

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET

Nina Pissolato Camurça

A ficcionalização da memória, o mundo do trabalho e autoficção em *Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar*

Juiz de Fora
2024

Nina Pissolato Camurça

A ficcionalização da memória, o mundo do trabalho e autoficção em *Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar*

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Rádio, TV e Internet da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Rádio, TV e Internet

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção
Alvarenga

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de
geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pissolato Camurça, Nina.

A ficcionalização da memória, o mundo do trabalho e
autoficção em Estou me Guardando para Quando o Carnaval
Chegar / Nina Pissolato Camurça. -- 2024.66 p.

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social,
2024.

1. Ficção da Memória. 2. Ficção Documental. 3. Filme
Documentário. 4. Autoficção. 5. Neoliberalismo. I.
Assunção Alvarenga, Nilson, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço enormemente aos meus pais, Elizabeth Pissolato e Marcelo Camurça, meus grandes apoiadores desde tão pequenina, minha base fundante, que sempre foram minha maior força em todos os tempos que passamos. À toda minha família que me ensinou desde cedo a beleza em criar, conservar e recriar memórias. Ao meu namorado, Lucas Araujo, que me ensina todos os dias a confiar em mim mesma, e não mede esforços para me apoiar em cada passo que dou. À minha amiga e companheira de tantos empreendimentos, Luísa Neves, sem a qual muitos sonhos não teriam saído do papel.

Aos meus amigos de infância que formaram quem eu sou hoje, e me ajudaram a me reencontrar em cada etapa da minha jornada. Ao Pet Facom por me apresentar grandes amizades e colaboradores que foram cruciais para meu crescimento acadêmico, agradeço com carinho especial à Ana Júlia Silvino e Raphael Domingos, por serem interlocutores tão afetuosos. Ao meu orientador Nilson Alvarenga, que depois de tantos anos ainda se mostra entusiasmado e feliz em contribuir com minha pesquisa, aprendi muito com os caminhos ofertados e explorados. Sou muito grata aos meus amigos da 115 por serem muito mais que técnicos, e, permitirem nos momentos de maior dificuldade que tudo pudesse ser concretizado. Com equipamentos sempre à disposição, uma curiosidade genuína pelo meu trabalho e o carinho de companheiros de longa data: Gilmar, Sandro, Monique, Felipe e Paulo, meu muito obrigada!

Por fim, agradeço a todos os professores que passaram pela minha vida, com carinho especial ao meu avô, Walter Pissolato, que foi autodidata e professor de vida para seus filhos e netos e tinha como sonho adormecido estudar em uma faculdade. Achando que a vida não iria prolongar muito, adiou esse desejo para as próximas gerações, que com a mesma força que ele, abraçaram a missão de conhecer o mundo e seus vastos caminhos através do estudo.

RESUMO

A partir do entrelaçamento entre Ficção da Memória e Autoficção, buscou-se trabalhar esses conceitos como reverberadores de um certo discurso construído em *Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar*. Pautamos as chaves de leitura na literatura do filósofo Jacques Rancière, para trabalharmos a polissemia e a ficcionalização do documentário analisado. A autoficção se constroi como fundante da ficcionalização da memória ali construída, sendo operadora também de uma cena de dissenso. Após perpassado o caminho teórico de reflexões esbarramos em um desdobramento prático advindo dessas ponderações: um curta metragem que busca condensar o que foi tratado e discutido.

Palavras-chave: Ficção da Memória; Estética; Ficção Documental; Autoficção.

ABSTRACT

Based on the intertwining between Memory Fiction and Autofiction, we sought to work on these concepts as reverberators of a certain discourse constructed in *I'm Keeping Me Safe for When Carnival Comes*. We base our reading keys on the literature of the philosopher Jacques Rancière, to work on the polysemy and fictionalization of the analyzed documentary. Autofiction is constructed as the foundation of the fictionalization of the memory constructed there, also being the operator of a scene of dissent. After going through the theoretical path of reflections, we come across practical developments arising from these considerations: a short film that seeks to condense what was treated and discussed.

Keywords: Memory Fiction; Aesthetics; Documentary Fiction; Autofiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 FORMULAÇÃO DO PERCURSO TEÓRICO: Ficções e Polissemia	09
2.1 O Dissenso	09
2.2 A Partilha do Sensível	15
2.3 Os Regimes Estéticos	20
2.4 A Ficção da Memória e a Ficção Documental	24
3 A TRILHA DEIXADA PELO DIRETOR: Neoliberalismo e Autoficção	28
3.1 Entrevista com Marcelo Gomes	28
3.2 O Lucro ou as pessoas	32
3.3 Ensaaios sobre a Autoficção	34
4 ANÁLISE DO FILME	39
5 DIÁRIO DE BORDO: Registros do percurso do exercício prático	53
5.1 Reflexões no processo de montagem	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

A memória é algo vasto e que nos atravessa a todo momento, sendo repleta de caminhos e possibilidades a serem exploradas. O interesse que permeia essa área de estudos se bifurca para todos os lados possíveis e encontra diversos veios a serem percorridos. Apartando-se de algo concreto e objetivo, a memória floreia e passeia pelos rumos da ficção, sendo fundamental o elo entre partes que lembramos, as costuras que criamos, junções que carregam consigo algo nosso ao olharmos esse passado que fez parte de nós.

Marcelo Gomes em seu documentário “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar” (2019) se defronta com a realidade de uma pequena cidade no agreste pernambucano, Toritama, local que havia visitado com seu pai na infância. Essa localidade remota é responsável por uma produção de jeans em escala comercial gigantesca, e quase todos os seus habitantes estão envolvidos no trabalho contínuo da produção das peças, nos fundos de quintal, nas chamadas “facções”, pequenas unidades fabris acopladas às casas. Trabalham dia e noite na lógica da maior produção possível, refletida em um lucro relativo à maior quantidade fabricada. O narrador tem a memória pessoal contraposta com um encontro, distante daquilo que se lembrava, como fagulha para criação de um filme. Ele parte de um estranhamento, só possível a partir de suas vivências pregressas, aliada a um encontro com um personagem particular que exhibe a presença de uma ação diferenciada das demais. O que chama tanto sua atenção e faz sua curiosidade aguçar para explorar “o novo” que se abriu diante de seus olhos.

Partindo de algo anteriormente familiar, o narrador se coloca a todo instante como peça chave para ficcionalizar a realidade que registra e interage constantemente. O contexto do trabalho permeia a construção do filme enquanto materialidade que deixa entrever as questões relativas a essa seara como plano de fundo, mas presente a todo instante. Reconhecendo o tempo como maior bem e a produção em larga escala como a maior busca, o narrador preenche-se de angústia e conversa com o espectador sobre isso. Um personagem chama sua atenção por apresentar uma postura diferente e denotar uma conduta padrão presente na cidadezinha de Toritama.

O objetivo deste trabalho é entender a produção de uma Ficcionalização da Memória (RANCIÈRE, 2010) a partir da Autoficção (LEJEUNE, 2014) investigada no filme “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar”. Além disso, busco compreender como a autoficção da memória opera uma cena de dissenso (RANCIÈRE, 2009) sendo a criação de uma ficção que produz um efeito concreto na realidade. Assim, a cena dissensual produz uma

quebra de uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), um acordo mudo entre os cidadãos na cidade.

No primeiro capítulo, irei apresentar alguns conceitos norteadores da seção de reflexões teóricas da presente monografia, abordando em grande parte os escritos do filósofo francês Jacques Rancière para sedimentar bases concretas para serem levantadas na parte de análise deste trabalho. Nesse sentido, aciono “O dissenso” e “A partilha do sensível”, bem como os “Regimes Estéticos” e a “Ficção da Memória e Ficção Documental” para trabalhar com temas que são tão caros para pensar a memória e questões da ordem política e social no filme analisado. Apresento de forma geral suas conceituações, explorando fundamentalmente as bases polissêmicas que as norteiam.

No segundo capítulo, levanto um diálogo com o diretor a partir de um de seus relatos em entrevista para melhor entendermos suas motivações e afetos. Em sequência apresento duas sessões expositivas que caminham lado a lado com o que foi abordado por Gomes, a primeira “O lucro ou as pessoas” acionando o contexto econômico trabalhado no filme, exposto na entrevista citada. E a segunda “Ensaio sobre a Autoficção” para melhor respaldo acerca da autoficção, construída no filme segundo a chave de leitura que proponho como disparadora de Ficções da Memória.

No terceiro capítulo, tratei uma análise aprofundada do filme em si, pontuando questões técnicas do fazer filmico, como escolhas de montagem e de filmagem, utilização de determinados ângulos, destacando seus entrelaçamentos com as questões teóricas antes trabalhadas.

Já no quarto capítulo, realizarei uma explanação acerca de um desdobramento prático das reflexões teóricas monográficas, uma experimentação prática de tudo que venho me debruçando. Assim, apresentarei um diário de bordo contendo amparo dos pesquisadores Bill Nichols e Fernão Ramos, para pensarmos o gênero documental e suas manifestações, bem como questões de encenação que borbulharam neste exercício. Realizei um curta metragem seguindo nos passos de retomar algo do passado e confrontar com o que encontro no presente, auto ficcionalizando a mim mesma, criando ficções da memória e buscando entender quais partilhas existiam no contexto visitado. Além disso, finalizo com reflexões específicas do processo de montagem deste curta.

Realizei um documentário em que revisito a aldeia de Araponga, que morei nos meus primeiros anos de vida na companhia de minha mãe, enquanto ela realizava sua pesquisa de doutorado. Refizemos os seus passos da primeira vez que estive na aldeia, mais de vinte anos atrás, passando pelos mesmos lugares e rememorando o passado na companhia de sua amiga,

de mesmo nome, Elizabeth. Em um segundo momento ocorre uma chave de virada no dispositivo e a própria documentarista, eu mesma, também entra em cena, como parte fundamental para os desdobramentos práticos e reflexivos que pretendemos.

O intuito é apresentar um trabalho completo que alia aquilo que é impossível dissociar: prática e teoria. Tendo em vista o caráter seminal de nosso curso de RTVI que é trabalhar essas duas áreas enquanto complementares, o que busco discutir no último capítulo desta monografia é a produção dessa reverberação. Para, ainda assim, debater teoricamente algo nascido das reflexões, trata-se de um movimento circular infindável, uma prática de aliança concreta entre teórico e prático, que foram separados equivocadamente no âmbito acadêmico.

2 FORMULAÇÃO DO PERCURSO TEÓRICO: Ficções e Polissemia

Neste capítulo iremos discutir os fundamentos teóricos que nortearam toda a análise do filme, criando uma base para pensarmos em seus desdobramentos. Traremos exposições conceituais de ideias do filósofo francês Jacques Rancière como base para pensarmos em possíveis propostas de caminhos e chaves de leitura analítica em “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar”.

2.1 O Dissenso

Jacques Rancière em seu ensaio “O dissenso” lança uma perspectiva de reformulação do conceito de racionalidade política para basear argumentos e hipóteses que ilustra no texto. Assim, ele aciona o que seria a razão política adotada na atualidade e a destrincha para demonstrar como ela é excludente e suprime posições dissensuais, imprimindo determinado consenso sobre os corpos e ao mundo sensível que fazem referência. Assim, ele demonstra que a ideia de um discurso dominante que identifica uma certa racionalidade da política a um consenso geral acaba por se desdobrar em paradoxos, que são por sua vez identificados por exemplos palpáveis exprimindo incoerências profundas: “enquanto se celebra o consenso nacional partidário e os espaços supranacionais, reaparecem a guerra étnica, a exclusão, o racismo e a xenofobia” (RANCIERE, 2009, p.1).

Rancière começa aqui a delinear o que vai ser amplamente explorado em seu ensaio “O dissenso”. A noção de consenso dentro do universo da política como gerador de desigualdade e supressão daquilo que se esquia dessa lógica. Assim, ele verifica como aquilo que poderia demonstrar uma suposta vitória da democracia guarda em seu íntimo algo tão excludente quanto posições totalitárias e ditatoriais: “O termo dissenso, longe de valorizar somente o antagonismo social e os conflitos, é a divisão do núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria” (RANCIÈRE, 2009), assim, o termo vem para preencher não um lugar de oposição direta, mas de possibilidade de um potencial mais amplo e democrático, que abrange posições díspares da padronizada pelo consenso dado. Como é ressaltado pelo autor: “Sem dúvida nenhuma, o tema que escolhi implica a crítica do discurso atualmente dominante que identifica a racionalidade política ao consenso e o consenso ao princípio mesmo da democracia.”

Para melhor entendermos essa conceituação vale acionar o percurso levantado por Rancière para compreender a construção de sua argumentação, sustentada em um primeiro

ponto por três paradoxos, sendo o primeiro a noção de que a queda do império soviético foi tida por nações ocidentais como uma sedimentação concreta da democracia, em oposição ao totalitarismo. Porém, ele argumenta que, ao esbarrar nesse entendimento, as nações acabam por tomar para si “o próprio princípio de adversário vencido” e caminham para uma necessidade de um desenvolvimento econômico coeso, retirando o sentido da política enquanto escolha entre uma gama de alternativas. “Sob o termo consenso a democracia é concebida como o regime puro da necessidade econômica. Um certo marxismo tornou-se assim a legitimação última da “democracia liberal”. (RANCIÈRE, 2009, p.3).

Nesse ponto o autor explicita exatamente ao que aludiu na seção introdutória, notadamente, a ideia de reprodução do princípio do desenvolvimento de um corpo social coeso, esvaziando o sentido de política na medida em que encerra a democracia dentro de um consenso, estando vinculada unicamente ao regime da necessidade econômica. Como o segundo paradoxo ele destaca:

No momento mesmo em que essa filosofia da necessidade se impõe quase que por toda parte como a última palavra em sabedoria política, vemos por outro lado triunfar na filosofia política e nas ciências sociais um discurso que glorifica o retorno do ator, do indivíduo que discute, que contrata, que age. No momento em que nos dizem que os dados são inequívocos e que as escolhas se impõem por si mesmas, celebra-se ruidosamente o retorno do ator racional à cena social. Quanto menos coisas há a discutir, mais se celebra a ética da discussão, da razão comunicativa, como fundamento da política. Há um quarto de século, víamos indivíduos partindo para criar núcleos de guerrilha, levando nos bolsos livros que proclamavam a supremacia da lei das estruturas sobre a autonomia dos sujeitos. Hoje, ao contrário, em todos os comitês oficiais, vemos pessoas carregando nos bolsos obras sobre o retorno do ator, da escolha e da autonomia, constatando que não há outra coisa a fazer além do que fazem nossos governos. (RANCIÈRE, 2009).

Assim, Rancière trabalha a noção de um certo recuo nas ações coletivas que suprimem discussões e o fundamento político das vozes dissonantes em coro, em argumentação e debate. O segundo paradoxo reforça o argumento do autor ao encaminhar a seara política para uma conversão ao individual, opondo-se ao coletivo. Desse modo, o terceiro e último paradoxo é levantado para que possamos de fato avançar para a argumentação chave do ensaio. Dessa forma, ao “celebrar-se o consenso nacional” dos partidos e a criação de grandes espaços que transbordam as barreiras nacionais, temos o regresso de formas ultrapassadas em que imperam preconceitos raciais e xenófobos, e a guerra étnica encontra rios largos para correr. Por mais que o dito “discurso oficial” celebre o triunfo de uma razão consensual sobre modelos datados e despropositais confronto político, o

que ocorre na realidade é um regresso do irracional “Gostaria de mostrar que essas novas irracionalidades e a definição consensual da razão política são inseparáveis, precisamente porque o que chamam consenso é na verdade o esquecimento do modo de racionalidade próprio à política.” (RANCÈRE, 2009, p. 4)

Esse último recorte anuncia com clareza o que é fundamental para percorrer o fio condutor do ensaio e compreender o que Rancière denomina por consenso e dissenso dentro do universo político. Com a supressão das opiniões contrastantes e diferentes da massa homogênea constitui-se um ambiente pouco democrático, pouco aberto ao diálogo. O retorno do arcaísmo é iminente e reforça posições aliadas à xenofobia e ao racismo. Assim, surge uma ideia de uma nova racionalidade, que abraça não somente o antagonismo ou a subversão e conflitos culturais, mas sim a divisão no cerne do mundo político. “Minha hipótese é portanto a seguinte: a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão” (RANCIÈRE, 2009, p. 4).

