cena.

Tendo em vista este horizonte, buscamos dentro da produção atual de documentários no Estado do Rio Grande do Sul obras fílmicas que envolvessem a temática da imigração e da descendência, assunto de fundamental importância para a compreensão das configurações atuais de nossa cultura e sociedade. Ao escolhermos os documentários *Walachai* e *Berlim Brasil*, percebemos que o foco da análise seria investigar o modo com que esses documentários enfrentaram o debate em torno dos elementos étnicos e das diferenças culturais, ao proporem figurações sobre os “Brasis” alemães. Localizar esses documentários como exemplos de filmes pertencentes a um cinema “com sotaque” nos possibilitou compreender as singularidades dessas narrativas, destacando o modo com que as esses sujeitos, bem como seus modos de vida foram interpelados pela câmera.

Como ressaltamos em nosso referencial teórico a respeito dessas comunidades, a imigração alemã é considerada a primeira leva imigratória a rumar para o Brasil e, como apontado pelos autores da área, foi a que resultou na formação de grupos étnicos relativamente homogêneos, organizados em torno de elementos culturais bem definidos. Esses elementos tornaram-se diferenças culturais a serem combatidas durante o governo Vargas nos anos 1930 e 1940 que, na eminência da II Guerra Mundial, planejou e executou um projeto de nacionalização político, econômico, social e cultural que visava unificar a nação e combater toda e qualquer forma que representasse ameaça ou perigo ao desenvolvimento da pátria.

Ao abordarem as práticas do projeto varguista no seio das comunidades étnicas, mormente no que tange às formas de repressão e silenciamento da língua e cultura alemã, *Walachai* e *Berlim Brasil* contribuem como “lugares de memória”, documentários capazes de produzir conhecimento referente a essa temática e de proporem uma revisão histórica do

período, visto que nestes filmes podemos conhecer as narrativas de pessoas comuns, personagens que viveram aquela época e que agora, a partir de seus depoimentos, testemunham uma experiência do passado. Assim, salientamos que os documentários seguem enquanto ferramenta de acesso e produção de novos conhecimentos, tornando acessíveis histórias que contribuem para a manutenção e revisão de nossa própria memória social.

Designamos as *diferenças culturais* como âmbito teórico primordial de nossa investigação, pois compreendemos que as identidades, sejam elas pessoais ou coletivas, são postuladas a partir do que diferem uma das outras. As diferenças culturais, no seio da vida social, implicam formas de classificação, distinção e hierarquias e representam um importante espaço de luta – inclusive simbólica – por legitimidade, empoderamento e emancipação dos sujeitos. É o respeito às diferenças culturais que nos garante, portanto, um *devoir* em relações sociais, políticas, econômicas e culturais equitárias, em que os sujeitos tenham garantidos o direito a seus modos singulares de ser e estar no mundo.

A análise fílmica, aliada à pesquisa bibliográfica, mostrou-se uma metodologia adequada para a presente investigação, pois possibilitou o exercício de decomposição dos documentários e a observação dos sentidos apresentados em tela. Esse método analítico centra-se nas unidades mínimas dos componentes que compõem o filme e em sua relação com a totalidade narrativa. Através dela foi possível averiguar os propósitos e mecanismos de significação presentes nesses filmes, tendo por resultado diferentes formas de registro, elaboração e tradução dos elementos do mundo social em imagens.

A operacionalização de nossa análise em busca de *figurações* representa a nossa preocupação atual em investir sobre essas obras, perseguindo as maneiras com que os realizadores dos filmes se relacionam com os sujeitos filmados, inclusive de forma subjetiva. Nosso ponto de partida é a crença de que as dimensões simbólica e ética estão na base deste relacionamento e que podemos encontrar explícitos tais sentidos nas técnicas e mecanismos acionados no documentário para a construção da narrativa.

A escolha do pensamento buberiano enquanto ferramenta de interpretação dos significados encontrados nos filmes relaciona-se ao fato de acreditarmos que os cineastas *detêm um poder* que os personagens sociais, mesmo que possam prever, não podem fazer oposição: a montagem. Por mais que os personagens sociais tenham consciência do papel que ocupam na situação da tomada, ao final, é o cineasta quem decide, ao selecionar as imagens, qual filme será produzido. É ele quem amarra os sentidos.

Postulado como limiar as perspectivas “Eu-Tu” e “Eu-Isso”, avançamos para as narrativas, não através de uma comparação que levasse em consideração apenas os elementos isolados de cada obra, mas sim os pontos de convergência que as inscrevem em cada uma das perspectivas. Nosso estudo de caso mostrou, portanto, que temáticas semelhantes podem ser construídas de formas muito distintas. *Walachai* e *Berlim Brasil* assumem diferentes pontos de vista ao buscarem por figurações desses “Brasis” alemães.

