




MARGEM DA PALAVRA

SELO DA EDITORA URUTAU LTDA
rua adolfo arruda, 41
jardim das laranjeiras, 12.910-455
bragança paulista-sp
brasil


Tel. [55 11] 94859 2426
contato@margemdapalavra.com.br
www.margemdapalavra.com.br



conselho editorial

Adriano Luiz Duarte | UFSC
Alexandre Soares Carneiro | Unicamp
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia | Unicamp
Ana Claudia Bortolozzi Maia | Unesp
Ana Sílvia Andreu da Fonseca | Unila
César Aparecido Nunes | Unicamp
Daniel Ferraz Chiozzini | PUC-SP
Edilaine Buin Barbosa | UFGD
José Luís Sanfelice | Unicamp
Lúcia Granja | Unesp
Luciana Salazar Salgado | UFSCar
Mauricéia Ananias | UFPB
Regina Aída Crespo | UNAM - MÉXICO
Wilson Alves Bezerra | UFSCar

preparação de texto | Ana Elisa de Arruda Pentead
diagramação & capa | Wladimir Vaz



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
— Wagner Rodolfo da Silva, CRB-8/9410

G385d Documentário: território expandido / Organizado por Henri Arraes Gervaiseau, Marcius Freire e Paola Prestes Penney. — Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra, 2018.— 206 p.; 15,5x21 cm.

ISBN: 978-85-59000-18-4

1. Cinema. I. Freire, Marcius. II. Penney, Paola Prestes. III. Título

CDD 791.43
CDU 791.43

Índice para catálogo sistemático:
1. Cinema 791.43
2. Cinema 791.43

DOCUMENTÁRIO: TERRITÓRIO EXPANDIDO

Henri Arraes Gervaiseau
Marcius Freire
Paola Prestes Penney
(organizadores)

MARGEM DA PALAVRA

2018

SUMÁRIO

[9] Prefácio

[Introdução]

Deslocamentos e pertencimentos

Henri Arraes Gervaiseau

[11]

***Reminiscências de uma Jornada à Lituânia*, de Jonas Mekas**

Patrícia Mourão

[29]

***A terceira margem do Danúbio: O Êxodo do Danúbio*, de Péter Forgács**

Beatriz Rodovalho

[33]

Um experimento documental: *D'Est*, de Chantal Akerman

Mateus Araújo

[41]

O apocalipse em treze quadros: *Lições da Escuridão*, de Werner Herzog

Paola Prestes Penney

[47]

***Nós*, de Artavazd Peleshian**

Cid Vasconcelos

[51]

Um filme-quilombo: *Ôrí*, de Raquel Gerber

Dennis de Oliveira

[59]

Síntese de um Brasil: *Pitanga*, de Camila Pitanga e Beto Brant

José Geraldo Couto

[63]

**Um filme-regresso: *A Vida sobre a Terra*,
de Abderrahmane Sissako**

Amaranta Cesar

[65]

Uma beleza do contra: *Juventude em Marcha*, de Pedro Costa

Mateus Araújo

[71]

***Último Trem para Casa*, de Lixin Fan**

Cecília Mello

[81]

“O que abre caminho é a escuridão”: *Gulistan*, de Zaynê Akyol

Carla Maia

[87]

***Crônica dos anos de fogo: Os Colonizadores*, de Shimon Dotan**

Carlos Alberto Mattos

[93]

Fronteira de sangue, espírito e cinema: *Martírio*, de Vincent Carelli

Leandro Saraiva

[97]

Humanidade à deriva: *O Plantão*, de Alice Diop

Marcus Freire

[103]

**Diálogos oriundos da França profunda: *Os Habitantes*,
de Raymond Depardon**

Anita Leandro

[109]

***Em Jackson Heights*, de Frederick Wiseman**

Richard Peña

[115]

Sinopses dos Filmes

[119]

Sobre os Autores

[129]