O dissenso para o autor não se restringiria em valorizar antagonismos e conflitos sociais e sim exprimir uma determinada “divisão nuclear do mundo sensível que institui a política”. Para tal, a conceituação antiga de política estaria aliada à distribuição dos indivíduos no corpo social, em comunidade. Porém, uma falsa pressuposição de igualdade só pode ser manifestada pelo dissenso. Assim, ele propõe um entendimento de política enquanto um determinado conflito sobre como os discursos, saberes e como os corpos estão distribuídos no mundo sensível, existindo também dentro dessas construções sujeitos políticos sendo propagadores ou receptores desse conflito. Assim, Rancière propõe uma reestruturação do conceito “política” daquilo que comumente é associado, desígnios que a associam a “o conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 14). Nesse sentido, tudo que concerne a organização dos poderes, supervisão da população, distribuições sociais e como elas se dão. A isso tudo o autor propõe chamar de polícia, esquivando-se de entendimentos de vigilância e punição comumente associados ao termo “associadas a essa palavra como formas particulares de uma ordem muito mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos em comunidade.” (RANCIÈRE, 2009, p. 14).

Desse modo, Rancière adiciona à equação a ideia de polícia, para entender formas policiais de consenso, o que visaria acabar com a estruturação da política. Assim, encaminha para onde sua argumentação deseja tocar de fato: a crítica a uma racionalidade política, ou razão política, que acredita no consenso enquanto princípio da democracia, um regime puro da necessidade econômica: “O discurso oficial celebra a vitória da razão consensual sobre as

formas arcaicas e irracionais do conflito político” (RANCIÈRE, 2009, p.4). Dessa forma, ele ressalta que a associação do termo polícia não pode conduzir a um entendimento equivocado de formas gerais de comando e gestão social. Sendo assim, ele se aproxima de um delineamento do mundo sensível que demonstra “as formas do espaço em que o comando se exerce”. Sendo um pacto silencioso promovendo distribuições de partes e papéis “ao determinar primeiramente a visibilidade mesma das “capacidades” e das “incapacidades” associadas a tal lugar ou a tal função” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

A polícia aparece como conceito que define um recorte, uma forma de assimilação dos espaços e como o comando é exercido dentro destes, determinando o local que deve ser ocupado pelos corpos. E concomitante a isso acopla-se um novo entendimento do conceito de política.

Ao ampliar assim o conceito de polícia, proponho restringir o de política. Proponho reservar a palavra política ao conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea. Essa pressuposição é a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. Essa igualdade, como vimos, não se inscreve diretamente na ordem social. Manifesta-se apenas pelo dissenso, no sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível e contável. (RANCIÈRE, 2009, p.15)

Estando intimamente conectadas, as duas reformulações conceituais andam lado a lado. Para entender a reconceituação de política é fundamental compreender também a de polícia. Assim, a política vem desestabilizar a ordem da polícia, por apresentar uma postura dissensual em relação ao dado homogêneo policaresco, sendo impossível desassociá-las. Desse modo, vale compreender o percurso do dissenso dentro da estrutura do texto: “o dissenso, antes de ser a oposição entre um governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível”(RANCIÈRE, 2009, p.16). Portanto, é fundamental assimilar que o que está em jogo é anterior a um conflito por espaço, é a própria possibilidade de habitar um espaço ou não, é a própria configuração dos corpos dentro desse recorte sensível.

E seguindo nesse percurso, o autor coloca o argumento de que o consenso apagaria o modo de racionalidade relacionado à política, suprimindo-o. Portanto, a política opera como modo de ser da comunidade, estando ancorada em uma noção de igualdade que só tem efeito pelo dissenso, um desvio que demonstra uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade, uma outra racionalidade. O dissenso seria, assim, uma cisão no cerne do mundo sensível,

capaz de remodelar a racionalidade política. Somente a partir de uma razão política dissensual que a possibilidade de uma democracia real se delineia.

Assim, para recuperar a ideia de democracia, o autor busca sua origem etimológica. Governo do *demos*, governo de todos que não tem importância, ou aqueles que não tem nenhum título para governar. Sendo o todo da comunidade a junção dos que não tem parte, e, o consenso operando como supressor da reunião dos não-contados, dos sem-parte. O *demos* se identifica com a injustiça que lhe é feita pela outra parte, as pessoas com títulos. Mas, a política advém como uma sinuosidade extraordinária e o dissenso tem o efeito de interrupção da lógica tida como natural da dominação: “nenhuma propriedade específica distingue os que têm vocação para governar dos que têm vocação para serem governados” somente percebida a partir do transbordamento das diferenças.

Voltando à reformulação do conceito de política, ocorre o acionamento da palavra para ser associada com o entendimento mais comum do uso desse termo. Polícia seria, portanto, um conjunto de processos e a determinada forma ou local que os corpos ocupam no espaço sensível na comunidade, denotando claramente as formas desse espaço em que o comando é exercido. A isso o autor acrescenta uma nova camada, ele propõe reter a palavra política ao ajuntamento de atividades que desregula a ordem policial, desfazendo a ideia de que ela seria uniformemente disposta. Nesse sentido a igualdade se manifesta pelo dissenso, que opera uma perturbação ou mesmo conflito sobre a configuração do sensível. Dessa forma: “A Política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos” e o dissenso entra como conflito sobre a constituição do mundo comum, do mundo sensível. Assim, uma razão política dissensual seria o fundamento real de uma democracia. E a arte sendo o principal artifício que toca diretamente no mundo sensível, teria assim, potencial de ser dissensual, ou seja, de mobilizar uma racionalidade política democrática.

Para finalizar, o autor coloca como último ponto dessa racionalidade política que defende a racionalidade dissensual a figura do sujeito político, enquanto um sujeito capaz de desfazer elos da estrutura policial que determina lugares específicos para os corpos. Portanto, a razão consensual suprime a política em si, suprimindo o povo dissensual. Rancière alude para uma necessidade de volta para a razão política do dissenso, que está sempre à beira de seu desaparecimento em prol de uma razão consensual quadrada, que extingue outras configurações de corpos nos espaços. E finaliza apresentando: “atores ocasionais e intermitentes que constroem aquelas cenas singulares em que o próprio conflito é que produz

uma comunidade” encaminhando para o que posteriormente irá tratar como “cena dissensual”.

A cena dissensual trata-se de um recorte de uma ação, de uma postura que denota dissensos antagonistas de um consenso dado. Uma cena de dissenso ocorre quando um comportamento desviante é percebido em meio a uma massa coesa de comportamentos consensuais, operados por um vínculo silencioso e tácito, um acordo costurado entre todos os indivíduos de determinada situação social. Desse modo, a cena de dissenso demonstra uma realidade entendida como natural e reproduzida sequencialmente, mas só nítida a partir dessa conduta divergente, desse ato demonstrado na cena dissensual.

A cena de dissenso se coloca nesse lugar, enquanto capaz de ocasionar mudanças significativas nas formas de entendimento das realidades colocadas como padrões. Podendo ter como resultado disso reestruturações dentro do dado sensível “[criando] um mundo sensível diferente dentro do mundo sensível existente”. Ademais, é a partir de uma cena de dissenso, essa postura desajeitada dentro de um corpus uníssono, que percebemos com nitidez a existência de um comum partilhado pelos indivíduos. Portanto, é a partir dela que temos a demonstração de uma partilha do sensível.

A cena de dissenso típica é conceituada pelo autor como uma ficção operante na realidade. Assim, a cena dissensual trata-se de uma produção de uma ficção que atua na realidade, tornando visível determinadas coisas, fomentando o aparecimento de discussões entre os indivíduos e quebrando premissas de partilhas do sensível previamente acordadas.

2.2 A Partilha do Sensível

A Partilha do Sensível, termo que foi concebido por Jacques Rancière, opera sob a noção de dar forma, moldar, uma determinada comunidade. Essa partilha se trata do modo “como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão das partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p.15). Assim, a abordagem se assenta na divisão do sensível, do mundo sensível, que cerca todos os indivíduos. A partilha é a constituição de um determinado sistema, que por sua estruturação deixa nítido que existe uma ideia de “comum” e contornos, delineamentos, definindo lugares e as suas respectivas partes ocupantes.

“Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a *partilha do sensível* que dá forma à comunidade. *Partilha* significa duas coisas: a participação em um conjunto e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (Políticas da escrita, p.7).

Desse modo, determina-se um “comum partilhado e as partes exclusivas” e isso respinga palpavelmente na partilha dos espaços, dos tempos e de todo tipo de atividades.

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

Assim, lugares físicos e abstratos tornam-se fundamentais para entendermos suas distribuições entre o corpus social. Sendo fundamental retornarmos a uma questão anterior colocada pelo autor, antes de pensarmos quem ocupa os espaços, é seminal nos indagarmos: quem pode ocupar os espaços? “Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte” (RANCIÈRE, 2009, p.16). Portanto, olha-se para as ocupações dos indivíduos para entender a partilha dos espaços: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. [...] É um recorte dos tempos e dos espaços do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p.16).

Assim, é possível perceber partilhas ao observar espaços de uma mesma cidade, bairros ou mesmo recortes de ruas em que fica nítido diferenças espaciais de sociabilidade. É percorrendo um espaço que fica visível a parte estabelecida para cada corpo, é acompanhando os discursos ou atividades que isso se evidencia. Um exemplo cotidiano é o desconhecimento de alunos de escolas da rede pública da gratuidade da universidade federal, incorrendo várias vezes na ideia de que aquele espaço não poderia ser galgado por eles. No Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação da UFJF realizam-se oficinas de produção audiovisual em escolas públicas da região (projeto PET na Escola), buscando fazer uma ponte entre esses alunos e a faculdade da cidade, para que possam conhecer o curso e, possivelmente, futuramente frequentar o campus.

Nesses encontros entre quem já participa de uma partilha (estudantes da faculdade) e quem está alheio a ela (estudantes da rede pública), fica visível que existe de fato uma partilha que divide esses espaços de habitação e pertencimento. Por mais que subentenda-se que ambos lugares possam ser ocupados pelas duas partes, é na fala dos alunos das escolas públicas da região que fica claro seu desconhecimento da possibilidade de habitar o ambiente estudantil da graduação. Comentários que mostram a estupefação ao se dar conta ou tomar conhecimento pela primeira vez da gratuidade do ensino universitário demonstram que, de fato, não houve cogitação anterior de ocupar esse espaço. Portanto, comprovam um determinado recorte, consolidando uma certa partilha.

Outro ponto importante é a ideia de como os indivíduos tomam parte nessa partilha. Quem pode tomar parte e quais formas ou papéis pode exercer dentro de um comum partilhado. Parte-se da ideia de que existem determinadas funções que estão intimamente relacionadas a determinados segmentos da sociedade. Rancière questiona a ideia de uma busca por igualdade pois admitir-se-ia de antemão que os indivíduos já não são iguais previamente. Que existem determinados espaços que podem ou não ser galgados por certos segmentos da sociedade civil. Rancière nos diz que, para Aristóteles, a figura do cidadão está intimamente ligada à ação de quem toma parte no ato de governar ou de ser governado. “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009). Nesse sentido, o autor aponta que a “ocupação” dos indivíduos atuando como força dominante na hora de definir as competências ou incompetências para o comum partilhado.

Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2005, p.16)

As partilhas do sensível demonstram que existem espaços pré determinados para cada atividade, para cada cidadão dentro dos espaços físicos e abstratos da cidade. Os lugares de poder estão intimamente ligados a quem pode participar ou não das tomadas de decisões ou até mesmo participar de forma ativa da vida política local. Um outro exemplo palpável dessa situação torna-se nítido no filme de Adirley Queirós “A cidade é uma só?” (2011).

Nele, o cineasta constroi uma narrativa em que entrelaça diferentes histórias acerca da realidade de Ceilândia, próxima à Brasília. Incorporado à trama do filme, Adirley acompanha Nancy e Dildu, moradores de Ceilândia e com diferentes histórias com a localidade. Afetivamente Nancy mira o passado e se debruça a pensar sobre a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) de cuja sigla deriva o nome Ceilândia. Nesta campanha que grande parte da população, na década de 70 foi retirada de seus barracos nos arredores de Brasília, no início de sua estruturação enquanto cidade planejada, criando consequentemente uma cidade satélite da metrópole. Nancy, cantora, rememora a campanha e as músicas que teve de cantar ainda muito pequena, desse ar festivo que mascarava um despejo de pessoas de seus lares. Junto a Adirley eles buscam memórias desse passado, não tão remoto, nos arquivos físicos e materiais da história do local e paralelo a isso acompanhamos outro personagem, Dildu, um morador de Ceilândia que busca, com poucos recursos, se candidatar a deputado distrital.

Sua campanha enfrenta percalços diversos e a partir da montagem do filme evidencia-se que o lugar que o personagem busca alcançar nunca esteve de fato ao seu alcance. Por uma partilha do sensível anterior mesmo a essa possibilidade de busca de ocupação dos espaços, Dildu não pertence à fatia que pode almejar ser eleito de fato, pois existe uma divisão primeira que o exclui previamente de tomar esse posto. Com a postura desse personagem evidencia-se que existe então uma partilha do sensível que não o inclui.

Retomando a noção de dissenso trabalhada no tópico anterior: a ficção inventa aqui uma "cena de dissenso" ao expor a existência de uma partilha. É na impossibilidade de Dildu ganhar uma eleição nas condições em que sua "campanha" é desenvolvida que se explicita seu não pertencimento à partilha, isto é, que ele pertence àqueles que não têm parte no jogo eleitoral, que implica articulações de interesses diversos, recursos financeiros e materiais para que possa ser candidato e almejar ser eleito. “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Como a partilha é a construção de um sistema, que nele determina o que é o comum e quais lugares devem ser ocupados por cada parte, na estrutura dessa cidade, uma figura desviante é foco de atenções. Mas foco exatamente por mostrar que existe um acordo entre as

outras pessoas, só claro às vistas de todos por existir um desvio, que explicita e demonstra uma atitude padrão dos outros indivíduos.

Assim, a partir desse caminho traçado é que se pode pensar em “práticas estéticas” estando vinculadas ao lugar que ocupam no comum, sendo formas de visibilidade das artes, entendidas por Rancière como “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Assim, Platão é utilizado como exemplo por destacar dois grandes modelos de existência da palavra, tida aqui como chave de entendimento da distribuição dos lugares para o autor, sendo eles o teatro e a escrita, importantes para estruturação do regime das artes (a ser tratado no tópico seguinte deste capítulo). Ainda, Platão opõe uma terceira forma ao teatro e à escrita, a forma *coreográfica* “da comunidade que dança e canta sua própria unidade” sendo modelo de oposição pois os outros dois estariam inscritos na instituição democrática cerceadora de certas liberdades.

Platão destaca três maneiras a partir das quais as práticas da palavra e do corpo propõem figuras de comunidade. Identifica a superfície dos signos mudos: superfície dos signos que são, diz ele, como pinturas. E o espaço do movimento dos corpos, que se divide por sua vez em dois modelos antagônicos. De um lado, há o movimento dos simulacros de cena, oferecido às identificações do público. De outro, o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários. (RANCIÈRE, 2009, p.18)

Sendo assim, temos três formas de partilha do sensível que demonstram formas que as artes podem ser percebidas dentro do seio da comunidade “Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais” (RANCIÈRE, 2009, p.18). Dessa forma, Rancière pontua, carregado de exemplos, como é da ordem política essa divisão no mundo sensível, essa realocação ou determinação de lugares ocupados no ajuntamento social. E as obras de arte são o coração dessa percepção, nunca sendo isentas de posicionamento, sempre carregadas da lógica política.

Assim, ele busca demonstrar como as obras de arte não são neutras e exibem um potencial de racionalidade política, demonstradas a partir de cenas de dissenso, que denotam e deixam emergir com clareza determinadas partilhas do sensível. Da mesma forma, o autor alude para romances de Flaubert como determinantes dessa criação de espaços democráticos, se valendo de outras partilhas do sensível. *Madame Bovary* e *A educação sentimental* são tidos como romances democráticos quando vem à conhecimento do público “testemunho da

igualdade democrática”. “Essa igualdade destroi todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra” (RANCIÈRE, 2009, p.19).

É nesse contexto que temos a possibilidade de gestação de um modelo inerente ao regime estético em que está a Ficção da Memória feita por Chris Marker, explorada no próximo tópico do presente trabalho. Por possuir potencial político maior do que aquele que se propõe a se apresentar como sendo a verdadeira representação, eticamente verdadeiro (regime ético), ou mesmo a representação lógica fechada, representacionalmente verossimilhante (regime representacional). Sendo assim, é no cerne do regime estético que posturas políticas dissensuais circulam com maior assiduidade.