O documentário *Walachai*, tomando o tempo e o trabalho como signos das diferenças presente nos múltiplos aspectos do *ethos* camponês, consegue manter sua narrativa ancorada na perspectiva “Eu-Tu”. Nele, a cineasta retorna à sua terra natal, buscando encontrar os personagens e os lugares que ainda povoaram suas lembranças. Mesmo que tenha abandonado uma abordagem em primeira pessoa, nossa análise mostrou que ficou evidente um relacionamento afetivo entre ela e *Walachai*, pautado por uma maior proximidade entre ela e os personagens sociais. Embora raros, vemos em alguns momentos do filme a imagem da cineasta interagindo com os personagens, sem que essa interação seja retirada da narrativa durante o processo de edição do filme.

O modo de abordagem dos personagens e a composição das cenas pautam-se na construção de sentidos que visam não explorar o lugar e suas especificidades apenas com o intuito de enumerá-las, ou mesmo, resgatando histórias comuns do cotidiano. O tempo, neste documentário, torna-se um dos principais elementos condutores da narrativa, que além de demonstrar como os personagens conduzem suas vidas em um ritmo próprio, atesta a composição das imagens em consonância com o universo observado pela cineasta. *Walachai* ancora o tempo vivido no presente, registrando a vida dos personagens que se relevam à câmera a partir da relação que a cineasta possui com o lugar, inclusive demarcando um lugar para si no arranjo das imagens. A pessoalidade, nesse sentido, reveste-se ao modo com que as paisagens e os personagens são filmados, buscando uma maior aproximação com o universo filmado.

As figurações dos ambientes, neste filme, representadas por cenas prolongadas das paisagens rurais e por imagens que buscam os detalhes do cotidiano dos personagens, apresentam o tempo-espaço do fragmento do mundo social registrado e demonstram a maneira como a cineasta se relaciona com o lugar. As imagens de aparência bucólica e saudosista em *Walachai* traduzem-se pela própria proximidade das cineastas com os personagens e com o modo com que os próprios o percebem. Em seus depoimentos, a maioria

dos personagens deixa claro seu apreço e apego a terra onde vivem, sentido que a cineasta elege para compor as cenas das paisagens locais.

Comprovando um ponto de vista preocupado com as formas de construção dos personagens, o documentário apresenta figurações dos personagens que possibilitassem a apreensão da complexidade e singularidade desses indivíduos, destacando em cena seus hábitos, gostos, preocupações e outros elementos que os tornassem únicos. Em uma postura que concede ao *outro* um estatuto de “Eu”, a narrativa, através dos enquadramentos de câmera e da seleção dos depoimentos, exprimiu visualidade a alguns dos múltiplos sentimentos manifestados pelos personagens. Dessa forma, a realizadora do filme buscou construir uma atmosfera visual que representasse, sobretudo, o modo como esses sujeitos pensam a si próprios no contexto de suas vidas. Algumas cenas procuram dar visualidade aos sentimentos dos personagens na tentativa de compreender a sua inserção no mundo social, o papel que ocupam e a maneira como se relacionam com as questões-chave de seus cotidianos.

Os depoimentos que acompanhamos na narrativa servem como registro do cotidiano e indicam a maneira como os personagens refletem sobre questões que lhes são caras, bem como com suas próprias contradições. O tempo e o espaço (rural) revelam-se altamente complexos, possuidores de uma dinâmica própria e singular, bem como de suas próprias contradições que, ao seu modo, transcorre e transforma-se como percebido através dos posicionamentos e ações que o filme registra. Em *Walachai*, não encontramos uma hierarquização os personagens, todos são tomados enquanto sujeitos portadores de identidades e sentimentos próximos, independente do papel que venham a desempenhar na narrativa.

Relacionamo-nos com os artefatos de cunho histórico por meio de uma experiência estética composta por imagens e sons que se diferem do mero depoimento e que comprovam uma preocupação de em proporcionar uma vivência fílmica de alguns elementos sobre os quais a narrativa dedica-se. E, por fim, destacamos como elemento construído através da perspectiva “Eu-Tu” o momento em que a própria cineasta encontra seu lugar, tanto no mundo histórico quanto na narrativa, por meio de uma sequência no filme que resume, em imagens e sons, os sentimentos paradoxais entre o permanecer e o partir, para poder retornar e dar a conhecer *Walachai*.