PREFÁCIO

A presente publicação constitui um desdobramento de evento *Território Expandido*, Mostra de Documentários, promovido pelo GTDOC, grupo de trabalho então formado por realizadores de longa-metragem dentro da Associação Paulista de Cineastas — APACI. A Mostra ocorreu em São Paulo, entre 6 e 10 de dezembro de 2016, em salas do Caixa-Belas Artes e do UNIBES Cultural. As sessões foram seguidas de debates com realizadores, críticos e pesquisadores. Um site foi concebido, para acolher informações relativas ao evento, bem como para oferecer ao público elementos de apreciação crítica sobre as obras apresentadas, através de uma série de artigos, escritos por jornalistas, pesquisadores e professores universitários. A realização do evento tornou-se possível graças ao patrocínio da Spcine.

A maioria dos documentários que integraram a mostra *Território Expandido* exploram relações existentes entre os sujeitos, os grupos étnicos, as comunidades nacionais, e os territórios geográficos, em diversos períodos da história contemporânea, em vários continentes. Almejou-se permitir ao público ter acesso, neste quadro, a obras muito recentes, algumas delas ainda inéditas no Brasil, e de propiciar a oportunidade da (re)descoberta de alguns filmes ainda pouco vistos entre nós, de grande importância dentro da história do cinema documentário moderno e contemporâneo. Qualquer seleção de obras para a organização de uma Mostra é sempre limitada, portanto muitos filmes de realizadores consagrados ou desconhecidos que poderiam, virtualmente, integrar a referida programação ficaram de fora.

UMA BELEZA DO CONTRA: JUVENTUDE EM MARCHA, DE PEDRO COSTA¹

Mateus Araújo

Desde muito cedo, o cinema de Pedro Costa buscou sua inspiração e sua forma no universo da pobreza, do qual extraiu uma poética singular. De filme a filme, ele vem mostrando, de modo cada vez mais frontal e direto, personagens pobres vivendo em comunidades ameaçadas, nas franjas da sociedade. De *Casa de Lava* (1994) em diante, seu cinema elegeu pobres portugueses ou imigrantes (notadamente cabo-verdianos) e procurou interagir com eles de perto, assumindo como tarefa principal a elaboração, a um só tempo, de um método de trabalho, de uma postura ética e de um estilo de *mise en scène* que lhe permitissem abordar a contento aquela realidade em que decidiu mergulhar, sem nunca renunciar a um sentido agudíssimo da beleza.

Juventude em Marcha (2006) leva a um ponto culminante tal poética da pobreza, assim como a dialética entre o desejo de ficção do cineasta e sua interação efetiva com as comunidades pobres das quais ele se aproximou em seu trabalho. Seria inexato caracterizá-lo como um documentário expandido, mas seria uma grave desatenção negligenciar, digamos, a porosidade de sua ficção a um horizonte documental, que marca sua

¹ Estas anotações resumem, com angulação e encaminhamento ligeiramente diferentes, considerações sobre o filme *Juventude em Marcha* presentes num ensaio meu, mais longo e detalhado, sobre o itinerário de Pedro Costa, desde seu início até o curta *Tarrafal* (Cf. ARAÚJO, 2008).

dramaturgia, sua relação com os atores não profissionais e seu tratamento dos espaços urbanos em que foi filmado. Se o filme escolhe a ficção, ela não engessa nem coage a filmagem. Pelo contrário, é o processo de filmagem e sua imersão no mundo real dos pobres que acaba instaurando em sua própria dinâmica uma ficção — que dele resulta ao invés de precedê-lo.

