



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II – FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO
VÍDEO (PPG-CINEAV)**

JULIA DORNELES TROMBINE

**DÍPTICO DOCUMENTAL DE GIANFRANCO ROSI:
FUOCOAMMARE E NOTTURNO**

CURITIBA

2023

JULIA DORNELES TROMBINE

**DÍPTICO DOCUMENTAL DE GIANFRANCO ROSI:
FUOCOAMMARE E NOTTURNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – Linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

TROMBINE, JULIA DORNELES
DÍPTICO DOCUMENTAL DE GIANFRANCO ROSI:
FUOCOAMMARE E NOTTURNO / JULIA DORNELES TROMBINE. -
- Curitiba-PR, 2023.
136 f.: il.

Orientador: RAFAEL TASSI TEIXEIRA.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2023.

1. documentário. 2. refugiados. 3. Gianfranco
Rosi. 4. Fuocoammare. 5. Notturmo. I - TASSI
TEIXEIRA, RAFAEL (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

JULIA DORNELES TROMBINE

DÍPTICO DOCUMENTAL DE GIANFRANCO ROSI: FUOCOAMMARE E NOTTURNO

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 08/03/2023.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

(Presidente da Banca – PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Sandra Fischer

(Membro Titular Interno – PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Andréa Scansani

(Membro Titular Externo – CINEMA / UFSC)

Dedico este trabalho a todos aqueles que lutam por seus direitos.

Nenhum ser humano é ilegal.

AGRADECIMENTOS

Acredito que encontramos no ato de agradecer um pouco de poesia. Como se fosse uma pausa no cotidiano, e que este breve respiro de tempo equivale a um momento de pura atenção para olhar com simplicidade. Nesse sentido, agradecer é partilhar. Acima de tudo, com as pessoas e instituições que menciono abaixo, os quais divido a alegria que sinto em realizar e concluir esta pesquisa.

Aos meus pais, por apoiarem minhas escolhas e pelo exemplo de resiliência que me ampara em retribuir nossos esforços conjuntos, sempre feitos por nós 4. Pelo apoio imensurável e pelo investimento ao longo de todos esses anos de estudo, o que torna essa pós graduação possível. Por sempre terem estimulado em mim a curiosidade que possibilita um percurso desde a minha infância, de referências e também de independência. A minha mãe, Janice, por me revelar um mundo em que a escrita nos salva, por me fazer conhecer sua paixão pela música e apreciação das artes, é algo bonito que carrego de ti. Ao meu pai, Luciano, por sua capacidade de altruísmo e dedicação, que se somam em gestos pontuais como encaixar uma mudança em um porta-malas e por toda atenção e interesse no espanhol que incentiva a avançar sempre. Isso seria impossível sem vocês comigo.

A minha irmã Luíza, por todas as esperas em cada um dos quilômetros atravessados desde quando cogitei ingressar nesse programa de mestrado e decidi morar em outras cidades, quando tudo eram tão e somente possibilidades. Por sempre estar ao meu lado e pelas nossas longas conversas sobre o mundo, que instigam e impactam em mim (re)pensar tudo que já sabemos e aprendemos até aqui. E por ser a melhor pessoa que conheço. Seguimos juntas, mana.

À minha família, de modo geral, dedico aos meus pequenos guris Pedro, Lucas e Bernardo que traduzem o amor em pequenas descobertas. Espero que cresçam em um mundo melhor. Aos meus avós, por incentivarem a buscar melhores condições de estudo, dedico esse feito a todos, e em especial minha querida avó Jane (em memória) por nunca questionar conhecimento, toda a sua base pertence a nós com uma imensa saudade que pulsa em meu peito.

Ao meu orientador Rafael, pela confiança. Por ter abraçado a minha pesquisa, e por sua generosa sensibilidade de construirmos um texto com olhar atento e a todas as tensões que cercam os objetos de pesquisa. Obrigada por me fazer entender a força que as palavras e os deslocamentos têm, e por pensar com tanto carinho no recorte que trago e que teimo desde o início. Esse trabalho foi um grande aprendizado como também um privilégio.