2.3 Os Regimes Estéticos

Rancière define regimes de identificação das artes para pensar nos lugares que a arte ocupa em diferentes momentos ou fazendo referência a distintas tradições históricas. São regimes que direcionam para a tradição ocidental de identificação das artes, sendo referenciais diretos com práticas artísticas, definindo padrões de percepção da arte, desvinculado de períodos históricos específicos, e que podem se repetir em diferentes contextos e épocas, havendo recorrência ao longo dos anos.

Em primeiro lugar ele se propõe a pensar no regime ético das imagens, aqui pensado como um regime que responde diretamente à ideia de simulacro, em que os resultados do fazer artístico são entendidos como meras imagens, reproduções, registros incompatíveis e que não alcançam o real, sendo apenas imagens. Esse regime é vinculado à filosofia de Platão, portanto, segue sua lógica de que o mundo é desmembrado em dois extremos. Sendo o primeiro o mundo das ideias: completo em sua forma e estrutura, verdadeira, eterna e imutável, alcançada apenas pelo saber racional do indivíduo. Já o segundo, o mundo das aparências, é aquele em que nos encontramos imersos, que apenas imita ou vislumbra reflexos do outro plano, sempre incompleto, o mundo sensível onde situa nossa realidade.

O artista buscaria através de suas criações a verdade mais correspondente à “realidade” “Trata-se nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a “arte” de se individualizar enquanto tal.” (RANCIERE, 2009). O regime ético opera sobre a regulação de veracidade das imagens, podendo também estar relacionado ao interesse ou não de apresentar determinada imagem para o público.

Dessa forma, Rancière pontua que a fruição da obra de arte pelo espectador depende de dois fatores, da sua fidelidade com o original ao qual faz referência e também das suas consequências naquele que absorve a obra. Pensando em como a arte enquanto imitação do real pode pautar comportamentos, conceitos, moralidades e princípios em grupos sociais e comunidades.

A primeira manifestação de ideia de um regime artístico ético é associada por Rancière à filosofia de Platão. Historicamente pautado e formulado no que era corrente e vigente à época. Porém, ao voltarmos o nosso olhar para a atualidade poderíamos mesmo considerar essa manifestação como algo pregresso? Para pensarmos nessa indagação vale entender que determinadas posturas hoje recuperam uma ideia recorrente ao regime ético de “combate ao simulacro”, adotando, portanto, o princípio desse regime. Não sendo um modelo

puramente histórico e sim traduzindo uma postura ou atitude de julgamento perante as artes e seu papel no meio social.

Comumente na atualidade temos posturas condizentes com esse regime na busca de refutação de simulacros. Platão avalia a sociedade que encarava as imagens como simulacros, mas não é comum encontrarmos esse tipo de chave de leitura hoje em dia? A ideia de uma cópia infiel da realidade, de uma representação enganadora, estão engendradas em algumas mentalidades que respondem aos estímulos culturais sob a ótica do regime ético. Um exemplo claro disso se consolida na crítica a personagens estereotipados ou que reproduzem posturas de forma incorreta, pautada na ideia de que existiria uma maneira correta ou mais pura de fazer essa correlação. Demonstrando, portanto, que essa postura não está superada, que não se trata de uma escala ascendente em relação aos regimes, e que todos coexistem e não estão atrelados unicamente com períodos históricos passados, mas vigentes em comportamentos atuais.

Já o regime representativo, amplamente difundido no ocidente, se esquivava dessa ideia de reprodução fiel da realidade, sendo uma forma de representar o real. Como o local de domínio particular das artes de imitação, assim, ele busca raízes nos princípios de Verossimilhança na Poética de Aristóteles. Nesse contexto, ele associa verossimilhança com a adequação e seguimento das obras de arte com a consistência interna a elas mesmas e não imitações verídicas a seus modelos. Seu valor está atrelado à lógica da normatização do fazer e dos modos de apreciar esse determinado produto artístico. Ele é opositor direto do regime estético das artes. Esse modelo é adotado a partir do princípio da lógica aristotélica, respondendo diretamente à Poética, desenvolvendo consequências em um sentido lógico.

Para tal recorremos ao modelo clássico da narrativa ficcional em que o sequenciamento causal é o fio condutor da trama e guia cada acontecimento, um atrelado ao outro. Esse emaranhado que visa desaguar em um final que está ligado a cada detalhe da trama, que antecipou ou gestou esse ápice, traduz a busca da verossimilhança. Esse exemplo se expande para uma representação em verossimilhança para a pintura narrativa, o teatro clássico e todas as artes ditas clássicas, as “belas artes”. Assim, ao adotar o princípio representacional o espectador busca uma correspondência a todo momento com o dito real. Na ausência de nexos causais gera uma relação ainda mais conflituosa com a trama que está fruindo, esse espectador que adota o princípio representacional cobra verossimilhança.

Esse regime estabelece para além disso um princípio, uma ordem da forma de realizar o artístico relacionada com a ordem interna de absorção dela pelos meios sensíveis. Assim, temos uma visão hierárquica estabelecida, onde as coisas ocupam lugares específicos. Desse

modo, no regime representacional as artes estão submetidas a um conjunto de regras regulatórias, pensando tanto no momento da produção, quanto no momento da fruição artística. Operando certa hierarquia de temas e também de gêneros. Por sua vez, o regime estético, o último dos três proposto pelo autor, é isento de qualquer norma estática limitadora, que desestabiliza a ordem anterior.

Chamei de “regime estético da arte” a um terceiro regime, resultante do colapso dessas regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão. Nesse regime, a hierarquia de temas e de gêneros cai por terra. Todos os temas gozam de igual estatuto e podem ser tratados mediante toda e qualquer forma de representação . (RANCIÈRE, 2009, p.4).

O regime estético é para o autor um regime específico do sensível, sendo responsável por identificar a arte como algo singular e desobrigado de regras antecedentes, ausente de toda hierarquia que define limites temáticos, de gêneros e artísticos. A quebra que ocorre é em relação às hierarquias pré definidas pelo regime representativo. Aqui impera, como primeira manifestação, o realismo romanesco, responsável pela subversão de hierarquias da representação e trabalha com uma focalização fragmentada, valorizando o individual. Rancière aponta para essa oposição, contrastes existentes dos dois últimos regimes de historicidade como “Reinterpretação daquilo que a arte faz ou fez ser da arte” (RANCIERE, 2009). Esse regime teria para Rancière um potencial dissensual maior, e por esse motivo é o modelo defendido pelo autor. O regime estético não possui uma finalidade direta, acionando uma ambiguidade maior, correlacionando-se com um potencial polissêmico e um potencial político por consentir uma abertura da trama.

Nesse regime, as artes são entendidas a partir de uma contradição, são ao mesmo tempo isentas de regras restritivas e distanciadoras dos outros objetos e fazeres da realidade comum, mas ocupam um lugar diferente desses objetos que fazem referencialidade cotidiana, estando apartadas por terem morada em museus ou locais de exposição. Aqui as artes são identificadas a partir desse jogo dual, transitando entre o comum e o específico, diferente de outros regimes que tem por base distingui-las por moldes de representação, questões éticas ou funções das artes.

Dessa forma, no regime estético das artes o objeto artístico possui potencial autônomo capaz de romper com estruturas da outra lógica representacional, sendo um objeto específico, mas não por isso distinto dos demais, ele pode enfim escapar de sua lógica estabelecida na ordem predominante. E a isso se soma um potencial concomitantemente político e estético e, portanto, englobador de dissensos e polissemias.

Assim, o potencial dissensual se expressa na igualdade de adoção de espaços de ficcionalização, gerando uma igualdade ainda mais profunda, para que o espectador não necessariamente pense como o narrador, mas possa pensar tal qual o narrador. É importante ressaltar que ficcionalizar está aqui compreendido enquanto “deixar o espectador em estado de ficção”, mergulhando-o em um estado ficcionalizante e não entregando uma ficção pronta, estática e imutável, um narrador que se coloca enquanto “inteligente” não deixa o espectador fabular. Para Rancière o próprio modernismo teria recaído no modelo representacional, inferior em potencial político dissensual, ficando preso a regras formais e esquecendo a essência do juízo estético kantiano, o livre jogo das faculdades e as polifonias narrativas e ficcionais.

Vale ressaltar também que é dentro desse modelo que busco destinar meu desdobramento prático desse percurso monográfico, o documentário produzido como eco desses escritos. Um filme que se alinha com essa forma de absorção das artes e que permite autonomia para quem a absorve, que permite lacunas em seu interior para que o espectador, com a sua bagagem, possa complementar passagens e se colocar enquanto ativo dentro da trama.

Para fundamentar esse raciocínio, Rancière aciona os percursos kantianos para dar-lhe base argumentativa (RANCIÈRE, 2009). Assim, Kant se propôs a pensar a Estética a partir de sua Crítica ao Juízo, pensando acerca do juízo estético, tratando em linhas gerais: da impossibilidade de harmonizar a experiência objetiva com a experiência subjetiva, ao que ele distingue em dois juízos contrários, o juízo de conhecimento e o juízo do agradável. Diferenciando-se respectivamente, o primeiro por versar sobre o reconhecimento de elementos belos a partir de conceitos universais e o segundo reconhecendo elementos belos através de prazeres individuais e pautas subjetivas.

Nesse sentido, o juízo de gosto, para Rancière, trataria de um contato isento e neutro sobre o objeto pelo indivíduo. Nessa relação de fruição existiria liberdade ampla que deixaria entrever esse objeto para além de suas funções e usos para as quais foi criado. E é nesse viés que se distancia do juízo sobre o agradável por tratar de algo que é subjetivo e universal ao mesmo tempo.

Para ampliar nossas discussões, agora que já construímos uma base conceitual mais ampla, vamos tratar especificamente das veredas da memória e sua incidência dentro do filme documental, enquanto maneira de erguer uma argumentação concreta sobre o gênero. Pensando fundamentalmente nas bifurcações que ela pode criar.

2.4 A Ficção da Memória e a Ficção Documental

No ensaio *A ficção documental – Marker e a ficção da memória*, o filósofo Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2010), ao se debruçar sobre o filme *O túmulo de Alexandre* do cineasta Chris Marker, reavalia a memória a partir da noção moderna de ficção polissêmica, compreendendo-a enquanto uma construção ficcional, revelada a partir de associações de fragmentos componentes da recordação e de documentos históricos, não sendo uma única construção objetiva possível adquirida. Esquivando-se de um percurso de conservação de uma memória já fundamentada, mas sim encontrando um processo de criação. Segundo Rancière a memória é um conjunto de signos, vestígios e monumentos, que, ao serem rearranjados e remodelados, se deparam com novas significações. Sendo fundamental o elo entre os dados e o rastro das ações, não se associando com a abundância ou falta de informativos, e sim valendo-se de lacunas e espaços, gerando sentido a partir de justaposições e associações.

Assim, a ficção documental se ampara na ideia de que “o real não é um efeito a se produzir, mas um dado a se compreender” (RANCIÈRE, 2010: p.180), pensando esse gênero como ainda mais transbordado de polissemias. Rancière aborda no ensaio a produção de ficções da memória a partir da construção formal pela montagem, aliando fragmentos de filmes, recortes de entrevistas e extratos imagéticos da formação soviética. Desse modo, produz-se uma ficção pela aliança de materiais, que juntos criam novos sentidos, a depender de sua disposição dentro da obra.

Dessa forma, “a memória não é um conjunto de lembranças da consciência [...]”, mas “um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (RANCIÈRE, 2010, p.179). A memória não é um ajuntamento coeso de ocorridos no passado, muito menos algo objetivo e estático daquilo que já nos aconteceu, ela é, portanto, uma criação ficcional, fruto das associações, da correlação de rastros e fragmentos e as lacunas entre eles ficcionalizadas por aquele que se põe a recordar.

Assim, a memória é materializada em objetos e monumentos, não no sentido de conservar algo pré estabelecido, mas de ser em materialidade a memória em si. Outro ponto colocado pelo autor é que não se trata de um movimento de conservação de uma memória, mas sim de uma criação. Como é o caso no filme de Marker, que não se esforça para resguardar a memória de um cineasta que pouco se soube à época quem era, e pouco se sabe nos dias de hoje, mas sim de criar uma memória acerca dessa figura e de seu trabalho produzido.

Segundo Rancière a memória não se associa nem com abundância nem com escassez de informativos, sendo mais importante as associações feitas nessa costura, valendo-se mais ainda das justaposições e criações de sentido dependendo do manejo que é feito com os fragmentos. Desse modo, o argumento central do autor para que haja essa construção em *O tumulto de Alexandre* trata-se da montagem como operadora deste arranjo, dessa criação de memória, dessa ficcionalização da memória.

Quando a informação é abundante, supõe-se que a memória transborde. Ora, as circunstâncias nos mostram que isso não acontece. A informação não é a memória. Ela não se acumula para a memória, ela trabalha em seu próprio benefício. E seu interesse é que tudo seja esquecido imediatamente, de modo que só se afirme a verdade abstrata do presente e que ela, a informação, assegure sua potência como a única adequada a esta verdade. (RANCIÈRE, 2010).

Com a abundância excessiva impera mais ainda a indiferença, um grande ajuntamento afasta de uma possibilidade conclusiva, um distanciamento da possibilidade de leitura de uma história comum. Assim, o autor pontua que para negar algo basta que se apaguem os elos que criam nos fragmentos sua consistência histórica “A memória, portanto, deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informações. Ela deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações” (RANCIÈRE, 2010).

“A memória é uma obra de ficção” (RANCIÈRE, 2010) esse tipo de ficção aqui não entendido enquanto formas totalitárias de mirar a história e seus antecedentes, e sim enquanto uma forma de construção sistêmica de “ações representadas”. Nesse sentido, um filme documentário não pode ser entendido como opositor a um filme ficcional, por se pautar em materiais saídos da realidade, como registros físicos e documentos, ou uma realidade captada e não representada. Mais ainda: “Ele não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender” (RANCIÈRE, 2010). Assim, o filme documentário não precisa se associar com a noção anterior de criar efeitos do real ou esbarrar em verossimilhanças. “Ele pode levar o trabalho artístico a sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos” (RANCIÈRE, 2010).

Nesse sentido, ao não precisar se aproximar do real criando artifícios para tal, o próprio dado real torna-se material ficcionalizante, podendo ser manuseado, editado, dilatado ou comprimido. Também vale o manuseio para os personagens e suas ações, aproximando ou

distanciando fatos, falas ou posturas, dependendo sempre da forma que temos o encadeamento dos fatos e dos dizeres.

“O cinema “documentário” é uma modalidade de ficção ao mesmo tempo mais homogênea e mais complexa” (RANCIÈRE, 2010). Ela torna-se mais homogênea pois concentra na mesma figura quem idealiza e realiza o filme e segundo o autor seria mais complexa por tornar sequencial imagens de natureza muito diferentes.

“Desse modo, O túmulo de Alexandre encadeia cenas filmadas na Rússia de hoje, depoimentos de entrevistados, atualidades de outrora, fragmentos de filmes da época – de autores e destinações diversas, desde O encouraçado Potemkin aos filmes de propaganda stalinista, passando pelos filmes do próprio Medvedkine –, todos reintegrados em outra trama e eventualmente conectados por imagens virtuais” (RANCIÈRE,2010).

Dessa forma, o filme de Marker opera sob diversas frentes e mescla materiais, criando um teor ficcional enorme. Outro ponto levantado pelo autor relaciona-se com a poética à qual o filme responde e para tal nos situa acerca das duas grandes poéticas existentes, que podem também se desmembrar em mais braços ou mesmo se entrelaçar. A poética aristotélica se associa com o que já abordamos anteriormente, uma poética da representação e da ação.

“Nela, o centro do poema é constituído pela “representação de homens que agem”, ou seja, ela é uma encenação do texto por um ou mais atores que expõem ou mimetizam uma sequência de ações ocorrida aos personagens segundo a lógica que faz coincidir o desenvolvimento da ação com uma mudança de sorte ou de saber de seus personagens” (RANCIÈRE,2010).

Em oposição a esse modelo, temos uma poética oposta surgida na era romântica que não busca a verossimilhança como resultado último, ou o encadeamento causal dos fatos, pensados por Aristóteles, mas sim “o poder de significação variável dos signos e dos conjuntos de signos que formam o tecido da obra” (RANCIÈRE, 2010). Portanto, ocorre a valorização individual de cada elemento dentro da obra, é a partir das associações que a riqueza do todo se manifesta: “Finalmente, é a potência de reflexão em que uma combinação se torna a potência de interpretação de outra ou, ao contrário, deixa-se por ela interpretar” (RANCIÈRE, 2010).