Essa imersão já nos dera *No Quarto da Vanda* (2000), seu documentário expandido por excelência. Nesse longa notável que precedeu e preparou a aventura de *Juventude em Marcha*, Costa circunscrevia seu território à favela de Fontainhas, na periferia de Lisboa (demolida na passagem do milênio), e restringia seus atores aos habitantes pobres daquela comunidade, que ele transformava em personagens de si mesmos. A partir de *Vanda*, os personagens serão quase sempre homônimos dos atores, a situação e o espaço ficcionais daqueles tendendo a retomar, no todo ou em parte, a situação e o espaço reais desses, ainda que a ficção traga diferenças e rearranje as peças. Estreitando o convívio com os pobres na longa gestação de *Vanda* e de *Juventude*, o cineasta acompanhou de perto seu dia a dia, seguindo-os pacientemente durante as filmagens cotidianas, que se estenderam por períodos muito mais longos e continuados do que até então (de segunda a sábado durante um ano e meio para *Juventude*, com 30 a 40 tomadas para cada plano). Para isso, Costa abandonou a película em 35mm e os atores profissionais, reduziu drasticamente a equipe técnica e renunciou a um *cameraman* para adotar uma câmera DV, que ele mesmo operou, secundado por um engenheiro de som, filmando sem roteiro nem ficção prévios uma grande quantidade de material (340 horas para *Juventude*, o dobro de *Vanda*), na cumplicidade cotidiana com as pessoas filmadas.

Seu estilo se depura. A passagem ao vídeo digital e a redução da equipe de filmagem não redundam numa maior mobilidade de câmera. Pelo contrário. A decupagem de *Juventude*, assim como a de *Vanda*, privilegia os planos fixos e longos. Seu olhar beira a placidez e seu tempo se dilata:

os dois filmes escapam da duração padrão (*Vanda* com 170', *Juventude* com 154'). A dramaturgia também se depura e as peripécias narrativas escasseiam. Definindo mais claramente seus protagonistas do que faziam os filmes anteriores, *Vanda* e *Juventude* transcendem, porém, seu raio e contam histórias de toda uma comunidade ameaçada, em dois momentos consecutivos, pela demolição do seu bairro (em *Vanda*), ou pelo realojamento posterior dos seus membros em conjuntos habitacionais de outro bairro, no qual eles não se reconhecem (em *Juventude*).

Vanda mostra de perto o cotidiano de Vanda Duarte, sua irmã Tina, sua mãe e alguns outros personagens de Fontainhas, no momento mesmo em que o bairro está sendo demolido pela prefeitura. O filme se apresenta como uma crônica da vida daquelas pessoas sob a demolição, filmada em planos contemplativos, na fronteira entre o documentário e a ficção. As perspectivas daquela gente parecem limitadíssimas, a maioria se droga durante quase todo o filme, que se organiza numa espécie de paralelismo melancólico entre a demolição do bairro e a autodestruição lenta dos corpos drogados que ele dá a ver. *Juventude* traz um relato mais complexo, mostrando, a partir da alternância de três séries de cenas da história do imigrante cabo-verdiano Ventura (cuja relação temporal nem sempre é clara), o realojamento dos habitantes de Fontainhas noutra favela. Algumas cenas acompanham as visitas que Ventura faz à casa ou ao trabalho de vários personagens, que aparecem como seus filhos, depois que sua mulher rompe com ele. Outras, provavelmente em *flashback*, mostram-no num casebre partilhado com Lento (seu filho ou colega?), que o ajuda a repetir e memorizar uma carta anunciando à sua mulher um reencontro — bem anterior à cena da ruptura. Outras, enfim, mostram-no visitando o apartamento de um conjunto habitacional onde ele deveria ser realojado após a destruição de Fontainhas, mas no qual ele resiste em morar.

Nos dois filmes, trata-se de testemunhar o cotidiano sitiado dos personagens. A circunscrição dos espaços em que eles se movem e a sensa-

ção de exiguidade dos interiores se acentuam a partir de *Vanda*, que as explora de modo a produzir uma ideia de confinamento. *Juventude* vai além, sugerindo mais claramente uma analogia entre a prisão (nunca visível na imagem) e o espaço social dos pobres.