Em relação ao documentário *Berlim Brasil*, que elege a língua como principal signo das diferenças, consideramos que o filme se inscreve, majoritariamente, na perspectiva “Eu-Isso”. O primeiro elemento que nos faz perceber tal enquadramento é o fato das cineastas demarcarem uma posição de afastamento em relação ao filme, aos personagens e às temáticas

abordadas. Mesmo nas cenas em que uma delas aparece, o foco central continua sendo a própria narrativa e os argumentos que o filme suscita. As cineastas representam um polo de força afastado dos personagens do filme, aparecem em uma posição recuada, mantendo-se distanciadas do universo que vasculham e registram. As imagens do mundo social servem para aumentar o nosso conhecimento sobre os fatos anunciados, mas não permitem qualquer forma de relacionamento sensorial que supere a observação e escuta dessas informações.

A extrema fragmentação da narrativa reforça o sentido de separação entre as cineastas e os personagens. O uso constante de depoimentos também se relaciona ao fato de que o mundo social passa a ser quantificado e elucidado apenas para ratificar as informações trazidas pela narrativa. Sobre os depoimentos, consideramos também o fato de que dois personagens são eleitos para trazer as principais informações – informações essas exteriores aos demais personagens – comentando-as e interpretando-as. Eles são os responsáveis por direcionar os demais depoimentos. Dessa maneira, o documentário utiliza-se da “voz” do outro, embora consiga determinar as condições dessa utilização. As imagens, nessa lógica, servem, em sua maioria, apenas como forma de ilustrar o que é dito nos depoimentos, conferindo, mais uma vez, credibilidade à narrativa. Dessa forma, em termos visuais ou sonoros, quase não vemos o mundo sendo explorado durante a tomada. A narrativa não abre espaço para brechas ou imprevistos, nem mesmo permite figurações dos ambientes que possam fugir da necessidade de comprovação dos depoimentos e da ilustração.

No final do filme, após percorrer um longo percurso buscando ressaltar o respeito às diferenças culturais, o repúdio às formas de opressão vivida por esses sujeitos e a importância dos idiomas e falares regionais, o documentário aciona o dispositivo *double bind*, perguntando aos personagens se eles se consideram alemães ou brasileiros. Ao final, depois de obtidas as respostas, o filme festeja, através da imagem de um menino que corre por um jardim segurando a bandeira nacional, o fato de a maioria responder que se sente (mais) brasileiro.

Uma dificuldade apresentada por essa narrativa documentária – o que também pode responder ao fato deste filme vincular-se à perspectiva “Eu-Isso” – é a sua filiação às formas e procedimentos clássicos de produção dos documentários. Seduzidos pelos depoimentos, as demais imagens passam a ocupar um lugar secundário no filme, funcionando dentro na narrativa apenas para corroborar as informações trazidas. Os depoimentos, por mais que aumentem nossos conhecimentos a respeito das temáticas abordadas, não tensionam nem propõem aos espectadores outras formas de relacionamento com os temas, que não as pré-

estruturadas no binômio depoimento/imagem ilustrativa. Assim, preso em uma estrutura retórica, embora seja um filme socialmente importante em função da temática que aborda, *Berlim Brasil* pouco inova em termos estéticos e pouco colabora para a renovação do fazer documentário.

Entretanto, devemos destacar a importância de os documentários contemporâneos voltarem-se para os sotaques locais e regionais. Através de filmes com essa abordagem, podemos propor novas formas de interpelar fatos, acontecimentos e situações nem sempre, ou pouco, conhecidos. Desse modo, os filmes documentários podem contribuir para reformular a produção de nossos conhecimentos, alimentando antigas e novas perguntas, pois, parafraseando o contista gaúcho Caio Fernando Abreu, as respostas para o Brasil estão nas esquinas – e nos filmes – do próprio Brasil.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANSART-DOURLEN, Michèle. A noção de alteridade: do sujeito segundo a razão iluminista à crise de identidade no mundo contemporâneo. In: NAXARA, Márcia Regina Capelari; MARSON, Izabel Andrade; MAGALHÃES, Marion Berphol de (orgs.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 23-35.
- ARRUDA, Angela. O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro – negociando a diferença. In: *Representando a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 17-46.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- 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, 2011, p. 187-227.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembrança dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2003.
- CAMPOS, Cynthia Machado. *A política de língua era Vargas: proibições do falar alemão e resistências no Sul do Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

CARBONI, Florence; MAESTRI, Mário. *A linguagem escravizada: língua, história, poder e luta de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 2. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

EDUARDO, Cléber. “Eu é um outro” - Variações da narração em primeira pessoa. In: CAETANO, Daniel (org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FENTON, Steve. *Etnicidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 23-27.