Desse modo, ele alude para o local onde se encontra o cinema, no entrecruzamento dessas duas poéticas ou no conflito das mesmas. Tanto, de maneira prática, pela combinação da técnica do registro maquinal e das escolhas subjetivas de quem as registra, quanto pela possibilidade de

“jogar com as concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e as séries de imagens de época, de proveniência e significados

variáveis. Ele pode unir o poder da impressão, o poder de enunciação que nasce do encontro do mutismo da máquina e do silêncio das coisas, com o poder da montagem – em um sentido amplo, não técnico, do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente os significados, de ‘re-ver’ as imagens, de encadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão”. (RANCIÈRE, 2010).

Como o cinema é a arte proveniente da poética romântica, ele permite dentro de si diversas associações e possibilita que a memória seja construída “enquanto entrelaçamento de temporalidades deslocadas e de regimes heterogêneos de imagens [...] Desse modo, a ficção de uma memória duplica-se ao infinito, e o documentário revela-se, mais do que nunca, como a efetivação de uma poética romântica que elimina toda a aporia do “fim da arte” (RANCIÈRE, 2010). Esse comentário do autor refere-se exclusivamente ao filme de Marker e o que propomos a partir disso é uma possibilidade de leitura para os documentários de forma geral. Desse modo, o documentário moderno deixa entrever um potencial dissensual maior, coberto de polissemias, enquanto o documentário clássico tende para um modelo representacional.

3. A TRILHA DEIXADA PELO DIRETOR: Neoliberalismo e Autoficção

Neste capítulo, partindo de uma entrevista de Marcelo Gomes à época do lançamento de “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar”, tentaremos apresentar possíveis desdobramentos, fruto de falas do diretor, como complementares ao caminho teórico. Apresentamos sugestões bibliográficas suplementares ao abordado pelo diretor como elementos constituintes do filme: o plano de fundo de ordem político-econômico e a figura do próprio documentarista no interior da trama.

3.1. Entrevista com Marcelo Gomes

Marcelo Gomes, em entrevista sobre seu filme “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar” (2019), relata a busca por recuperar a memória de um agreste conhecido de sua infância, familiar e corriqueiro junto a outras cidades que percorreu na companhia de seu pai. Mas ao se deparar com os gigantes outdoors na cidade de quarenta mil habitantes, Toritama, teve a sua curiosidade despertada. Ele ressalta que decidiu investigar algo que não sabia, uma novidade fresca que tomou sua atenção e a vontade de entender a história do que havia acontecido naquele local. Segundo Marcelo essa é a sua busca, porque qual seria o interesse em apurar algo que já fosse familiar a ele?

O encontro com o inesperado o guia, mas principalmente por partir de um referencial fruto daquilo que lembrava, claro que embebido de algum sentimentalismo, mas o choque pela mudança o faz pensar, e mais do que isso, desperta sua curiosidade para algo desconhecido até então. “Tudo começou quando eu passei pela cidade, minha família é do agreste e eu tenho origem no agreste e eu tava fazendo uma viagem e passei pela cidade e vi aqueles outdoors gigantes no meio do nada e falei o que é isso? A cidade é a capital brasileira do jeans” afirma, em entrevista para Vitor Búrigo.

O filme trata densamente sobre a questão do trabalho em si, enveredando por suas novas configurações e comportamentos. Aqui ele toma novos delineamentos e formatos pautados no advento neoliberal. “Descobri essa história de que pessoas quando chegava o carnaval se desprendiam de seus bens materiais, vendiam tudo que tinham e não tinham e iam passar uma semana de folga, pelo menos uma vez por ano, porque elas trabalhavam o ano inteiro. E aí decidi chegar na cidade e investigar porque que acontecia isso” ele diz.

“É um filme memorialista onde eu confronto a minha memória do agreste quando eu era criança com o que é o agreste nesse momento de transformação industrial. E vou

encontrar os trabalhadores autônomos, pessoas que trabalham quatorze horas por dia a quinze. Muito felizes com o trabalho delas e aí o filme começa a ser um filme quase existencialista onde a gente tenta refletir sobre o trabalho, sobre a vida e sobre o que a gente faz com o tempo” afirma. Assim, ele trata vários temas entrelaçados, mas tudo graças a esse confronto com a memória pessoal, que foi despertada ao olhar de longe a cidade tão diferente daquela da sua infância. Para além disso, a noção do trabalhador autônomo, que é dono de seu tempo, que não responde a um patrão, começa a surgir, o trabalho que não para nunca, extrapolando jornadas de quinze horas de serviço. E a felicidade de ser seu próprio empregado e empregador começa a mostrar raízes muito claras do espalhamento massivo do neoliberalismo na prática.

“E ali estavam pessoas que eram donas da própria marca de jeans, que produziam seu próprio jeans e estavam muito orgulhosas porque elas eram patrões e empregados delas mesmas. Mas aí depois elas começam a contar a vida delas “Elas viram patrão e empregado, algoz e vítima e aí a gente pensou: nossa aí tá um filme”, Marcelo comenta.

Gomes traz a noção de tempo como fundante para pensar a temática do filme, indagações sobre seu uso por cada indivíduo, intimamente ligado com o trabalho. Pensando no viés do contexto neoliberal ele alude para o encorajamento do trabalhador autônomo, que se torna seu próprio patrão, mas que ao mesmo tempo trabalha muitas horas por dia. Esse cenário abarca todo processo de expansão do neoliberalismo desde sua difusão com Thatcher e Reagan, até a chegada nos países terceiro mundistas e latino americanos. “Quando eu cheguei em Toritama eu pensei que Toritama parecia a Inglaterra no século dezenove na Revolução Industrial, e de repente eu descobri que aquilo ali na verdade era um grande novo retrato do neoliberalismo, um neoliberalismo que começa lá nos anos oitenta”. O diretor alude também para uma crença neoliberal de sempre “poder fazer mais” estar apto a produzir mais e mais, sem a necessidade de cumprir um determinado horário de trabalho pré estipulado.

“E é muito curioso porque isso é um fato mundial, universal” afirma Marcelo, podendo conectar com o público de diversas nacionalidades pois a dinâmica do trabalho em contexto neoliberal é uma constante em países relativos ao modo de vida ocidental. “Então o filme quando passou na Inglaterra e em Berlim as pessoas se sentiram com empatia muito grande com aquelas pessoas, porque a vida delas tava num caminho igual”. Assim, Gomes traz em uma de suas falas como o cenário geral trabalhado no filme foi bem recepcionado nas janelas de exibição no estrangeiro, principalmente na Inglaterra e Europa pela proximidade temática do público. O tema, portanto, se torna universal, e abraça indivíduos de todo o globo

que se sentem representados na precarização escancarada na tela grande. “E o tempo virou a grande questão do filme, porque o tempo não volta atrás, você perdeu para consumir algo, e aí a questão do consumo a gente tem que refletir cada dia mais” pontua.

“O filme que era pra ser um filme sobre o trabalho na capital do jeans, eu acho que virou um filme universal, existencialista, sobre a questão do trabalho, da vida e o tempo, o que que a gente faz com o tempo em nossas vidas” diz o diretor, de forma a condensar em uma frase todas as angústias e temáticas levantadas pelo longa. Desse modo, o tratamento dos temas vem entrelaçados, da mesma forma que os encontramos na cidade, ou que nos defrontamos na vida cotidiana. Torna-se um filme mais atual a cada dia, mesmo tendo já cinco anos de caminhada.

“Toritama em tupi guarani quer dizer terra da felicidade, e eu acho que quando os índios tupis foram pra lá, o lugar fica à beira do rio, tem umas montanhas verdes, na verdade seria uma terra da felicidade”, Marcelo pontua. Mas em seguida gera uma certa comicidade e estranheza por colocar: “Se é a terra da felicidade porque no carnaval todo mundo tem que fugir dela?”. Pensando que para terem momentos de descontração e diversão os habitantes precisam estar apartados da cidade a todo custo. Sendo a todo custo mesmo, vendendo todos os pertences, criando dívidas. E por mais que os habitantes reforcem que a cidade é apenas trabalho, Gomes recorda que na década de oitenta possuíam biblioteca, cinema, bandas de música e que hoje se depara com uma escassez enorme de bens culturais.

“A diversão é trabalho, a vida é trabalho, e pouco a pouco a gente sente que a vida de todo mundo está assim”. O diretor reforça também a ideia de uma mente inquieta que não cessa nunca, que precisa cada vez mais de um número maior de informativos, de estar sempre conectada e em rede. Mas sempre recordando que o tempo despendido nessas funções é um tempo perdido e irrecuperável. Aproximando, portanto, de cada um de nós imersos nessa lógica, a realidade vivida ali pelos habitantes de Toritama, ansiosos para que o carnaval chegue (carnaval enquanto ideia da festa e descanso). “O tempo do trabalho é um tempo que se repete, que demora a passar, já o tempo da festa, você chega em uma festa, quanto melhor ela é mais rápido ela passa”, trazendo a ideia de que o tempo é imensurável, evasivo e muito difícil de dimensionar a sua duração ou passagem.

Sobre o momento do carnaval em si, do momento de extravasamento, Marcelo traz a dificuldade do registro, não querendo interferir no único instante de felicidade dos trabalhadores autônomos, se esquivando dessa “invasão”. Assim, os próprios personagens realizam os registros e destacam uma escolha formal do diretor que foi fundamental para a construção dessa parte da história. Não sendo uma escolha avulsa e sim contendo um teor que

tange o político, a escolha incidiu em algo muito rico e positivo, obtendo por volta de seis horas de bruto, das quais se utilizaram apenas curtos trechos.

Assim se constroi um material rico, denso em suas questões, que abarca desde o memorialístico, a questão do trabalhador autônomo no contexto neoliberal, o retorno a um local que existia por um tempo apenas nas terras férteis do recordar e o tratamento de um tempo que corre e não volta mais. Além disso, extrapolando essas temáticas de fundo, escolhemos algumas vias para percorrer, aquelas que consideramos de maior relevância para as questões que buscamos tratar para adentrar, mais a frente, em uma análise formal daquilo que compõe a costura do filme.

3.2. O Lucro ou as Pessoas

Para pensarmos o contexto do filme acionamos o livro “O lucro ou as pessoas” de Noam Chomsky (2002) para podermos mergulhar na temática e compreender a ascensão e entranhamento do neoliberalismo na economia global ao longo dos anos. Em primeiro lugar vale ressaltar que o neoliberalismo configura-se como tendência da política e da economia global das últimas décadas e, como consequência desse enorme alastramento, temos o aumento exponencial das desigualdades tanto econômicas quanto sociais. O neoliberalismo seria então como um “capitalismo sem luvas”, configurando-se como inimigo primeiro da democracia participativa, restringindo os direitos a uma minoria favorecida e limitando o poder civil e os direitos políticos da maioria.

Segundo Chomsky, esse sistema pauta-se na noção do livre mercado, e, para entendê-lo melhor, vamos percorrer alguns eixos que estruturam essa trama. O sistema neoliberal carrega o sufixo de “novo”, porém, é formulado em ideários antigos, ideias liberais clássicas fundamentadas em Adam Smith. Outro elo fundamental para entendermos esse cenário é o Consenso de Washington, um conjunto de princípios orientados para o mercado, fundamental para a manutenção do controle dos EUA. O Consenso estabelece a liberalização do mercado e do sistema financeiro, a fixação de preços pelo mercado, o fim da inflação e a fixação da privatização.

Desse modo, os arquitetos do Consenso são os grandes senhores da economia privada estadunidense. Segundo Gerald Haines, “Depois da II Grande Guerra, os EUA assumiram, por interesse próprio, a responsabilidade pela prosperidade do sistema capitalista mundial” (CHOMSKY, 2002). E é por esse motivo que ameaças à prosperidade desse mesmo sistema justificam o uso do terror por essa nação. Como exemplo, Chomsky levanta o caso da dissolução da democracia italiana em 1948 pela CIA.

Determinados a buscar a estabilidade do sistema capitalista, os EUA não mediram esforços para intervir em potenciais abalos a esse equilíbrio, como também foi o caso da desestabilização de um governo marxista eleito no Chile. Como previsto na “Carta econômica das Américas”, estados comunistas estavam ausentes da partilha do globo e consequentemente desse sistema, operando como ameaça constante à paz dessa ordem global. “A cultura do terror acabou por domesticar as expectativas da maioria” (CHOMSKY, 2002).

Para pensarmos nos eixos que organizam a estrutura neoliberal Paul Krugman define cinco pilares: o conhecimento acerca do desenvolvimento econômico limitado, conclusões pouco fundamentadas, saber convencional instável, um mau funcionamento das políticas de

desenvolvimento econômico e o atendimento de interesse de grupos poderosos. Portanto, o lucro está se colocando acima das pessoas, acima do bem estar social da maioria que aglutina o grupamento das sociedades.

O Brasil não se esquivava dessa lógica, e segundo Chomsky vem servindo de “área de teste para os modernos métodos científicos de desenvolvimento industrial baseado no capitalismo intensivo” pelos Estados Unidos desde 1945. Um sistema que está a serviço do lucro da minoria, enquanto a maioria permanece deixada na miséria. Assim, o autor começa a inserir como questão quais seriam os elementos que propiciaram o desenvolvimento de certos países e os elenca como sendo o protecionismo e intervenções estatais no crescimento econômico. Ele ainda pontua o caso de sucesso japonês cujo governo participou ativamente das atividades econômicas. Esquivando do que é corriqueiro em doutrinas neoliberais: precarização da educação e saúde, aumentando os índices de desigualdade social.

Esse tópico trabalha como uma pincelada na questão de fundo que permeia o longa de Marcelo Gomes. Fundamental para termos enquanto contextualização do cenário econômico que pauta as ações dos indivíduos dentro do filme analisado. Desse modo, o livro de Chomsky opera enquanto respaldo teórico para questões mais profundas acerca dos comportamentos alinhados com a lógica neoliberal e capitalista de produção em larga escala e a todo momento, em que estão submetidos os habitantes da pequena Toritama em Pernambuco.

3.3. Ensaaios sobre a Autoficção

Na trilha que estamos percorrendo, dentro da reflexão teórica proposta, acabamos por esbarrar em outra área do saber que nos pareceu muito cara para o percurso reflexivo. Ao trabalharmos questões que tratavam da dimensão política da memória, do sujeito colocado em relação ao seu meio e ao aproximarmos isso da realidade do filme estudado e ao conectarmos isso com as falas de Gomes na entrevista citada acima, sentimos carência de uma sessão para tratar dessa temática em específico. Nesse sentido, esse tópico vem como forma de tentar abranger a fatia relativa ao diretor, documentarista que se coloca na história também. Que mais do que fazer parte da história que conta é o disparador dela. Pois parte da sua memória pessoal, da sua própria busca por um lugar inexistente, encontrando uma Toritama que embaralha suas vistas por não se parecer nem remotamente com aquela de suas lembranças.

Assim, a ideia de tratar da autoficção pareceu-nos algo indispensável para trazer a dimensão do autor para o centro da discussão. Uma postura extremamente ativa no cerne narrativo e na sua construção, bem como fagulha inicial que propicia a existência dessa história.

Para isso Philippe Lejeune em seu capítulo “Autoficções & Cia: Peça em cinco atos” no livro Ensaaios sobre a autoficção organizado por Jovita Noronha (2014), trabalha em cinco sessões de autoficção. Fazendo uma retomada histórica e poética da autoficção dentro da literatura, assim, o próprio texto em si guarda muitos caminhos que flertam com a melodia do literário e avançam com poesia e metáforas em sua argumentação.

O autor aciona uma metáfora inicial para pensar na fluidez ou mesmo nas possibilidades de estar entre ou encerrado em gêneros literários na hora da escrita. Pensando neste caminho como casas literárias, trazendo biografias e romances como cada uma delas, uma metáfora palpável e visual que ajuda a enxergar essas divisões nas searas literárias. Mas um limiar poroso acaba sendo experimentado entre elas. Lejeune reitera o compromisso que um autor poderia vir a assumir: declarar qual gênero coloca em prática e o nome que escolhe dar ao seu personagem principal.