Tal analogia exprime a percepção que o narrador tem do espaço em que se movem os pobres e imigrantes, confinados no bairro das Fontainhas (que Costa qualificava de gueto numa entrevista sobre *Ossos*, de 1997)² ou no interior das suas casas. Em *Juventude*, o imigrante Ventura ganha um ar de prisioneiro, por uma decisão do cineasta de retomar uma carta criada por ele para *Casa de Lava* (1994) a partir de outra, escrita em 15 de julho de 1944, do campo de concentração nazista de Flôha, por Robert Desnos para a sua esposa Youki, que ele deixara em Paris ao ser capturado pelos alemães.

Fundida com outras escritas por imigrantes cabo-verdianos às suas mulheres, por eles deixadas no arquipélago ao partirem para Portugal, uma variante da carta de Desnos aparecia três vezes no miolo de *Casa de Lava*. Na medida em que Desnos escrevera sua carta preso num campo de concentração, a fusão dessa carta com cartas de imigrantes cabo-verdianos projetava neles, por analogia, o estatuto do prisioneiro deportado de Desnos. Tal sugestão de analogia entre o destino do poeta e o de outros personagens do filme ficava, porém, um pouco submersa na sua narrativa, pois não vinha a primeiro plano e não chegava a se explicitar ali de modo claro.

É exatamente essa analogia que o cineasta decide retomar e explorar para valer, dez anos mais tarde, em *Juventude*, como se apostasse ainda no seu poder de sugestão e na sua capacidade de exprimir a situação dos cabo-verdianos em Portugal pós-Salazar. Assim, a variante da carta de Desnos “crioulizada” vem a primeiro plano, em *Juventude*, numa versão

² “É um bairro na fronteira de Lisboa, onde ninguém se aventura, pois se trata de um lugar de marginalidade e de droga, uma espécie de enorme gueto” (COSTA, 1998, tradução e grifos meus).

compacta, cuja essencialidade aparenta essa carta mais à poesia do que à prosa:

*Nhá Cretcheu, meu amor,
o nosso encontro torna a nossa vida mais bonita,
pelo menos há trinta anos.
Pela minha parte, torno-me mais novo
e volto cheio de força.
Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros,
uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos,
um automóvel,
uma casinha de lava que tu tanto querias,
um ramalhete de flores de quatro tostões.
Mas antes de todas as coisas
Bebe uma garrafa de vinho do bom,
Pensa em mim.
Aqui o trabalho nunca para.
Agora somos mais de cem.
No outro ontem, no meu aniversário
Foi altura de um longo pensamento para ti.
A carta que te levaram chegou bem.
Não tive resposta tua.
Fico à espera
Todos os dias, todos os minutos
Todos os dias aprendo umas palavras novas e bonitas,
só para nós dois.
Mesmo assim à nossa medida,
Como um pijama de seda fina que tu não queres.
Só posso te chegar uma carta por mês.
Ainda sempre nada da tua mão.
Fica para a próxima.*

Repetida oralmente por Ventura em várias cenas de *Juventude*, essa carta vira *leitmotiv*, conferindo a Ventura e aos imigrantes cabo-verdianos que ele representa um estatuto análogo ao do poeta Desnos aprisionado num campo de concentração nazista. Essa analogia resulta de uma

escolha muito refletida do cineasta, que a remete a um sentimento do próprio Ventura em Portugal,³ e alude a ela numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* de janeiro de 2007⁴ e a comenta, com mais detalhe, numa outra entrevista de janeiro de 2008 a Raphaël Lefèvre:

Ventura vivia com outros operários cabo-verdianos num casebre em que eles tinham um certo medo, tinham frio, se falavam muito pouco e se repousavam, pois chegavam cansadíssimos das jornadas de trabalho. E para mim, isso tinha um jeito de prisão, uma prisão deles [...]. Já que era uma prisão, fui ver os filmes de prisão dos anos [19]40-50: o que fazem [os prisioneiros]? Sempre a mesma coisa. Eles escrevem, por exemplo, os dias que passam, com riscos na parede. Não fizemos isso, mas encontramos um equivalente nesta pequena... canção quase [a carta de Ventura]. Ventura a rememora todos os dias, para não esquecê-la. Num certo sentido, eles são ao mesmo tempo prisioneiros e guardas da sua prisão. [...] Há aí uma certa provocação, mas se as pessoas sabem que Desnos escreveu esta carta à sua mulher num campo de concentração nazista, pouco antes de morrer... isso sugere um pouco que uma carta enviada de um campo de concentração nazista ou de um casebre em Fontainhas ou, sei lá, da Índia ou do Brasil, no fundo se equivalem. O desespero é o mesmo, as causas são quase as mesmas, são as causas deste “estado do mundo”. Claro, para Desnos era muito violento, mas não sei se Ventura foi menos destruído e massacrado que um