Às generosas contribuições das profs. Dras. Andrea e Sandra, que para o exame de qualificação cuidadosamente leram e contribuíram para que esta pesquisa tomasse a forma aqui apresentada. Assim como, agora, em minha banca final de defesa, fica o meu imenso obrigada e admiração.

A Luana, por ser como um raio de sol que invade as frestas da sacada, e por me trazer tanto conforto, carinho e construção durante esse recorte de tempo. Obrigada por dividir tantas coisas que invadem os questionamentos incessantes a essa escrita, por sua intensidade afetiva sempre tão avassaladoramente importante para mim.

A Luíza Chamis por estar sempre presente, desde o começo. Pela escuta atenta e por inspirar uma melhor ouvinte em mim. Por ressignificar tantas coisas ao longo dos anos, por cada um dos incontáveis gestos de carinho e cuidado, que tenho certeza que crescemos e levamos isso dentro de nós. Além de ser um ponto de inquietude que sempre me fez avançar.

A Andressa Lopez por todas trocas e lugares que ocupamos, por sempre me incentivar a cada escolha, por me mandar podcasts e leituras desde o início do projeto, obrigada pela presença constante e conversas abertas. Assim como meus estimados pesquisadores Amanda e Daniel, que sempre se fizeram presente neste caminho.

A Thaianie Toledo, pelo companheirismo que se estende além da vida acadêmica, pelas nossas conversas, viagens e por toda *mise en scène*. Tenho aprendido muito mais do que poderia resumir aqui, e sou grata por ter te encontrado e agradeço por somar nessa etapa.

Aos meus amigos do pedacinho de terra no mar, que morei no ano passado, Floripa, Carolina Simon e Jonathan Freitas por despertarem o melhor de mim com cafés quentes e molho pesto. Aos dois, sempre com muito diálogo e por termos apostado em nossas trocas afetivas que são inegociáveis, mesmo que atemporais. Aos meus queridos amigos de Santa Maria que seguem comigo em diferentes momentos Victória Debortoli, Rogério Pomorski, Ana Della Mea e aos que se mudaram da boca do monte Talita Moraes, Andressa Marin e Natieli Nadalon. Seguimos adiante.

Aos amigos que tenho em Santa Catarina por me trazerem mais um pouco de conforto. Aos curitibanos, que mesmo com céu cinzento, essa cidade sem vocês não seria a mesma. Caroline Sperandio, pela minúcia das inquietações que dividimos em nossa casa, e por fazer dela um lar acolhedor. Agradeço pelas inúmeras trocas que tivemos, e pelos amigos e cafés desejando que essa etapa nos fortaleça.

Aos meus amigos, de sempre, que em diversas cidades, ao passar dos anos se mostram ainda mais atentos e potentes, cada um à sua maneira, ao apresentar a imensa generosidade que ultrapassa as fronteiras. Não nomearei aqui, pois espalhadas pelo Brasil e

se mantem. À minha família peruana Alcocer Ore, que reverbera em mim muita coisa boa, assim como minha irmã chilena Samara, por acompanhar e torcer tanto por meus feitos. Espero vê-los em breve!

Em tempos tão movediços para a pesquisa em nosso país sinto-me privilegiada por pensar na quantidade de professores que tenho a agradecer. A prof Beatriz Vasconcelos pela disciplina Teorias do Discurso e por me lembrar que arte é em sua totalidade sobre sensibilidade, que nossa escrita se torna potente e sincera quando nos afeta. A prof Débora Opolski pelos espectros sonoros e me fazer pensar no som em sua grandiosidade. Ao prof Eduardo Baggio pela preciosidade e pontualidade de referências teóricas. Ao prof Pedro Faissol por toda leitura atenta e comentários que revigoram ainda mais o texto. Ao prof. Luíz Sereza por toda ambientação de Agamben. À receptividade do PPG da FAP, sempre disposto e solidário. Ao grupo de pesquisa Eikos, por toda coletividade construída.

