




## 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.

## UM EXPERIMENTO DOCUMENTAL: *D'EST, DE CHANTAL AKERMAN*

Mateus Araújo

Quando Chantal Akerman recebeu, em 1989, uma proposta do *Museum of Fine Arts* de Boston e da emissora americana de televisão WGBH para criar uma instalação multimídia sobre a união da Comunidade Europeia, ela já acalentava, de longa data, a ideia de fazer um filme sobre a Europa Oriental, de onde saíram seus pais, judeus poloneses. Depois de negociações, mudanças e ajustes do projeto inicial — que integrou novos financiadores e parceiros —, ela conseguiu viabilizar, em 1991, a produção de um longa-metragem rodado em alguns países do Leste Europeu, intitulado sobriamente *D'Est (Do Leste)* e finalizado em 1993. Bem recebido no circuito cinematográfico, o filme voltou a circular numa das salas da instalação *D'Est, au bord de la fiction*, a primeira da carreira de Akerman, que itinerou por vários países (EUA, França, Bélgica, Espanha e Alemanha) em 1995–1996.<sup>1</sup>

O que o filme, em seus 110 minutos de duração, nos mostra do Leste? Paisagens rurais e urbanas com estradas, ruas, transeuntes e carros circulando sem destino definido, pessoas comuns esperando em pontos de ônibus ou estações, bailes dançantes, bares na praia ou em beiras de estrada, interiores de casas onde moradores se ocupam de tarefas ordinárias ou posam pensativos para a câmera. Esse conjunto de lugares,

<sup>1</sup> Sobre a gênese de *D'Est*, ver *Chantal Akerman: D'Est – au bord de la fiction* (1995). Sobre a instalação resultante, ver também as considerações de Raymond Bellour (1999).



peças e gestos quaisquer se distribuí por alternância nos 67 planos de que se compõe o filme,<sup>2</sup> ritmando seu fluxo de imagens e sons num permanente movimento pendular entre exterior e interior, silêncio e música, dia e noite, campo e cidade, deslocamento e imobilidade, rarefação e saturação visuais.

Tal movimento não chega, porém, a desenhar nenhum fio narrativo muito claro nem a identificar nenhum país, nenhuma cidade e nenhuma pessoa. Diante das cidades e dos lugares mostrados no filme, não sabemos bem onde estamos nem quem estamos vendo. Um espectador do Leste Europeu talvez pudesse reconhecer algum país, ou alguma cidade, amparado em pistas visuais ou sonoras oferecidas pelas imagens e pelos sons. Ao espectador ocidental, em todo caso, pouco resta de identificável além da língua de alguma eventual placa visível na imagem (o alfabeto cirílico talvez nos permita inferir, vez por outra, estarmos na ex-URSS, por exemplo).

Ao longo de todo o filme, nenhum comentário em voz *over* de narrador, nenhuma locução e nenhum letreiro que explicassem o que vemos ou, ao menos, fornecessem elementos de contexto daquilo que está sendo documentado. Não há tampouco depoimentos, falas para a câmera ou diálogos de personagens presentes na imagem. Se a palavra não está de todo ausente, ela só aparece de viés, numa ou noutra canção que irrompe aqui e ali, em algumas falas inaudíveis de algumas das pessoas mostradas (jamais legendadas), e em algum burburinho integrado à mixagem final do filme, que, no entanto, é rica e muito elaborada em sua aparente economia. Este conjunto de recusas dos protocolos habituais de apresentação do documentário vai ficando claro à medida que o filme avança e nos permite perceber a regra do jogo.

<sup>2</sup> Em geral longos, com média de duração de 98 segundos, próxima da média de outros documentários da cineasta (90 segundos em *Hotel Monterey*, 92' em *News from Home*, 93' em *Sud* e em *De l'autre côté*, 79' em *Là-bas*), muito maior que a das suas ficções dos anos 1980 e 1990.