Philippe Lejeune transforma o matagal da literatura do eu em jardim à francesa. Fica meditando diante de um quadro de dupla entrada que cruza dois elementos do compromisso que pode assumir um autor: a declaração quanto ao gênero praticado (Lejeune apud Noronha, 2014, p.21)

A argumentação avança para a incorporação de escritores, pensadores e pesquisadores da temática, que ao longo dos anos se debruçaram a pensar e a explorar de forma sistemática o assunto. Dubrovsky aparece como possível ocupante de um espaço antes tido como inabitado, uma casa de janelas lacradas pelo lápis cinza de Lejeune, que agora está na mira da ocupação de um invasor indeciso sobre sua escrita, sem enquadrá-la em moldes fixos e estáticos. Dubrovsky dá ao seu personagem principal seu próprio nome no seu romance “Fils” e engloba uma literatura de ambiguidade “veracidade de informação e liberdade de escrita” enveredando pela trilha da “autoficção” que vem enquanto proposta na quarta página do romance.

Depois desse momento de descoberta, mas também de experimentação, Dubrovsky irá se debruçar teoricamente no assunto publicando dois estudos de auto teorização, e vai replicar a experimentação uma segunda vez já com ares habituais, concentrando esforços no romance “*Un amour de soi*” buscando replicar o dispositivo utilizado em “Fils”. Voltando ao percurso das casas ocorre a descoberta inédita de uma casa que possuía habitantes, tida como lacrada, e era até então apartada da humanidade. É nessa esfera que se encontram escritores realizadores de autoficção alheios de que se utilizavam de tais estratégias. Porém, esse esforço de mapear, pautado no resumo histórico das eras, acaba se afastando de algo mais metódico aplicado por Lejeune e Dubrovsky. Desse modo, incorpora-se à mistura uma ideia mais fluida que abrange porosidades entre a biografia estrita e a ficção não autobiográfica, sendo de uma vastidão enorme o terreno a ser explorado.

Vincent Colonna ampliou o sentido, abraçando também a forma literária e o conteúdo em si, reinventando a mesma palavra utilizada anteriormente por Dubrovsky. Encontrando novas definições: “A partir de agora, essa investigação sobre a autoficção dispõe de referências preciosas. São elas um *terminus technicus* e uma primeira definição: uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome)” (Lejeune apud Noronha, 2014).

Assim, esse caminho possibilitou um desenho classificatório mais definitivo, aproximando obras distintas simplesmente por reunirem propriedades similares tais como: “serem fictícias e inscreverem seus autores no mundo imaginário que lhes é próprio”. Colonna estende sua pesquisa ao mais longínquo situado historicamente, mas nesse ponto surge um questionamento: seria possível aproximar práticas tão distantes umas das outras do fazer literário, sendo englobadas em um mesmo gênero? “Mas seria de fato um gênero? Como poderia ela englobar sob um mesmo nome os que prometem dizer toda a verdade

(como Dubrovsky) e os que se entregavam livremente à invenção?” (Lejeune apud Noronha, 2014).

Nesse sentido, Dubrovsky organiza um colóquio acerca da temática, reuniões acaloradas se manifestam na organização de um evento que aglutina opiniões tão heterogêneas “Talvez não exista realmente um “gênero” que corresponda a essa palavra, mas no rastro deixado por sua passagem, nossos problemas se esclarecem, nossas diferenças se exprimem” (Lejeune apud Noronha, 2014). Acontecido em Nanterre em 1992, possuindo anais e uma conferência final, tudo visando explorar o universo e obter respostas mais concretas.

O autor busca explorar também o que chama de variações dentro desse campo de estudos e para isso aciona alguns exemplos específicos. Em primeira instância Léon Bloy surge para tratar do percurso da autoficção encontrando a literatura *vivida*, que jorra personalidade, até colocada por Lejeune como melodrama escancarado “autobiografia matizada de ficção”.

Dessa forma, o intuito com essa breve explanação visa auxiliar na maneira de situar o leitor pelo percurso que proponho a seguir, na aliança entre autoficções e ficções da memória, trabalhadas e recuperadas nesse caso para serem sob a ótica do filme de Gomes. As fronteiras porosas e o caminho não estático que se associa à autoficção literária, trabalhada por Lejeune, podem ser trazidas para um diálogo com o modelo mais polissêmico e aberto, a partir do exposto por Rancière (ver capítulo 2 supra) e como a maneira que empreguei de mirar para “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar”.

Assim, depois de nos debruçarmos acerca dos conceitos que vão nortear a análise do filme propriamente dita, que seguirá no próximo tópico, vale pensarmos uma antecipação para caminharmos com elas ao mirar o filme com mais atenção. Desse modo, é de suma importância pensar na aliança dos conceitos expostos. O filme que analiso no próximo capítulo “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar” (2019) aciona diversos caminhos que venho explorando na fatia expositiva da monografia em questão.

No filme de Marcelo Gomes, a Ficção da Memória aparece de forma diferente da trabalhada no capítulo anterior. O narrador a produz a partir de uma auto ficcionalização, diferentemente daquilo que expus acerca da produção de ficções da memória em Marker, operadas pelo artifício da montagem, da costura de diferentes fragmentos capturados (sejam eles: materiais de arquivo, entrevistas, recortes de filmes do próprio Alexandre). Aqui as ficções esbarram em outras maneiras de produção. É a partir de uma *Voice over* que busca nas recordações uma confrontação com o presente e de um narrador que insiste em estar ali em

todos os momentos, que interfere diretamente na malha fílmica, que essa ficção se produz. Um narrador que se coloca em centralidade no filme, que ficcionaliza a si próprio durante esse percurso e se insere como ponto de partida e desenrolar narrativo. Nesse sentido, quem conta é também o disparador da fagulha inicial do filme, assim, pontuações pessoais são colocadas enquanto *inserts* durante todo o desenvolvimento do longa. Ele não se esquivava ou observa, ele é elemento fundamental para que o filme ocorra.

Dessa forma, é a partir da aliança entre Autoficção e Ficcionalização da Memória em que proponho situar o filme de Gomes. E entender a produção de uma Ficcionalização da Memória a partir da autoficção, da postura ativa do narrador dentro da película, como parte integral daquilo que constrói. É só a partir daquilo que ele rememora que existe o filme, e só existe uma ficcionalização a partir do choque da recordação com o encontro no presente, tão distinto daquilo fruto da lembrança.

Assim, a autoficção da memória opera uma cena de dissenso por se tratar de uma criação de uma ficção que produz efeito concreto na realidade em que está inserida. Portanto, a ficção existe por ser operante na realidade, fazendo com que discussões ganhem relevância e espaço, quebrando a premissa de uma partilha determinada. Essa ficção pode ser construída dentro da própria ficção como no exemplo que acionei anteriormente em “A Cidade é Uma Só?” que faz o espectador ter consciência que existe uma partilha, e é só a partir dessa ficção que atua na realidade construída do filme, que esse espectador tem a noção da partilha existente. Nesse sentido, o dissensual em Gomes ocorre na medida em que o filme produz uma autoficção que tem potencial de racionalidade política por ser expressão de uma cena de dissenso.

Essa cena de dissenso produz uma quebra de uma partilha no documentário, pela maneira polissêmica com que o discurso é apresentado, não se alinhando com a postura dos indivíduos no filme. Com um comportamento desviante, de um dos personagens, cria-se essa noção de cena encarnada em ficção operativa na realidade, e que deixa entrever uma organização social dos demais, uma organização no sensível, uma determinada partilha.

É nesse contexto que temos a possibilidade de gestação de um modelo inerente ao regime estético em que está a Ficção da Memória feita por Gomes. Por possuir potencial político maior do que aquele que se propõe a apresentar como sendo a verdadeira representação, eticamente verdadeiro (regime ético), ou mesmo a representação lógica fechada, representacionalmente verossimilhante (regime representacional). Sendo assim, é no cerne do regime estético que posturas políticas dissensuais circulam com maior assiduidade. Dessa forma, o modo de construção ficcional e os jogos criados pelo diretor estão inseridos e

ganham potência no interior desse regime. Com uma estrutura que dialoga diretamente com a autonomia, trazendo sua potencialidade ao mesmo tempo política e estética, sem se alinhar com regras dos regimes antecedentes. É aqui que temos um espectador em estado de ficção, o diretor permite-nos caminhar lado a lado com ele, não nos entregando de antemão algo pronto e engessado, mas livre para percorrermos.

Um último ponto que gostaria de destacar antes de partirmos para a análise propriamente dita é a questão da Ficção Documental produzida dentro do documentário de Marcelo Gomes. Para Rancière o gênero documental tem potencial de ser ainda mais atravessado de polissemias, o que procuro destacar abaixo dentro do longa de Gomes. Ao não precisar se preocupar em criar efeitos de realidade ou procurar criações de verossimilhanças, e dessa forma, o próprio dado ancorado no real torna-se material ficcionalizante, a partir do manuseio que lhe é feito. Sendo uma forma de construção que se torna ainda mais homogênea, para o autor, por condensar na mesma figura quem pensa sobre e executa o projeto, e ainda mais complexa, por jogar com diferentes modos de costurar essa realidade, retrabalhando-a a partir de jogos ficcionais.

4 ANÁLISE DO FILME

No presente capítulo trataremos com maior profundidade o percurso de análise do material escolhido, um mergulho um pouco mais profundo no filme “Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar”. Lançaremos mão do que já foi tratado anteriormente como base para pensarmos no filme e suas ramificações.

Toritama no agreste pernambucano esqueceu-se da palavra descanso, em lugar disso a produção constante de jeans atravessou cada canto da cidade. Todos se embrenham na labuta do dia a dia de produzir, o máximo que podem, no menor tempo possível. A lógica fabril invadiu os lares, onde não mais existe distinção entre o horário de comer, dormir e trabalhar, tudo está mesclado e submetido à ideia da produção excessiva. Trabalhar virou a ocupação completa do tempo, seja o tempo do descanso, o tempo de se alimentar, ou mesmo o tempo da diversão.

O narrador se apresenta antes da chegada de qualquer imagem, com a tela escurecida ele cita o nome de algumas cidades do agreste, uma após a outra até chegar no nome da cidade que tratará com densidade no filme, Toritama. “Essas cidades ficam no agreste, uma região seca e pobre no interior de Pernambuco. O meu pai era funcionário do governo e fazia inspeção fiscal nessa região, eu era criança e acompanhava ele nessas viagens”. Assim, entendemos que nas suas memórias de infância esses lugares figuravam de uma certa maneira, lembrados com os ares daquela época: “Era um mundo rural de feiras livres, plantadores de milho e feijão e criadores de bode. Quase nenhum barulho de carro e poucas pessoas na rua”. Esse é o cenário que eles nos descreve e apresenta, onde podemos fabular livremente pois apenas escutamos sua voz, sem nenhum referencial imagético para acompanhar. “Esse é o agreste que eu guardo na minha memória de infância”.

A localidade que aparece na tela é serena, com uma música clássica e enquadramentos abundantes de enormes outdoors, nos familiarizamos com o local que iremos percorrer na companhia desse narrador consciente, nosso interlocutor a todo instante. O choque vai sendo construído com muita sutileza, pois essa música doce deixa entrever uma estranheza, as enormes estruturas metálicas de propagandas parecem estranhas colocadas naquele local, como se não fossem pertencentes dali. A câmera passeia em cada um dos outdoors, em formatos de pessoas gigantescas, usando peças variadas de jeans, com enquadramentos mais fechados, não é tão nítido o que vestem. Mas seu contraste com a paisagem seca e

amarronzada é muito enfatizado, alocados entre montanhas e descampados por todo lado, e pouco sinal de urbanização, a não ser por fiações elétricas que cortam a paisagem.

Logo a música é substituída por um ruído de motor, e um motoqueiro aparece em quadro também, novamente colocado quase como peça inserida na paisagem calma do sertão. A cidade é apresentada a nós por ângulos bem abertos em plano sequência, e quando o ângulo se fecha no motoqueiro percebemos claramente que ele está com um carregamento entre seu corpo e a moto: uma montanha de peças em jeans. O narrador pontua: “Gigantescos totens publicitários me levam à pequena Toritama, o que me traz aqui é um motivo bem diferente daquele que trouxe o meu pai”. Agora planos mais fechados permitem ver a abundância do jeans como peça corriqueira da cidade, seja carregado por motoqueiros que passam apressados por ruas estreitas, seja por homens que carregam carrinhos manuais repletos de peças do mesmo tecido. A entrada das casas é povoada por pilhas enormes de roupas, e a imagem vai construindo e antecedendo o que vai ser exposto pelo narrador.

Em primeiro plano acompanhamos mãos que cortam maquinalmente o jeans, realizando a mesma função repetidamente, lentamente a câmera altera seu foco e deixa-nos tomar ciência do rosto por trás dessa tarefa. Outros homens nesse ambiente estão submetidos a uma luz escassa, mas mesmo assim realizam com constância absoluta o trabalho que estão absortos fazendo. A luz abundante que vem de fora ilumina a penumbra em que um homem separa peças de jeans, ao seu lado carretéis demonstram que nessa localidade realiza-se a costura das peças também. Não temos uma palavra dita, nem de qualquer um dos homens em quadro ou do narrador, apenas as enormes pilhas de vestimenta que falam por si só.

Alternando entre planos mais gerais e planos detalhes, diversos homens enfileirados realizam o mesmo trabalho, passando com ferro peças de roupa, a beleza do plano vem com uma ação que quebra o padrão das demais e se destaca tanto pelo movimento diferente quanto pela assimetria gerada na imagem, um homem que bebe um galão enorme de água, mas permanece na paleta monocromática da cidade: um azul escuro das peças de jeans que se impregna nos olhos. O silêncio abunda, e agora vemos em novo plano homens realizando costuras em diversas máquinas dispostas em forma de fileira. Esse momento nos situa perfeitamente no contexto da cidadezinha, e nos mergulha completamente no cotidiano geral daqueles indivíduos encerrados no trabalhar e trabalhar incessantemente.

É nesse cenário que surge uma figura diferente das demais: o personagem Léo. O primeiro contato que temos com ele se distingue das ações de outros, na primeira cena em que aparece, o homem está meio alheio ao seu entorno em meio a uma pilha de jeans que o contorna por todos os lados, encerrado em um sono profundo. Um mosquito perturba sua paz

e ele muda de posição, para se acomodar melhor ao descanso, novamente pega no sono. Essa breve introdução de Léo o contrapõe diretamente aos demais, pois nenhum outro personagem aparece em uma postura serena como ele, e esse momento passa quase despercebido para o espectador desatento, pois logo sua figura é substituída por pilhas e mais pilhas de jeans sendo feitas e carregadas.

“Na minha memória Toritama era uma cidade que tinha outra velocidade, às oito da manhã quase não se via movimento na rua, a paisagem mudou, nos grandes terrenos vazios se construíram fábricas de produção de jeans e a maioria das casas se transformou em pequenas fábricas de fundo de quintal, chamadas de facção”. Ao abordar uma trabalhadora sobre seus horários de trabalho ela responde ao narrador “Cinco da manhã, vou até nove, dez da noite, tá em casa né? Toma um banho, vai dormir né? Assiste um pouquinho a TV e se acorda com disposição. Quando tem serviço eu gosto, porque eu sei que quanto mais eu tô trabalhando mais eu tô ganhando”. Um contexto familiar vai se desnudando, percebemos que a família toda está implicada no serviço, e quanto maior o grau de envolvimento e dedicação, maior o elogio e satisfação geral. Um certo grau de desnudamento do dispositivo ocorre, o gênero pergunta se o material ficou bom, se sua sogra teria respondido corretamente, e por mais que frise que quem “manda são vocês” referindo à equipe do filme, tenta conduzir e controlar da maneira que acha que ficaria melhor o material filmado. A leveza é muito presente nessa e em outras cenas, uma comicidade começa a aparecer, mais tarde sendo mais pronunciada no longa.

Primeiríssimos planos focam no trabalho detalhado de mãos, máquinas, seja para produção de pequeninos detalhes ou em gestos que exigem menos delicadeza e mais precisão e produção em massa. As máquinas e as mãos dançam e o trabalho com o desenho de som traz muita densidade ao material filmico a partir desse momento. Mesclando o barulho persistente das máquinas com uma trilha sonora cheia de arestas. O momento da alimentação é uma pausa em meio às máquinas (11:44) em que a máquina de costura vira bancada para apoio da marmita e do copo de bebida. “Silêncio em Toritama só na hora do almoço, desse silêncio eu lembro muito bem, ele durava o dia inteiro”.

“Escuto uma música que vem de dentro de uma das facções, na letra um refrão que diz: sonhei que estava rico”. Os homens transitam de um lado a outro com seus carrinhos abarrotados de carregamento da massa uniforme jeans, já dentro da facção novamente a pouca luz acompanha as silhuetas que trabalham. No quintal mais um grupo grande trabalha em várias peças. O bom humor acompanha os habitantes na hora de estarem em frente às câmeras: “Eu não vou falar não, eu sou vergonhosa”, diz uma das trabalhadoras quando

questionada. “Qual trabalho você faz aqui?” ao que ela responde: “Eu faço tudo!”. Em plano médio alguns trabalhadores gingham enquanto trabalham nas peças, conhecemos melhor suas histórias pelo que contam ao narrador e o patrão dessa pequena fábrica nos diz “Eles são pequenos no tamanho e na feiúra mas no profissional, eles são tudo profissional”.