FREIRE, Marcius Cesar Soares. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

GAGNEBIN, Jeane Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. (orgs.) *Memória e (re)sentimento: indagações sobre a questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 85-94.

GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

GRIMSON, Alejandro. *Culture and Identity: two different notions*. In: *Social Identities*, v. 16, nº 1, Jan. 2010, p. 63-79.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAROCHE, Claudine. O outro e o eu na fluidez e desmedida das sociedades contemporâneas. In: NAXARA, Márcia Regina Capelari; MARSON, Izabel Andrade; MAGALHÃES, Marion Berphol de (orgs.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 37-62.

JODOLET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Angela (org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 47-67.

- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1980.
- LEVÍ-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa em Comunicação: Formulação de um modelo metodológico*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1990.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 221-252.
- MARIE, Michel. Introdução; Cinema e linguagem In: AUMONT, Jacques; *et al. A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 09-14; 157-222.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis de (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização da cultura e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.57-86.
- MONTIEL, Edgar. A nova ordem simbólica: a diversidade cultural na era da globalização. In: SIDEKUM, Antônio (org.). *Alteridade e multiculturalismo*. Ijuí: Editora Unijuí, 2003, p. 15-56.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismael (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal, 1983, p.145-172.
- MOURA, Husdon. O cinema intercultural na era da globalização. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010, p.43-66.
- NAFICY, Hamid. Situando o cinema com sotaque. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010, p. 137-161.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto História*. PUC, São Paulo, n. 10, dez, 1993, p. 7-28.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: História, identidade e tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

_____. 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: abr. de 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Em busca de uma Outra História*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, nº 29, 1995, p 09-27.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional, volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 159-226.

_____. *Mas final... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas do passado. O filme histórico como efeito de real. 1999. *Tese*. (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Apresentação: imaginar é difícil (porém necessário) In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. O local do testemunho. *Tempo e Argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis, 2010, v. 2, n. 1, jan./jun. p. 3-20.

SEIXAS, Jacy Alves de. A imaginação do outro e as subjetividades narcísicas: um olhar sobre a in-visibilidade contemporânea [o mal estar de Flaubert no Orkut]. In: NAXARA, Márcia

Regina Capelari; MARSON, Izabel Andrade; MAGALHÃES, Marion Berphol de (orgs.). *Figurações do outro na história*. Uberlândia: EDUFU, 2012, p. 63-88.

SEYFERTH, Giralda. *Imigração e cultura no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

_____. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulci (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 199-228.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 73-102.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional, volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 127-157.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques; *et al.* *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995, p. 89-135.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. Brasília: Editora da UNB, 1991.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 7-102.

FILMOGRAFIA E FICHA TÉCNICA

BERLIM BRASIL. Direção de Martina Dreyer e Renata Heinz. Porto Alegre/RS: Cumbuca Filmes, 2009. 1 DVD (70 min.), widescreen, color.

Direção: Martina Dreyer e Renata Heinz

Roteiro: Renata Heinz

Produção: Leonardo Mereu, Rafaela Cassol, Carlos Renato Dreyer, Reniane M. Heinz

Assistência de Direção: Rafaela Cassol

Direção de Produção: Martina Dreyer e Renata Heinz

Câmera: Leo Mereu, Martina Dreyer e Renata Heinz

Montagem: Martina Dreyer

Edição de Som: Paulo Arcari e Luciano Leães

Trilha Sonora: Luciano Leães

Finalização: Rodrigo Jonker
Realização: Cumbuca filmes

WALACHAI. Direção de Rejane Zilles. Porto Alegre/RS: Zilles Produções/Okna Produções, 2009. 1 DVD (84 min.), widescreen, color.

Direção e Roteiro: Rejane Zilles
Produção: Aletéia Selonk e Rejane Zilles
Produção Executiva: Aletéia Selonk e Graziella Ferst
Direção de Fotografia: Juliano Lopes
Montagem: Daniela Ramalho
Som Direto: Cleber Neutzling
Edição de Som e Mixagem: Aurélio Dias
Trilha Sonora Original: Felipe Radicetti
Assistência de Direção: Adriana Nascimento Borba
Direção de Produção: Taissa Grisi
Produção de Finalização: Fernando Nicolletti, Rodrigo Hinrichsen e Bertrand Douet
Foto Still: João Ricardo
Making Of: Maurício Fröhlich
Co-Produção: Traquitana Filmes e Artesanato Digital
Realização: Zilles Produções Culturais e Okna Produções