Não se espere, pois, nenhum diagnóstico, nenhum balanço, nenhuma explicação sobre a situação dos países do Leste. Filmadas entre 1991 e 1993, ainda sob o impacto da queda do Muro de Berlim e da derrocada dos regimes comunistas da Europa Oriental, as cenas que vemos não trazem nenhuma indicação explícita acerca dos processos políticos ou econômicos vividos por aqueles países. A macropolítica e a macroeconomia não serão usadas como filtro para a visita àqueles lugares e àquelas pessoas. Do mesmo modo, a modulação temporal que estrutura o filme não é fornecida pela história e seus processos, mas pela natureza e suas estações: nossa visita começa no verão e avança rumo ao inverno. São as estações que modulam o filme, não os acontecimentos políticos. O ritmo não é o da urgência transformadora nem o da precipitação dos acontecimentos, mas o da permanência dos gestos e dos ciclos naturais. O testemunho, ali, será o dos corpos mudos, realizando gestos e funções que parecem escapar ao calendário das transformações profundas por que passavam aquelas sociedades. Sua temporalidade é outra, e parece alheia à agenda política imediata. Caminhar, esperar, cozinhar ou dançar nos aparecem como ações que estão para além, ou para aquém, das mudanças macropolíticas e macroeconômicas daqueles países.

O leitor destas notas, assim como o espectador de *D'Est*, talvez se pergunte o quê, afinal, está sendo documentado no longa. O que ele documenta, poderíamos responder, é o olhar, a um só tempo, terno e pensativo, lançado por uma cineasta belga de origem judia aos gestos quaisquer da vida comum de gente ordinária nos países do Leste Europeu. Sóbrio e sem alarde, tal olhar esconde, porém, um interesse e uma curiosidade quase trágicos da cineasta por aquele universo, do qual se aproxima com domínio total do seu estilo, que *D'Est* não deixa de reafirmar. Em sua decupagem, esse filme se aproxima de outros da cineasta, como *Hotel Monterey* (1972), *Jeanne Dielman* (1975) e *News from Home* (1976). Algumas das cenas de passeios ou de ruas das cidades do Leste

ecoam outras filmadas pela cineasta na Nova York de *News from Home*, seu filme talvez com o qual *D'Est* mais se pareça.<sup>3</sup>

Ao mesmo tempo, alguns personagens filmados em interiores fazem pensar em *Hotel Monterey*, enquanto as mulheres maduras, nas salas ou nas cozinhas de suas casas, evocam diretamente outras de *Jeanne Dielman* ou de *Aujourd'hui, dis-moi* (1982), e remetem às lembranças que a cineasta diz ter de sua mãe.

Se Chantal Akerman parece escutar, também na paisagem humana do Leste, a História pregressa de sua família de judeus poloneses, ela surpreende, de modo ainda mais direto, nos gestos das donas de casa que ela visita os ecos diretos dos gestos de sua mãe:

Era inverno, eu estava longe de casa, num país desconhecido, não entendia a língua, me sentia perdida, mas não totalmente, confusa, mas sem saber por quê, num país estrangeiro, mas não completamente. Uma língua estrangeira, sim, mas cuja música e sonoridades eu conhecia bem. E no meio daquela incompreensão, como uma amnésica, eu reconhecia uma palavra e, às vezes, frases inteiras. O modo de viver das pessoas, o modo delas de pensar eram-me tão familiares. Eu encontrava na mesa o que minha mãe fazia todo dia para comer nos seus 50 anos de vida na Bélgica. (AKERMAN, 2010, p. 63)

Equilibrando-se entre a cena primitiva do trauma familiar e a prospecção audiovisual de um destino coletivo ainda incerto, o filme sugere uma imagem muito prenha da história em andamento no Leste. As imagens das pessoas que ele mostra privilegiam não a ação organizada e canalizada para um projeto histórico coletivo, mas a circunscrição individual, a espera partilhada ou a marcha sem destino certo, produzindo

<sup>3</sup> Numa outra direção, Christian Boltanski assinala no sugestivo artigo "*Histoires d'Amérique et D'Est*", incluído em *Chantal Akerman, autoportrait en cinéaste* (2004), a solidariedade estreita de *D'Est* com outro filme nova-iorquino de Akerman, seu longa *Histoires d'Amérique* (1988).

assim uma figuração da experiência histórica do fim do bloco soviético como espera e incerteza, muito distante da *imagerie* tradicional de euforia, ou de catástrofe e ruína, que inundou a mídia ocidental.