Léo está sentado no chão com o olhar vago e as pernas estendidas, em silêncio, até que o narrador o provoca: “vai ficar sentado aí?” ao que ele responde “se não der coragem não levanto não! “. A essa resposta se acopla um gesto de recostar-se na pilha de jeans e rir, tudo colaborando para uma postura meio mansa, tomando o tempo necessário para cada ação, não se submetendo ao corre corre cotidiano do povo da cidade. Léo exemplifica uma figura que demonstra um deslocamento quanto à lógica do capitalismo, um rompimento com o comportamento mecânico e repetitivo.

É assim que surge também uma postura corporal brincalhona, tudo indicando distinção clara dos demais. Nessa mesma cena de apresentação o personagem logo se levanta e joga uma das pernas para o alto, em sequência brinca: “o rapaz me pega logo dormindo” revelando que minutos antes tirava uma soneca no local em que ao fundo outros produziam constantemente. “Me pegaram no pulo do gato vê só eu dormindo”. Em seguida, em plano médio, Léo aparece enquadrado num cenário de entrevista, ainda com o olhar distante, mas seu patrão frisa: “Ele trabalha bem sim”. Léo conversa com o narrador, conta do trabalho que não para, da produção individual em que você ganha o que produz: “O negócio é você trabalhar mesmo, não tá conversando, não tá se empacando”. Nas conversas o personagem aparece muito falante, mas também brincalhão, por mais que fale muito do trabalho, desvia o olhar, ou olha faceiro para os lados demonstrando uma leveza que não tínhamos presenciado na cidade ainda. “Qual é a melhor profissão do mundo? É nunca trabalhar pra ninguém, trabalhe só, ganhe seu pão honesto, digno, sem dever a ninguém”.

Ele fala e repete sobre a importância do trabalho, sobre sua centralidade na vida mas em seguida fala “Tão bom o cara chegar igual eu cheguei ai ó, tava num sono gostoso, eu dormia mais olha, dormia”. O corte seco direciona para outra facção majoritariamente de mulheres, existem diversos esboços de sorrisos enquanto trabalham. E muito próxima a uma fala de Léo, algo que se repete constantemente nas conversas com os trabalhadores, a moça nos diz “Aqui nós somos as donas, a gente entra e sai a hora que a gente quer, se a gente fosse trabalhar fichado tinha a hora da gente sair” finaliza com um gesto de mãos e um sorriso no canto do lábio. Sobre seu itinerário apertado de tanto serviço “A gente chega às sete da manhã, saí pra tomar café da manhã, a gente volta e fica até onze e meia, a gente vai pra casa. Quando é uma e meia a gente volta do almoço, quando é seis e meia da noite a gente volta

pra casa pra fazer a janta, sete e meia a gente volta e fica até dez horas da noite " . "Cansa mais, a gente vai ganhar mais né?"(18:14).

“Eu tento reconhecer o lugar, mas nada parece igual” puxando de suas memórias o narrador nos embrenha naquilo que era uma das casas, a casa que acolhia os viajantes, funcionários do governo como seu pai. Ele desenha mentalmente como era a localidade, povoada por camas para esses trabalhadores, mas aparentemente disso, nada restou. Provavelmente tudo foi ocupado por máquinas e seus operadores: “O alojamento se transformou em uma fábrica de fundo de quintal, como tantas outras casas aqui”.

É fundamental pontuar que toda ambientação sonora, a construção desse ambiente de trabalho da perspectiva do som, preenchida por ruidosas máquinas, faz cada vez mais com que o espectador mergulhe nesse universo. Por mais que a repetição do barulho seja constante e ininterrupta e parece não perturbar em nada os trabalhadores, habituados àquela sonoridade, é impossível para quem não está submetido àquela lógica que passe despercebido ou sem incômodos a esses ruídos.

Enquadrada em um plano mais fechado uma moça conversa diretamente com o narrador contando como a produção em massa reverte financeiramente para cada um, fazendo cálculos nos demonstra que quanto mais larga a produção maior a quantia de dinheiro recebida no dia. “Acho que hoje o melhor é trabalhar pra você mesmo, a vida da gente não é ruim não, quem pensar que a vida da gente é ruim tá enganado, porque não é todo mundo que tem o privilégio de ter saúde, trabalhar, ganhar seu dinheiro, chegar o salário” “Aí se é uma vida ruim? Né nada, ruim é pra quem morre”.

O plano se abre e percebemos que num cômodo à frente ao que a moça trabalha está um homem e uma criança comendo, assim, percebemos que esta é sua casa e esses, muito provavelmente, seus familiares. A criança brinca com a máquina de costura, esse objeto faz parte do seu cotidiano e da sua própria casa, mas ele logo é expulso de lá. A conexão com a cena seguinte é feita a partir do elemento infantil, outra criança em outra facção brinca com as máquinas, percorrendo com as mãozinhas o objeto metálico, e outra mulher o manda brincar longe dali.

“Antes o povo se enganava ia pra São Paulo pra trabalhar, chegava lá era difícil porque tinha que ter estudo, e aqui não né. Um exemplo: você chega, um zé ninguém, você não sabe nem do A, mas você chega aqui em Toritama você trabalha, só fica parado quem quer ""Toritama só é assim: trabalho”. Com a existência de uma certa encenação temos um quadro fixo, de Léo e outro trabalhador, ambos paramentados com vestimentas mais longas e uma máscara pendurada no pescoço (24:00). Eles olham fixamente para a câmera como se

estivessem em uma fotografia, sem realizar qualquer movimento com o corpo por alguns segundos prolongados. Léo aparece agora uma segunda vez realizando serviços contínuos. O corte retorna à gravação de sua primeira entrevista em que ele conta de seus trabalhos ao longo da vida, tendo sua iniciação muito jovem. Fala sobre concorrência no serviço da forma mais branda, mas com uma enorme consciência das leis do mercado, oferta e procura.

O filme trabalha com esse jogo e permite que Léo seja o alter ego do narrador para poder levantar questões e deslocar o olhar. Léo também aparece trabalhando, e falando desse lugar de produção, mas seus gestos denotam algo diferente dos outros. Uma entrega distinta, parcial, um envolvimento em que não se submete, como ele mesmo diz em um momento da entrevista “dinheiro é a perdição do mundo, se não tivesse dinheiro não tinha maldade, a maldade vem através do dinheiro” “o capitalismo é um negócio complicado no mundo”.

Nosso interlocutor coloca “Tento escapar desse ritmo acelerado, resolvo percorrer a área rural da cidade e encontrar paisagens como as que vi em minha infância” um senhor é enquadrado de costas, num fim de tarde já com menos iluminação, sua silhueta fica nítida para nós e o som leve e calmo abunda. Pássaros cantam ao fundo “É onde conheço seu João, ele é a única pessoa em Toritama que ainda tem tempo para olhar para o céu e esperar a chegada da chuva”, o narrador comenta que a única coisa que não se modificou é a queda pontual da chuva depois da vinda do carnaval. Tomamos contato com outro lado de Toritama, uma área rural que guarda outra relação com o tempo e com as pessoas. Com terra batida e uma casa mais rústica, vemos em plano bem aberto um local mais sereno onde uma senhora repousa em uma cadeira de balanço e alguns patos desfilam na sua frente.

Quando a câmera enquadra mais de perto a senhora, percebemos que atrás dela duas moças trabalham em máquinas de costura e temos peças de jeans espalhadas pelo chão da residência: “Tá todo mundo trabalhando no jeans e a senhora não, a senhora não trabalha no jeans” diz o narrador. “Eu não, Deus me livre, eu sou agricultora”, ela responde. Mas essa é a exceção na área rural, onde em muitos sítios a criação de galinhas foi substituída pelas máquinas de costura: “O galinheiro é usado como depósito de tecidos”.

“O mundo rural é engolido por um mundo novo, um mundo industrial que só se expande” o narrador pontua, mas nesse contexto, por mais que as falas se repitam no sentido de orgulho de dominar seu próprio tempo e receber mais que com o trabalho de carteira assinada uma opinião divergente é lançada. Em plano bem fechado, com enquadramento amplo aos olhos de um trabalhador ele fala: “Em compensação você não tem seus direitos trabalhistas, entendeu? Aí aquele lado né, é bom por uma parte e ruim por outra” . "Porque o

dinheiro é bom demais, mas se a pessoa crescer o olho nele, ela não enxerga mais nada não, só o dinheiro”.

Léo se embrenha em outros trabalhos informais, fazendo alusão em suas falas, mas também aparecendo na tela trabalhando, levantando parede e carregando tijolos. Toritama não para de crescer e ele está lá ajudando nessa expansão. “Nos espaços vazios da cidade surgem novas casas que servirão como novas facções”. No ir e vir desse novo ofício não abandona o ar brincalhão, a linguagem corporal que mostra gingado e pouca preocupação, divertindo quem também labuta com ele. Rindo quando algo dá errado, como uma pilha de tijolos que cai no chão, lembrando uma leveza da vida mesmo em momentos “sérios” de produção e de serviço. É quase confortável para o personagem jogar com a câmera que o acompanha, prazeroso, Léo é generoso com quem o filma. Brinca com a pá que usa para pegar a argamassa, fazendo rodopios e malabarismos com o objeto, com um sorriso largo no rosto. “Léo trabalha na construção da casa de Josivaldo, a obra fica num bairro batizado de Novo Coqueiral. Apesar do nome não existem coqueiros ao redor. Como pagamento Léo terá trabalho garantido nessa nova facção e maior autonomia e liberdade em seus horários.”

Aqui é possível que se leia que Léo opera como contraponto a um modelo pré estabelecido, sendo apresentado pelo narrador enquanto personagem que representa uma fissura desse mundo capitalista. À luz dos conceitos de Rancière é possível compreender que essa movimentação expõe uma dada partilha do sensível (RANCIÈRE 2009) a partir de uma criação de uma cena de dissenso (RANCIÈRE 2009). Léo é a figura que demonstra, a partir de seus atos, que existe uma conduta pré determinada na cidade em relação ao trabalho. Por ele se comportar de forma diferente dos demais acaba por denotar que existe um comportamento esperado e reproduzido pelos habitantes do local. Por seus gestos, que não se configuram como questionadores ou irreverentes, mas apenas distintos, expõe uma configuração social existente.

“Canário é o único guardador de rebanhos que vi por aqui” Canário atravessa a rua e passa com seu rebanho povoando a civilização, entre carros e banners enormes, sua prole caminha tranquila, berrando corriqueiramente. Com a escassez das chuvas ele precisa percorrer longas distâncias para que seus bodes possam saciar sua sede, tendo até mesmo que cruzar a BR e arriscar a perda de alguns animais na empreitada. “Antigamente a gente vivia mais da agricultura, depois do jeans mudou muito [...] que o pessoal hoje em dia só procura investir mais em ganhar muito, já minha ilusão não é ganhar dinheiro, é criar aquilo que eu gosto”. Ele está envolto pelo rural, tanto pelos sons como pelo árido que abraça seu

enquadramento médio, ouvimos os ruídos do agreste camponês, das cabras e seus sininhos que se insinuam mesmo que não tenham corresponde visual nesse momento em específico.

Voltamos ao cenário urbano, com suas muitas peças de jeans espalhadas por todo canto, mas o cenário é invadido pelo guardador de rebanhos com seus animais, que cruzam a cidade em um ritmo pacato, quase como alheios àquele monte desordenado de peças de roupa. “O que eu mais lembro do agreste é de um pôr do sol que caia bem rápido e cobria tudo de melancolia” (42:47). Com uma cena quase que pensada nos mínimos detalhes plásticos, temos duas crianças com olhar distante, sentadas na calçada, quase escorregando pra fora do enquadramento, ao seu lado uma portinhola aberta expondo mais uma facção a todo vapor, os sinos da igreja tocam sem cessar.

Um grupo de jovens trabalha em meio a uma confusão azul de roupas, animados. Cada um desempenha sua função ao som do rap que escutam, a música paulatinamente se torna extra diegética e outros trabalhadores aparecem em suas funções cotidianas desenvolvidas no mesmo ritmo da música. A questão do tempo retorna a todo instante, sendo acionada e trabalha cada vez por uma perspectiva diferente “Quando criança, a calçada era o lugar onde todos os dias se colocava a cadeira de balanço para esperar o tempo passar, aqui na terra do jeans a calçada é onde se passa o tempo trabalhando” Tomamos contato com diversos trabalhadores de calçada, em planos de natureza plástica muito observada, bonitos na composição e distribuição dos elementos no quadro, os trabalhadores permanecem curvados sobre as peças que confeccionam. “Quem não está nas fábricas ou nas facções passa o tempo nas calçadas fazendo a limpeza do jeans, é a última fase da produção ” (45:34).

O Véio do Ouro é uma figura que aparece rapidamente diante de nós, como um personagem colocado no meio de um contexto que lhe é ao mesmo tempo estranho e familiar. Ele é o negociador-modelo, tem sua própria grife e exhibe suas confecções em seu próprio corpo. Em plano posado ele é enquadrado de corpo inteiro enquanto o narrador nos situa sobre quem é esse estranho personagem. Já em plano mais fechado ele conversa mais próximo e íntimo do espectador sobre suas produções e sua vida como um todo: “Eu gosto de luxar!”(47:13) e pela primeira vez em tela temos contato com uma figura que valoriza também o outro lado da moeda, não somente o lucro acima de tudo, mas também um certo estado de “luxação”.

“Qualé teu sonho?” indaga o narrador “Meu sonho é ser rico como tantos outros” diz Robson, o operador de máquinas que customiza as peças de jeans com desenhos e ranhuras. Mesmo o domingo em Toritama não é dia de descanso, é dia de feira “é onde se vende a produção semanal das facções, é tudo ou nada” nos alerta o narrador. Planos amplos

acompanham a voz em off, de uma enorme feira que vai sendo montada no árido do agreste. A confusão invade, um plano estático apresenta dezenas de vendedores que correm para todos os cantos, preenchendo as banquinhas do enorme mercado a céu aberto (51:02).

“As pessoas se animam com a chegada da nossa equipe, pensam que somos de uma TV local e que vamos divulgar a feira. Explico que estamos fazendo um filme sobre trabalho para ser exibido nos cinemas, mas isso não desperta nenhum interesse” (51:24). O movimento se adensa na feira, a exposição de jeans é massiva, alguns vendedores se esforçam, ainda, para tentar vender seus produtos diante das câmeras, como bons comunicadores ressaltam qualidades se utilizando de muita criatividade na hora de elaborar seus discursos. Os planos médios estáticos são uma escolha estética utilizada nesses momentos e ajudam a reforçar o grande ajuntamento de pessoas que passa alheio a qualquer aparato de gravação, como se a câmera não estivesse ali. “Uma cidade de 40 mil habitantes e além disso corresponde a 20% de todo jeans nacional, isso quer dizer que nós abrigamos 20 milhões de peças/ano” (54:40). O personagem se coloca diante de nós em um plano médio que deixa bem visíveis suas feições alegres e nos conta da energia contagiante de vender na feira.

Uma inserção poética se faz presente nesse redemoinho de acontecimentos, trabalho infindável e tantos estímulos. Com uma música branda, temos closes e planos detalhes em objetos brilhantes e abaulados, assemelhando-se a inermes balões prateados. A luz é muito abundante e temos insert de falas avulsas de pessoas que já cruzaram nosso caminho de espectador. Em tom poético ouvimos em off “O meu sonho sempre vai ser trabalhar”; “Meu sonho é ver minha empresa crescendo cada dia mais”; “Eu até não me lembro mas eu sei que eu sonho” (56:47). Assim, percebemos que esse momento poético inserido na narrativa, acompanhado de imagens difusas que não identificam muito bem o formato, transmitem uma instância onírica, em que os personagens identificam seus sonhos, se é que esses existem. Logo entendemos que essas formas são, na verdade, manequins, e as vozes vão se misturando e sobrepondo; “Ser dono do seu próprio negócio”, a música é melancólica e invade a próxima cena, a desmontagem da feira.