³ Respondendo a uma questão minha num debate público em 21/02/2008, após uma exibição de *Juventude* em Paris, Costa notou que o próprio Ventura falava de sua experiência em Portugal como uma prisão.

⁴ “... nós tínhamos tempo, nós nos fechamos no casebre. Num dado momento, eu me disse, como já me dissera no filme sobre os Straub: por que sair dali? Ontem, no debate, Jean-Marie me perguntava como surgiu esta ideia de confinamento, a razão dessa carta repetida, repetida, repetida. Eu via a carta, eu via esta prisão, e é um pouco como se Ventura fosse ao mesmo tempo o guardião e o prisioneiro” (*Cahiers du Cinéma*, n.º. 619, Janvier 2007, p. 75, tradução e grifos meus).

prisioneiro em Auschwitz. O que essas pessoas têm em comum, também, é o fato de estarem privados de caneta, seja pelos nazistas, seja pela sociedade.

A analogia entre o imigrante e o prisioneiro deportado ganha um reforço suplementar no curta *Tarrafal*, filme mais recente do cineasta. Ao dar a esse curta o nome da cidade de Tarrafal, onde a ditadura salazarista construiu, em 1936, sua prisão para degredar em Cabo Verde os presos políticos portugueses, Costa projeta o espectro daquela prisão sobre os imigrantes — notadamente o protagonista José Alberto — confinados (escondidos?) naquele subúrbio lisboeta. Assim, o título com conotação carcerária pode remeter tanto à cidade para onde o personagem corre o risco de ser deportado de volta quanto ao próprio lugar em que ele está, nas proximidades de Lisboa, transformada assim, por analogia, em prisão e degredo. O esquema analógico esboçado em *Juventude* se completa então, os dois filmes se reforçando mutuamente. Assim como o poeta Desnos fora deportado para um campo de concentração nazista sob Hitler, e como os prisioneiros políticos portugueses antifascistas eram deportados para Tarrafal sob Salazar, os imigrantes cabo-verdianos Leão, Ventura (que mesclam sua voz à de Desnos em *Casa de Lava* e *Juventude*) e José Alberto (em *Tarrafal*) aparecem como prisioneiros deportados na Lisboa pós-salazarista.

Mas aparecem não exatamente *na tela*, pois a analogia aqui apontada não passa pela comparação entre o espaço visível da prisão e a vida social fora dela, à diferença de uma série de filmes que contrapõem os dois espaços para sugerir que a sociedade é uma grande prisão, tão ou mais coercitiva que a outra. Nos filmes de Costa, a prisão como tal nunca é mostrada, ela permanece como uma realidade ou um espectro em extracampo, projetado mentalmente sobre os espaços visíveis de interiores domésticos dos pobres (cárcere privado) ou de exteriores em que eles circulam (prisão a céu aberto). Dessa forma, a analogia carcerária que paira sobre tais espaços só se consoma na imaginação do espectador, no

intervalo entre o que vemos (as casas dos pobres ou a rua) e o que nos é sugerido (a prisão, a deportação). Os dois filmes tendem, assim, a nos fazer ver o mundo dos pobres e imigrantes vivendo na metrópole como uma prisão e uma deportação, mesmo sem mostrá-las. Partilhando com o espectador a elaboração mesma dessa visão carcerária da experiência social daquelas pessoas, eles acentuam, em sua própria estratégia retórica, a dimensão política do cinema de Costa. Elaborando este “esquema carcerário” de apreensão da realidade, o cinema de Costa acompanha, comenta e reage a um processo real, em curso nos últimos anos, de confinamento dos pobres e imigrantes na Europa unificada.