Aos meus colegas por toda a partilha e por me fazerem conhecer na prática, mesmo em tempos pandêmicos. As mulheres do nosso PPG, por repensarmos juntas e nos apoiarmos em nossas pesquisas, em especial a Cris Senn que me recebeu na cidade. Ao Kelvin e ao Dan, meus queridos artistas e amigos por somarem tanto em meus dias. Ao Gabriel e ao Nathan pela parceria em inúmeros projetos de extensão e pelas leituras e filmes comentados. A colega Anna pela paciência e parceria que apostou em mim em tantas escritas no PPG COM-UTP.

A Neli, que me fez entender meu grande amor por cinema e documentário, por me acompanhar desde a graduação na minha busca de interesses, junto da prof Rosana, que de vez em quando me manda leituras que me desconcertam e me fazem repensar por meses, e da prof Laura pela grande expressão e admiração na fotografia. As três professoras, só tenho a agradecer pela cumplicidade ao longo dos anos e por ensinarem cada vez mais que a coletividade nos move e que a resistência nos fortalece no fazer comunicação. E a Caroline Lacerda, por sempre me incentivar na pesquisa, nunca esquecerei o gesto dos livros, embora simples, de muito impacto em minha vida. Ao prof. Cássio Tomaim por toda escrita que tece a memória. A prof. Liliane Brignol pela potência de suas aulas sobre migrações que me fizeram começar este projeto de pesquisa, quando fui aluna especial no PPGCOM/UFSM.

Por fim, com a definição de Walter Benjamin, “nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue soando por muito tempo” (2006, [N1, 1]). Ao caos do universo e à potência dos afetos que nos atravessam e nos tornam humanos melhores. Agradeço a todos que, direta, ou, indiretamente, me ajudaram nesse percurso.

'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar — dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta.

'Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardentias,
— Constelações do líquido tesouro...

'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? qual o oceano?...

'Stamos em pleno mar. . . Abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas,
Veleiro brigue corre à flor dos mares,
Como roçam na vaga as andorinhas...

Donde vem? onde vai? Das naus errantes
Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
Neste saara os corcéis o pó levantam,
Galopam, voam, mas não deixam traço.

Trecho do poema “O Navio Negreiro”, de Castro Alves

RESUMO:

A presente proposta busca compreender como são construídos os elementos que compõem as narrativas fílmicas, a partir de um recorte díptico de dois documentários: *Fuocoammare* (2016) e *Notturmo* (2020), ambos dirigidos por Gianfranco Rosi. A proposta considera o documentário como um espaço de representação e de configuração das alteridades. Nesse trabalho segmentado em três seções: primeiro, o processo criativo de Rosi, seguido do capítulo que adentra o viés conceitual sobre estéticas: silêncio, longa duração e construção fotográfica, que aprofunda as figurações sensíveis e o realismo traumático. No campo dos estudos sobre o cinema documental e dada a dimensão política destes filmes trata-se de uma abordagem de configuração teórica que se configura quando se analisa produções longas, com um repertório consagrado de análise fílmica, enquanto metodologia na perspectiva de autores como Manuela Penafria (2001), Bill Nichols (2005), Jacques Aumont (2011), e demais autores como Arjun Appadurai (1996), Jean-Louis Comolli (2008), Andréa França (2003) e Stuart Hall (1999) que corroboram para a discussão sobre política e identidade. Diante da complexidade e do paradigma existencial, as preposições de Georges Didi-Huberman (2018) e Etienne Samain (2012) tendo a fotografia e a questão de pensar as imagens, silêncios e as relações de sentidos a partir desses documentários, em aproximações e afastamentos, ambos filmes poéticos e que retratam esteticamente essa dimensão das diásporas e guerras contemporâneas.