O íntimo de Léo é antecipado por um close de seu rosto em uma outra cena. Em seguida ele revela: “a melhor aventura que tem do mundo é o mar”. Segue essa fala trazendo a vontade de poder curar outros que necessitem, sendo um profeta, mas revela que não consegue ficar sem ceder aos desejos mundanos: “eu não tenho preparo então deixa do jeito que Deus tá mesmo me levando e eu vou até feito o mar” e “ainda ontem eu tomei uma, mas o problema não é a bebida, é trabalhar, tudo na vida é o trabalho”. Léo fala ainda que o

trabalho afasta os homens do pecado de falar demais “a língua da gente bate a 500 km/h”, mas enquanto trabalha diante de nós não para de dar suas opiniões, apenas por algumas lacunas que esburacam suas falas, em que ele pensa o que vai falar em sequência. Enquanto isso, conclama outros a fazerem parte de seu modo risonho de encarar a vida, outros trabalhadores começam a conduzir da mesma forma que Leó a produção das casas que fazem.

Na mesma cena, outro trabalhador é enquadrado abundantemente no plano, mas o que ouvimos enquanto esse senhor assenta tijolos com argamassa é Léo contando causos sobre uma moto e seu funcionamento. Pouco a pouco essa voz vai perdendo corpo, e o silêncio volta a reinar. Léo, assim como todos de Toritama, quer brincar o carnaval no mar. E por não conseguir vender sua moto para isso acaba por realizar uma troca com o diretor. Ele e sua equipe colaboram para que Léo e sua família possam viajar para a praia em troca de imagens captadas por lá.

Em plano amplo e distribuídos pelo quadro homogeneamente, um grupo de rapazes conversa tranquilamente com o narrador acerca dos planos de descanso no carnaval (1:03:06). Essa cena só é possível de ocorrer por conta da falta de luz na facção que trabalham. “Eles me contam um fato curioso, Toritama vira uma cidade fantasma no carnaval, todos os moradores partem para as praias e a cidade fica deserta [...] As pessoas que não tem dinheiro para viajar vendem o que tem e o que não tem e correm desesperadas para o carnaval na praia”.

Dior vende e revende máquinas de todo o tipo e tem um fluxo enorme durante o período que antecede o carnaval. Em plano bem equilibrado os elementos que figuram no quadro são: Dior de um lado ocupado com seu smartphone e no canto oposto sua esposa e sua filhinha o acompanham em serviço. O plano fecha no trabalhador que conta do grande afluxo que o acomete nesse período: “Tu acha que tua vida é um negócio de doido?”. O narrador indaga, ao que Dior responde: “É tem hora que é loucura [...] o estresse é tanto que já cheguei a desmaiar já”. E mesmo que ele não viva escravo do negócio do jeans, seu empreendimento gira em torno da mesma lógica, do tempo todo roubado em prol do dinheiro que pode vir a produzir, do pessoal da cidadezinha caçando ele em qualquer canto para fazerem negócios a qualquer custo.

“Tu já passou o carnaval aqui? E o que que tu sentiu?”, pergunta a voz familiar e arrastada do narrador. “Tristeza, arrependimento” dizem os jovens. “Nós temos que viver o hoje porque o amanhã a Deus pertence”. As filmagens feitas na praia colaboram com tudo que veio sendo construído ao longo do filme, e culminam no ponto crucial da narrativa. É somente de posse desses registros em contraponto com imagens da cidade vazia que se tem

um vislumbre do que o narrador encontrou na infância ao se embrenhar pelo agreste pernambucano. “Filmamos o trabalho, e eles o lazer” (01:11 :11).

“Nenhum ruído de máquinas de costura, quase nenhum barulho de carro e poucas pessoas na rua. “É quando a produção de jeans é suspensa que me encontro com a Toritama que conheci há 40 anos atrás,” nos conta o narrador e recorda das viagens na companhia do pai, das vezes que passavam por Toritama e ele sempre o dizia o significado da palavra que dá nome à cidade: Terra da felicidade. Em seguida, um corte brusco nos conduz para as gravações de Léo e sua família, em um momento de plena felicidade, mas em outras terras, na praia e no próprio mar. Léo brinca sossegado no meio de ondas baixinhas com as crianças, pesca e encena junto delas. Tem marchinhas e cerveja, em takes relaxados, a câmera transita entre todos os membros da família e o material produzido é rico, refletindo um registro confortável e caloroso, todos estão confortáveis nessa situação de retratar e serem retratados. Léo ensaia a postura do documentarista e realiza uma entrevista fazendo perguntas direcionadas a um senhor que tenta repousar na rede de balanço.

Um outro momento poético é colocado em meio às captações do carnaval. Em câmera lenta Léo brinca com os mascarados, dançando, e uma música extra diegética e muito distinta daquela que eles provavelmente dançam é sobreposta e antecipa as imagens da cidade de Toritama depois do carnaval. A chuva toma conta do local, e a melancolia dos ruídos das máquinas retorna. Os olhos de Léo são enquadrados em plano detalhe e em sobreposição de imagens as peças de jeans o engolem e giram em movimento contínuo e infundável.

Com as imagens da praia sobrepostas aos planos da cidade esvaziada verifica-se que esse personagem não se submete à lógica existente na cidade, estando nela ou fora dela.

O primeiro contato que temos com o narrador do filme é em tom de simplicidade e acolhimento, nenhum outro som ou ruído acompanha a sua voz rouca e arrastada que apresenta cidades no agreste. Com a tela toda escurecida somos convidados a uma conversa quase em tom confessional para entender a motivação desse narrador de buscar uma dessas cidades de sua infância: Toritama. “Esse é o agreste que eu guardo em minha memória de infância” ele diz, após uma detalhada explanação da vida rural lá vista. O choque acontece bem depois, com uma música clássica branda vemos *outdoors* da cidade do jeans e chegamos à ruidosa localidade. A isso a voz do narrador acrescenta que encontrou um lugar diferente daquele que buscava em sua memória.

A paisagem se diferenciou por completo, as casas se transformaram em pequenas fábricas de fundo de quintal chamadas de “facção”. As máquinas de costura invadiram os lares e a esse novo contexto o narrador se mostra vacilante, tentando redescobrir um lugar

que não reconhece mais. É nesse lugar de ponderação que ele encontra Léo, que nos é apresentado na primeira parte do filme, que dialoga com o narrador para além dessas indagações, apresentando um possível deslocamento para entender outras possibilidades de encarar a nova dinâmica da cidade.

Em uma determinada cena temos as mãos de um trabalhador em um plano fechado que, maquinalmente, fazem o mesmo movimento de passar pequenos pedaços de tecido, provavelmente bolsos, na máquina de costura. O som é uma cadência contínua dos mesmos barulhos e se prolongam por mais de dois minutos. O narrador interrompe o som, vemos as mãos trabalharem da mesma forma mas sem ruídos as acompanhando. “Decido cortar o som, o barulho ensurdecido das máquinas me causa ansiedade” mas a repetição do movimento continua causando angústia, diante de nós espectadores ele experimenta e relata o que sente ao manejar o material: “Agora essa repetição do movimento que me causa angústia”. Adiciona uma trilha sonora: “Coloco uma trilha sonora, o balé das mãos se move no compasso da música”, embalando o “balé das mãos” o narrador apresenta um outro ângulo de filmagem, mas todas essas tentativas que ele faz diante de nós resultam no mesmo efeito: “a angústia da repetição permanece”, ele diz.

“Meu pai era fiscal de tributos, hoje sou um fiscal do tempo alheio, e sou tomado pela lembrança do meu pai e pela angústia dessa repetição”. “O tempo coletivo preenchido por um trabalho sem fim”, o narrador nos contextualiza, e é nos olhos dos indivíduos que esse sentimento transborda em planos bem fechados e que enfatizam a expressão dessa região da face por estarem com máscaras tapando seus narizes e bocas.

“Toritama muda a cada dia, somente a chuva que cai depois do carnaval permanece a mesma ela anunciava o início do plantio para os agricultores, agora anuncia o fim das férias para os trabalhadores autônomos que retomam a produção de jeans, orgulhosos de serem donos de seu próprio tempo”. Com essa frase nos despedimos da voz do narrador, que sintetiza seu percurso por Toritama. A música que dá nome ao filme e não mencionada até o presente momento sintetiza a narrativa, de forma doce e leve, acompanha os créditos e adiciona uma grande densidade ao filme pelo contraste.

A visão criticada por Rancière, uma razão política que obscurece outras formas que não concordam com ela, se alinha com o filme. Não por conter algo que seja alvo de alguma problemática negativa, mas por trazer em sua elaboração algo muito político segundo seus termos. À medida que nos vemos familiarizados com Toritama, fica nítido que o enfoque, mesmo dentro de uma realidade dissensual em relação ao resto do Brasil, é uma realidade dissensual colocada na própria cidadezinha. Possuindo assim um personagem que se destaca

dos outros por uma postura diferente. Essa ação permite uma densidade muito maior ao filme e faz com que seu material político encontre outra dimensão.

É com a presença de um corpo distinto nesse espaço delimitado, que elos seculares se dissolvem como coisa fina, desmanchando uma certa estrutura policial, que nesse caso determina o local do trabalho contínuo para cada corpo encerrado na lógica da cidade. Ou seja, para nos apropriarmos dos termos de Rancière, um sujeito político se forma dentro daquela realidade, gerando uma perturbação no sensível, e só assim acarretando em uma igualdade verdadeira. Afastando-se de uma lógica policial, onde os corpos necessariamente precisam seguir um determinado modelo imutável. Nesse sentido, o dissensual habita também a maneira de se relacionar com o filme em si, deslocando nós mesmos para essa percepção. Nos colocando face a face com um personagem que distorce a lógica dos demais, e, só a partir dessa conduta irregular que fica clara a existência de um padrão de comportamento, uma partilha do sensível.

Quando se trata de pensar como o contexto de partilhas do sensível, que nos contornam por toda parte, toca o universo documental, este apresenta um terreno fértil. Assim, tudo anda de mãos dadas com exposições de determinadas alianças sociais, combinados silenciosos e tácitos que conduzem as formas de agir dos indivíduos. Nesse caso em específico, contornados pelo trabalho, encerrados na ideia de produtividade contínua e exponencial até não poder mais, ou, até a chegada do carnaval onde podem ter um momento único de lazer e descanso. Mas fora esse instante pontual o que resta no tempo cotidiano daquelas pessoas é o trabalho interminável, de produção de quase todo o jeans do território nacional.

A partir do que foi explorado no cerne da análise detalhada, a nível de cena a cena, podemos retomar as reflexões que fiz antes de mergulharmos no filme em si. Desse modo, a Autoficção pode ser percebida com clareza enquanto geradora de Ficções da Memória ao percorrermos o todo. Essa auto ficcionalização acompanha o trajeto e se materializa diretamente nessa ficcionalização da memória do tempo pregresso. A cena dissensual transborda, operada por uma autoficção da memória, sendo de fato uma ficção que produz um efeito na realidade em que está inserida. Assim, a cena de dissenso expressada por Léo se traduz em uma ficção operante na realidade de Toritama. Desse modo, faz com que seja claro para o espectador um modo de se viver na capital do jeans, fazendo borbulhar essas questões para nós e tornando possível que as discutamos. Criando uma cisão, então, à premissa da partilha do sensível ali existente.

Ademais, vale ressaltar que existe uma aproximação muito grande entre o personagem de Leo e o personagem de Dildu, citado anteriormente no tópico referente à partilha do sensível. Dildu é impossibilitado de galgar uma determinada posição por existir uma partilha daqueles que podem fazer parte de espaços políticos e setores sociais definidos. Nesse mesmo sentido, Leo se vê encerrado em uma lógica excludente de posturas não pautadas na visão corrente do trabalho que se sobrepõe a qualquer atividade de qualquer corpo. Assim, está fadado ao trabalho incessante. Porém, mesmo diante de duas situações de repressão dos afetos e das vontades particulares de superar a postura corrente, Leo e Dildu não suprimem suas vontades e as fazem emergir em seus contextos particulares. E, somente a partir delas em comparação com o todo que vemos cristalino os modos de ser e estar de cada um de seus contextos sociais. Seja ficcionalizado dentro da ficção como é o caso de Dildu, seja ficcionalizado dentro do documental como é o caso de Leo.

5 DIÁRIO DE BORDO: Registros do percurso do exercício prático

Neste capítulo, que encerra o presente trabalho, iremos percorrer uma breve explanação de como foi a experiência de criar um exercício prático a partir da reflexão teórica. Essa sessão é destinada a apresentar a base teórica que nos auxiliou na criação desse desdobramento, como também registrar esse caminho enquanto proposta de aliar a teoria e a prática. Também incluímos uma breve reflexão acerca do período da montagem, em que novas ideias foram gestadas e introduzidas no produto final, um curta metragem.

Depois de trabalharmos teoricamente sobre o tema, surgiu um desejo proveniente de um percurso que realizamos em parceria ao longo de toda minha graduação (venho sendo orientada por Nilson Alvarenga desde meu ingresso no PET em 2021): um desdobramento prático. Sempre estivemos muito alinhados nesse sentido por entendermos a prática e a teoria como complementares, não podendo ser pensadas separadamente.

Para o exercício, então, pensamos ser importante levantar duas linhas teóricas para conduzir nesse caminho de aliança com a prática. Sendo eles Bill Nichols (2005) para trabalharmos com a tipologia documental e para as alianças que escolheria na produção de meu filme. Outra referência passou a ser a ideia presente em Fernão Ramos (2012) da *mise-en-scène* documental. Desse modo, buscamos pensar quais seriam os sujeitos que encenam para a câmera, para “o sujeito que encarna a máquina câmera”, sendo eu mesma na primeira metade do filme.

A *mise-en-scène* documental trabalha com a forma em que a encenação vai ser arranjada na tomada, nesse sentido trabalhando com as definições de Ramos dentro da seara documental, sendo elas: a encenação construída, preparada com antecedência, e a encenação direta “uma ação para a câmera solta no mundo” (RAMOS, 2012). Nesse sentido, lancei mão de ambos os modos de encenação para diferentes momentos e diferentes criações de sentido.

Assim, o resultado prático foi surgindo aos poucos, sendo desenhado e ficando mais nítido aos nossos olhos a cada passo. Com o tempo ele foi decantando e depois de termos bem sólido o material e as reflexões escritas, surgiu o momento de sair da teorização. Inicialmente, pautada no caminho de Gomes, no meu passado, tentei descobrir algo que eu desconhecia, que valeria a pena investigar. Como o próprio diretor diz em um de seus relatos, não existe graça em contar algo que já sabemos, sendo assim, busquei revisitar algo que me era, em certa medida, estranho.

De início sempre nos pareceu encantadora a ideia de reviver um período que morei em uma aldeia guarani com minha mãe, no início dos anos 2000. Mas tudo parecia enevoado,

tinha medo do tamanho do desafio ou do que poderia parecer para os nativos, como uma certa “invasão” de um espaço, apenas para benefício próprio. Passamos por alguns esboços de longline, rascunhos tímidos de argumentos. Mas nada parecia tocar no ponto que gostaria.

Me arrisquei a tentar uma nova história, totalmente distinta da anterior, mas um elemento permanecia: minha mãe em centralidade. Percebi que era hora de tomar o obstáculo e tentar realizar a primeira ideia da melhor forma, com uma equipe reduzida, alertando com ênfase da nossa “intromissão” ao povo da aldeia e ir com um espírito de redescobrir ou até mesmo de descobrir algo totalmente misterioso.

Assim, nos momentos que antecedem nossa chegada na aldeia lidei com uma instância de encenação construída, manejando com maior controle as ações dentro das cenas e dirigindo seus gestos de forma bem direcional em alguns pontos. “É na ação do corpo em cena, do corpo sujeito da tomada (para e pela câmera, lançando-se, enquanto imagem futura, ao espectador e sendo por ele determinado), que iremos atingir o coração da mise-en-scène para fazê-lo pulsar dentro da estilística documentária.” (RAMOS, 2012). Desse modo, a encenação direta foi utilizada dentro e na chegada à aldeia de Araponga (“eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem”). A encenação direta diz respeito a encenar a si mesmo face à presença do maquinário que registra aquilo que ocorre.

Depois de reunir minha equipe: minhas personagens, minhas colegas de faculdade e de mercado de trabalho, acabei por me deparar com um grupo inteiramente constituído por mulheres, coincidência que com certeza poderá ser sentida no material final adquirido. Talvez por um manejo com um material de forma mais sensível, ou mesmo pela viagem imersiva que constituiu o set de filmagem.

Assim começamos as buscas para tornar palpável e real a realização desse filme, que às vistas de toda equipe seria uma oportunidade incrível, profissional e pessoal. Em primeira instância eu e Luísa Neves, minha grande amiga e sócia, partimos em busca de arrecadar fundos para que o projeto tivesse viabilidade. Dessa forma, realizamos vendas de rifa para conseguirmos custear a viagem para toda equipe, contando com deslocamento, hospedagem e alimentação para todas.