Resta pensar a beleza que emana das imagens e dos sons usados pelo cineasta para mostrar os efeitos desse processo em comunidades que o sentem na pele. Sem celebrá-los, evidentemente, seu cinema não renuncia, porém, à beleza, que salta aos olhos a cada filme, e atinge um ápice em *Juventude em Marcha*. Num certo sentido, o itinerário de Costa pode ser visto como a construção de uma beleza capaz de dignificar a experiência dos pobres, sem traí-la nem recalca-la. Foi talvez preciso um longo aprendizado, um longo exercício para desfazer uma alternativa excludente entre a beleza da representação e sua verdade (a violência do mundo), e para alcançar, assim, em toda legitimidade, aquela beleza específica dos pobres a que Costa (1997) se referia num elogio ao cineasta António Reis:

Esta escolha [de António Reis] pelo campo dos humildes foi para mim fundamental, pois há no pobre uma beleza, uma riqueza, uma verdade, que se está a perder porque não é bem vista, não é bem ouvida, e [isso] só pode ser feito se se passar muito tempo com essas pessoas. O Reis passou a vida toda com eles. [...] o cinema começa de uma maneira e vai acabar — se acabar — dessa mesma maneira, com as pessoas pobres. O cinema começou a olhar para as pessoas que não tinham imagem, não começou por fazer histórias — ele é História. E isso, para mim, é que é magnífico.

Esta é a beleza perseguida com obstinação exemplar pelo cinema de Costa: uma beleza *malgrado*, uma beleza *apesar* — uma beleza *contra* o estado das coisas.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Mateus. Pedro Costa e sua poética da pobreza. *Devires*, Vol. 5, nº.1, jan./jul. 2008, p. 26-45.
- COSTA, Pedro. Pedro Costa. [Depoimento sobre António Reis]. In: MOUTINHO, Anabela; LOBO, Maria da Graça (orgs.). *António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra*. Faro: Cineclub de Faro, 1997, p. 62-68.
- COSTA, Pedro. "Trois questions à... Pedro Costa (propos recueillis par Jacques Maldelbaum)", 1998. *Le Monde*, 05/02/1998.

ÚLTIMO TREM PARA CASA, DE LIXIN FAN

Cecília Mello

"Se você não pode passar o Ano-Novo junto da sua família, então a vida não tem sentido". A frase, proferida dentro de um trem abarrotado viajando de Guangzhou para Chongqing no sudoeste da China, resume a crença e o desejo de milhões de trabalhadores, que todos os anos empreendem suas jornadas de volta para casa por ocasião do Ano-Novo Lunar, comemorado em diversos países no Leste Asiático. Na China, esse é o principal feriado nacional, também conhecido como o Festival da Primavera, que sinaliza o fim do inverno e carrega a promessa de um recomeço. No premiado documentário *Último Trem para Casa* (归途列车), de Lixin Fan, acompanhamos durante três anos o périplo de um casal, os Zhang, que deixam Guangzhou a caminho de Huilong, sua vila no interior da província de Sichuan. É lá que moram seus dois filhos, a menina Qin e o menino Yang, criados pela avó desde pequenos. Seus pais partiram muito cedo em busca de um emprego fabril na província de Guangdong, uma medida extrema que advém da falta de oportunidades no campo. Todo o dinheiro obtido com seu trabalho em uma fábrica de roupas na cidade de Guangzhou, capital da província, é enviado de volta para casa em Sichuan e destinado à criação dos filhos. O Ano-Novo é sua única oportunidade de encontrá-los, daí sua importância.

A vida dos Zhang oferece um retrato forte da experiência não apenas dessa família, mas de tantas outras ao redor da China nas últimas décadas de intensa transformação socioeconômica. Pais e mães que se veem