Conjugando laconismo na abordagem e empatia no olhar, o filme promove uma expansão notável do território do documentário. No início dos anos 1990, ele representou, como poucos, um alargamento já em curso das fronteiras do documentário na direção de um novo modo de produção e circulação: feito para uma instalação, ele circulou em salas de cinema, mas também de museus, anunciando uma aproximação maciça entre o cinema e a arte contemporânea, que está se tornando o nosso pão cotidiano. Neste terreno, que vai sendo ocupado por experimentos fecundos e por exercícios menos consequentes, o filme nos lega seu singularíssimo programa documental, em que o primado não é o da informação, mas o da experiência. Um documentário de ruminância.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Minhas notas neste texto devem bastante às análises de Ivone Margulies em seu *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (1996), recentemente traduzido no Brasil por Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves como *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman* (Edusp, 2016), assim como às análises de Anita Leandro em "Cartografias do Êxodo" (2010).



## Referências bibliográficas

- AKERMAN, Chantal. A propósito de *D'Est*. Tradução de Anita Leandro, *Devires*, Vol. 7, nº.1, jan./jun. 2010.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-images 2: Mots, Images*. Paris: P.O.L., 1999. p. 70-73.
- BOLTANSKI, Christian. *Histoires d'Amérique et D'Est*. In: AKERMAN, Chantal. *Chantal Akerman, autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma/Centre Pompidou, 2004, p. 202-203.
- HALBREICH, Kathy; JENKINS, Bruce (orgs.). *Chantal Akerman: D'Est – au bord de la fiction*. Bruxelles/Paris: Palais des Beaux-Arts de Bruxelles/Jeu de Paume, 1995.
- LEANDRO, Anita. Cartografias do Êxodo. *Devires*, vol. 7, nº.1, 2010, p. 98-101.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham & London: Duke Univ. Press, 1996. p. 199-203.

## O APOCALIPSE EM TREZE QUADROS: LIÇÕES DA ESCURIDÃO, DE WERNER HERZOG

Paola Prestes Penney

*Lições da Escuridão* passou pela primeira vez no canal Discovery Channel, como parte de uma série chamada *Discovery Journal*. A incumbência de Werner Herzog era fazer um documentário sobre a Guerra do Golfo deflagrada no final de 1990, quando uma coalizão de 34 países liderados pelos Estados Unidos atacou o exército iraquiano que, por sua vez, tinha invadido o Kuwait. Acuadas pelas ofensivas da coalizão, as tropas iraquianas acabaram por bater em retirada em fevereiro de 1991, não sem antes atear fogo aos poços de petróleo de seus inimigos.

Quando Herzog chegou ao Kuwait (Sebastião Salgado tinha estado lá poucos meses antes, fotografando a catástrofe), os poços de petróleo ardiam há sete meses e especialistas de empresas petrolíferas norte-americanas e inglesas ainda lutavam para apagar os incêndios. Filmado quase inteiramente de um ponto de vista celeste, Herzog pode ter feito um documentário sobre a guerra, mas este dificilmente foi o resultado esperado pelo canal de televisão. Sem nenhuma menção a datas, lugares ou eventos específicos, Herzog rejeita o que chamou em sua “Declaração de Minnesota” de a “verdade de técnicos contábeis” e abre o filme com uma epígrafe escrita por ele mesmo, mas que espiritualmente atribui a Blaise Pascal. Assim tem início uma fábula sobre o fim do mundo.

A batalha travada contra as labaredas com a qual o realizador se deparou é uma guerra dentro de uma guerra, onde o confronto não se dá