Em um segundo momento, ainda pensando em reverberações mais práticas e burocráticas do projeto, buscamos por pousadas, combinamos com nossa personagem que também foi nossa motorista, buscamos formas de pensar nossas ordens do dia, sempre pautadas no elemento principal que ronda esse tipo de projeto: o inesperado.

Para fins de discussão de cunho mais criativas estivemos reunidos, eu, meu orientador e minha mãe, para pensarmos mais a fundo o roteiro, ou delineamentos de um roteiro incipiente. Foram discussões em que surgiram muito material, vivo e que transbordou os limites de nosso curta. Tínhamos tantas possibilidades de percursos que nos divertimos com tantos veios a serem percorridos. Depois de definirmos mais certos os caminhos, deixamos decantar por um tempo enquanto foquei na escrita de minha monografia.

Em uma reunião sem minha personagem principal, minha mãe, mas com a presença de minha colaboradora, Luísa, fechamos um roteiro com todas as diárias que refletiu diretamente na confecção de nossas ordens do dia. Nesse modelo de roteiro, que se esquivou do modelo padrão, nos concentramos em percorrer dia a dia o que contaríamos, e em qual lugar da narrativa chegaríamos. Tendo sempre por base as mudanças que poderiam ocorrer dado o imprevisível que poderíamos contar: o cotidiano de uma aldeia indígena, questões climáticas desfavoráveis e também dificuldades de locomoção.

Nesse momento também deixamos aflorar o poético que eu buscava incorporar no meu filme, através do planejamento de planos contemplativos, planos mortos e inserções do místico. Esse último ponto pensamos em pinçar momentos em que a natureza abunda, ou o silêncio na aldeia deixa entrever coisas não tão perceptíveis no meio das interações humanas. Essa parte tornou-se um pouco aberta, esperando o que viesse a ocorrer na própria viagem. Focamos em realizar captações de momentos de espera, de busca silenciosa, partes do caminho apenas de calma e absorção.

No que tange aos modos classificatórios de Nichols encontrei-me com uma mescla de dois formatos que respondem a duas tradições distintas. Em um primeiro momento, produz-se um filme muito mais alinhado com a tradição do “cinema direto”, o modo observativo (NICHOLS, 2010) ganha presença e eu não me coloco enquanto participante ativa e personagem da trama. Herança do modo documental surgido nos EUA, referenciado de maneira mais informal como “mosca na parede” essa maneira de construir me isenta de interferências diretas no filme enquanto parte da trama em si. Em um segundo momento, como chave de virada, eu me faço presente como personagem atuante nos desdobramentos do filme, interfiro nas imagens as compondo, tradição herdada do “cinema verdade”, nesse ponto de virada o documentário torna-se participativo (NICHOLS, 2010).

Na escrita do roteiro, outra parte importante de ser ressaltada foi a criação de cenas de encenação que guiam a narrativa. Refazer caminhos, recriando encontros ou reencontrando de fato pessoas de um passado distante, ou incluir também uma instância a mais de encenação, a recriação do passado como mirar uma memória. Assim, construímos algumas

camadas de fabulação, sendo não só um reviver percursos e vivências, mas também reconstituir passagens do passado fruto de uma recordação das personagens. De forma mais objetiva: escolhi por incorporar cenas em que minhas amigas, da minha idade, recriam cenas de minha mãe e sua amiga jovens na viagem que realizaram duas décadas atrás. Na atualidade, já na faixa dos cinquenta/ sessenta anos, elas refazem essa viagem novamente, a todo momento se remetendo ao passado.

Assim, no presente além de realizarem o que realizaram anos atrás, o espectador também tem a possibilidade de revisitar essa memória junto das personagens, a partir da construção concreta, palpável e visual desse passado, realizado por seus pares jovens (Luísa e Isabella). Aqui cabe um momento bem tátil de encenação construída, em que moças mais jovens se miram em seus “pares mais velhos” para encenar de forma pensada com antecedência uma “documentação do passado”.

Enquanto a encenação-direta cavalga na indeterminação do transcorrer, explorando-o como forma de estilo, a encenação-construída age no modo fechado da previsibilidade, dentro de unidades “plano” que a composição narrativa demanda previamente de modo mais rígido. O corpo que encarna a ação construída na tomada não age em si: expressa-se para a câmera, mas dentro de modalidades de ações antevistas que lhe são determinadas a priori, a partir de traços já levantados da personalidade de outrem. (RAMOS,2012)

Com todo processo inicial bem trabalhado e todas as medidas burocráticas tomadas, realizamos nossa viagem durante quatro dias no final de abril. E como planejado as gravações tomaram um rumo muito similar às projeções esperadas no roteiro. No primeiro dia realizamos as gravações da viagem em si, do deslocamento de carro, com as dificuldades trazidas pelo percurso, de cunho técnico, como o manejo do estabilizador dentro do veículo em movimento e também as questões relativas ao áudio e todos os ruídos presentes.

Com uma equipe muito empenhada e dedicada seguimos o cronograma com precisão, utilizando das lacunas para cobertura de imprevistos. No primeiro dia tivemos algumas questões técnicas como ausência de vara para o boom, solucionado no segundo dia, o mais importante de nossa viagem, com um cabo de vassoura como aliado.

Algumas cenas foram realocadas para dias diferentes, cumprindo da melhor forma o planejado e o dia de gravações na aldeia foi uma grata surpresa para todas da equipe, tomadas pela angústia inicial. Estávamos inseguras em relação a questões burocráticas e sensíveis no interior da aldeia, mas fomos muito bem recebidas e a comunicação sempre foi clara e

honestas. Do ponto de vista daquilo que estávamos buscando, acabamos por ter surpresas agradáveis que não tinham sido incluídas no roteiro, como uma recepção muito calorosa em uma família, cânticos locais endereçados a mim, enfim uma gama de imprevistos carinhosos e que inseriram na trama muita densidade e afeto.

Com relação à equipe, o entrosamento foi abundante, todas empenhadas em fazer o melhor filme possível. Sempre com atenção aos detalhes, ao bom funcionamento do todo, da relação com cada setor do filme e principalmente com o material sensível trabalhado. 65 Concluímos com êxito as gravações no dia estipulado e regressamos à nossa cidade com grande parte do trabalho encaminhado, muito positivas do seu resultado. As gravações exigiram muita entrega da equipe toda, mas não abandonamos a atmosfera leve e agradável de um trabalho que todas tinham carinho e vontade de que fosse realizado e finalizado com sucesso.

5.1 Reflexões no processo de montagem

Iniciei o processo de retomada e análise do material bruto colhido nas gravações pelos áudios. Uma escolha estética já começou a se delinear, a utilização da não sincronidade entre áudio e imagem na primeira fatia do filme. Assim, o que se estruturou no início da decupagem foi uma pontuação de questões relativas à memória no início de cada bloco narrativo (inicial saindo de Juiz de Fora, segundo refazendo a trilha, terceiro recordando lugares e o quarto da visita à aldeia). Essa ideia surgiu a partir da necessidade de inserir momentos sobre a memória, reflexões realizadas pelas personagens trazendo para o cerne da discussão a matéria prima do filme, pontuadas ao longo da narrativa.

A decupagem exigiu um olhar atento e detalhista repassando não só tudo que tinha sido vivido e, portanto, recordado com maior emoção e potencialidade mas também detalhes que passaram despercebidos à época da filmagem. Sentimos que em meio a um percurso difícil que exigiu muito de nós não só enquanto cineastas e produtoras, mas também como pessoas inseridas em diferentes realidades, um cuidado extra com o material humano ali captado.

Desse modo, estruturamos duas formas de linguagem para dois momentos diferentes: tendo áudios não correspondentes à imagem num primeiro momento e áudios síncronos no momento de chegada e permanência na aldeia. Nesse sentido, temos diferentes jogos ficcionais estruturados, e novas formas de encenação bem pontuadas por escolhas formais. A encenação até a aldeia transita em um nível mais abstrato, jogando até com a utilização de memórias forjadas, já a encenação na aldeia aborda o modo de se relacionar diante das câmeras, principalmente para nós, eu e minha mãe. Portanto, ao mudarmos a linguagem mudamos também a cena. Para tal, definimos três instâncias, a memória abstrata, que trabalha no nível da tematização, a memória narrativa, operando a nível visual e *inserts* poéticos colaborando para criação da atmosfera desejada.

Um outro ponto importante de ser comentado foram as escolhas acerca da cronologia interna aos blocos narrativos. Assim, inicialmente temos uma cronologia demarcada, alinhada com uma narrativa clássica, respondendo a padrões causais e linearmente dispostos. Porém, quando a história alcança a aldeia a narrativa se torna mais polissêmica, os fatos se tornam mais espaçados, enevoados e soltos, desarticulando então, a linha causal antes usada como referência. Aqui temos a perda de uma linearidade dos fatos e o enfoque recai sobre algo que não possui todos os sentidos encerrados, deixando margem para um espectador ativo.

Durante a montagem do primeiro corte o que nos indicou um caminho pareceu funcionar em certa medida e exigiu modificações por outro lado. Pensando especificamente na questão da sincronidade plena no bloco da aldeia não foi possível lançar mão dessa estratégia como regra pois nossos brutos não permitiram essa estratégia em sua completude. Assim, os momentos assíncronos na aldeia de Araponga dialogam com a instância poética desejada, desarticulada de temporalidades sedimentadas na linha causal desestruturada. Com o primeiro esboço de curta, muitas modificações foram sugeridas, os momentos de silêncio ou de ausência de muitos acontecimentos cruciais estavam faltosos.

Sentíamos que o espaço estava todo tomado por informativos, abundantes em todos os cantos da narrativa, muitos diálogos que impediam que o espectador navegasse com certa autonomia ao absorver a história, tendo tudo muito sedimentado, algo de que queríamos nos afastar desde cedo na confecção do filme. Exigiu mais inúmeras tentativas de cortes e respiros e o segundo corte exibiu bem mais lacunas desejáveis a esse tipo de estratégia que buscamos. Sempre com o exercício da escuta e da lapidação, cada vez tentando me aproximar mais daquilo que buscava como resultado final cheguei ao terceiro corte, abrindo mão de brutos e muitas falas, cortando o material sem muito apego, algo que aprendi em minha trajetória. Desse modo, as alterações que pensamos adicionam camadas mais densas e de estrutura.

Com isso, veio a necessidade de situar também nosso espectador em meio à história que contávamos, colocando-o a par de informativos pontuais, porém cruciais para entendimento geral. Surgiu a ideia de um insert ao mesmo tempo poético e informativo, uma carta narrada por mim mesma nos primeiros minutos de filme. Algo íntimo e que pegasse na mão do espectador e docilmente o convidasse a embarcar, juntos e como iguais, na jornada do filme. Sem deixá-lo para trás, mas também sem entregar-lhe tudo, apenas oferecendo um caminho possível e que abraçasse sua autonomia para sorver o que estava lhe sendo mostrado.

Outro ajuste bem pontual foi a sugestão de inserir legendas descritivas dos lugares que passamos durante a história, para que todos possam ter ciência das localidades físicas que compõem o movimento da trama. Para além disso, o esforço contínuo de tirar a literalidade das falas e ações permaneceu a cada pequeno ajuste ou modificação, necessidade constante de se apartar de algo engessado ou que dissesse demais e permitisse de menos que se pensasse acerca do material produzido e visto.

Assim, nos últimos delineamentos e contornos do material final, permanece a vontade do encontro. Acabo me dando conta que a viagem permitiu também um protagonismo

feminino maior na própria aldeia, algo que nos foi em grande medida inesperado. Com Ilda e o encontro, podemos navegar com tranquilidade nas águas calmas da viagem das três moças, em que a memória permanece sempre como fio condutor daquilo que constroem e que construíram, e que mostra com carinho e cautela a vida daqueles que são surpreendidos com o que foi totalmente natural e fluído, um reencontro calmo.

Não houve a necessidade de encenação nesse momento, e essas são as surpresas boas de um documentarista, que planeja e tenta ter domínio do material captado até mesmo para que possa dar espaço e liberdade para que o inesperado cresça desgovernado. E crie, acima de tudo, ricas teias de associações, ricas relações com o material pensado do filme. Tenho para mim que foi um percurso intenso, amedrontador, mas que trouxe uma profunda realização. Com os desafios postos e com uma equipe muito colaboradora, a montagem deixa transparecer que foi um percurso longo e recheado de memórias, com muitas tentativas e erros, mas deixa ver tudo, sem esconder nada, de forma honesta àquele que se sente curioso a mergulhar nessa reflexão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da autoficção não pretende ser linear, tampouco dar conta de uma certa maneira de feitura como padrão a ser seguido. Em Gomes, essa ficção de si mesmo, através da figura do narrador, desdobra-se na criação de determinadas Ficções da Memória. A ideia principal da Ficção Documental no filme abordado também está trespassada por essa característica, por reunir na mesma figura quem idealiza e materializa o feito na película. O gênero documental, eminentemente polissêmico, permite diversas associações aqui descritas e exploradas e não se esquiva de produzir mais e mais jogos com o material advindo diretamente da realidade.

“Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar” reúne um caminho repleto de polissemias e, como busquei mostrar, é a partir desse caráter tão polissêmico de se voltar ao passado que ocorrem as possibilidades de gestação de Ficções da Memória também a partir da auto ficcionalização do narrador.

No centro disso está também o desdobramento político que percebemos nas entranhas do filme, como indissociáveis dessas criações passando pela autoficção, ficção documental e da memória. É nesse meio que encontramos a possibilidade de florescimento de uma cena de dissenso, por haver na realidade do filme a inscrição em uma certa partilha do sensível. Essa cena dissensual realizada pelo personagem Leo, permite antes de tudo, a criação de uma ficção que opera diretamente na realidade.

Nesse sentido, quando me debruço sobre meu percurso individual de busca, para criação de um curta que fosse capaz de reunir nossos esforços teóricos e, que ultrapassasse a barreira do papel para algo concreto, uma experimentação de nossas elucubrações, deparei-me com algumas particularidades. Não tive grandes barreiras para buscar algo que fosse ficcionalizado por mim mesma, que fosse uma autoficção, sendo uma memória sempre intermediada a escolhida, o espaço para a ficção era enorme. Na questão relativa à Ficção documental, seguindo uma chave de leitura proposta por Rancière, o gênero abriu-se como mais polissêmico ainda, e aliando à noção de encenação proposta por Ramos, tudo conflui para um ponto exato que caminhava diretamente com o resultado concluído do filme.

Assim, ao mudar o tipo de cena construída, mudamos a estratégia e o dispositivo do curta, temos a mudança realizável no tipo de encenação. Podemos opor duas conclusões chegadas ao olharmos com atenção o material adquirido, a existência de uma memória herdada - fruto de uma observação antes passiva - que se torna uma memória adquirida,

depois de minha ida à aldeia e realização do filme, uma memória que é ativamente construída.

Se anteriormente minha ação pautava-se em reproduzir uma certa memória, existente dentro de uma partilha do sensível em que estavam minha mãe Elizabeth e os habitantes de Araponga, agora tenho voz ativa também, e participo do contexto criado. Com a criação de uma memória ativamente construída, a margem para a propagação da pesquisa se abre como um leque, dando vazão para futuras novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

CHOMSKY, Noam. *O lucro ou as pessoas?* Trad. Pedro Jorgensen Jr. BERTRAND BRASIL, 2002

BURIGO, Vitor. **Estou me Guardando para Quando o Carnaval Chegar.** Entrevista com Marcelo Gomes. Youtube, 10 de julho de 2019. Disponível em [CINEVITOR #344: Entrevista com Marcelo Gomes | Estou me Guardando Para Quand...](#)

GOMES, Marcelo; AÏNOUZ, Karim. *Estou me guardando para quando o carnaval chegar.* Brasil: Vitrine Filmes, 2019.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas -SP: Papirus, 2005

LEJEUNE, Philippe. Autoficção e Cia: Peça em 5 atos: IN: NORONHA, Jovita. *Ensaaios sobre a autoficção.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014

QUEIRÓS, Adirley. *A Cidade é uma Só?* [Filme]. Brasil: Tatu Filmes, 2011..

RAMOS, Fernão. **A mise en scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.** Rebecca, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. N°1 julho de 2012

RANCIÈRE, Jacques. **A ficção documental: Marker e a ficção da memória.** Arte & Ensaaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, N°21, dezembro de 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.