Palavras-chave: documentário, refugiados, Gianfranco Rosi; *Fuocoammare*; *Notturmo*;

ABSTRACT:

The present proposal seeks to understand how the elements that build up the filmic narratives are constructed, from a diptych cutout of two documentaries: *Fuocoammare* (2016) and *Notturmo* (2020), both directed by Gianfranco Rosi. The proposal considers the documentary as a space for representation and configuration of otherness. In this work I divide into three sections: first, Rosi's creative process, followed by the chapter that enters a more conceptual bias on aesthetics: silence, long duration and photographic construction, deepening the sensitive figurations and traumatic realism. In the field of studies on documentary cinema and given the political dimension of these films it is intended to bring a theoretical configuration approach that is configured when analyzing long productions, with a consecrated repertoire of filmic analysis, as a methodology from the perspective of authors such as Manuela Penafria (2001), Bill Nichols (2005), Jacques Aumont (2011), and other authors such as Arjun App Faced with the complexity and the existential paradigm, the prepositions of Georges Didi-Huberman (2018) and Etienne Samain (2012) having the photography and the question of thinking the images, silences and relations of meanings from these documentaries, in approximations and distances, both poetic films and that aesthetically portray this dimension of diasporas and contemporary wars.

Key-words: documentary, refugees, Gianfranco Rosi; *Fuocoammare*; *Notturmo*;

RESUMEN:

La presente propuesta busca comprender cómo se construyen los elementos que componen las narrativas fílmicas, a partir de un recorte díptico de dos documentales: *Fuocoammare* (2016) y *Notturmo* (2020), ambos dirigidos por Gianfranco Rosi. La propuesta considera el documental como un espacio de representación y de configuración de las alteridades. En ese trabajo divido en tres secciones: primero, el proceso creativo de Rosi, seguido del capítulo que adentra un sesgo más conceptual sobre estéticas: silencio, larga duración y construcción fotográfica, profundizando las figuraciones sensibles y el realismo traumático. En el campo de los estudios sobre el cine documental y dada la dimensión política de estas películas se pretende aportar un enfoque de configuración teórica que se configura cuando se analizan producciones largas, con un repertorio consagrado de análisis fílmico, como metodología en la perspectiva de autores como Manuela Penafria (2001), Bill Nichols (2005), Jacques Aumont (2011), y otros autores como Arjun Appadurai (1996), Jean-Louis Comolli (2008), Andréa França (2003) y Stuart Hall (1999) que corroboran para la discusión sobre política e identidad. Frente a la complejidad y al paradigma existencial, las preposiciones de Georges Didi-Huberman (2018) y Etienne Samain (2012) teniendo la fotografía y la cuestión de pensar las imágenes, silencios y las relaciones de sentidos a partir de esos documentales, en aproximaciones y alejamientos, ambas películas poéticas y que retratan estéticamente esa dimensión de las diásporas y guerras contemporáneas.

Palabras clave: documental, refugiados, Gianfranco Rosi; *Fuocoammare*; *Nocturno*;

RÉSUMÉ:

La présente proposition vise à comprendre comment sont construits les éléments qui composent les récits cinématographiques, à partir d'une découpe diptyque de deux documentaires: *Fuocoammare* (2016) et *Notturmo* (2020), tous deux dirigés par Gianfranco Rosi. La proposition considère le documentaire comme un espace de représentation et de configuration des alternances. Dans ce travail divisé en trois sections: d'abord, le processus créatif de Rosi, suivi par le chapitre qui introduit un biais plus conceptuel sur l'esthétique : silence, longue durée et construction photographique, approfondissant les figurations sensibles et le réalisme traumatique. Dans le domaine des études sur le cinéma documentaire et compte tenu de la dimension politique de ces films, on entend apporter une approche de configuration théorique qui se configure lors de l'analyse de productions longues, avec un répertoire consacré d'analyse filmique, en tant que méthodologie dans la perspective d'auteurs tels que Manuela Penafria (2001), Bill Nichols (2005), Jacques Aumont (2011), et d'autres auteurs tels que Arjun Appadurai (1996), Jean-Louis Comolli (2008), Andréa France (2003) et Stu Hall (1999) qui étayent la discussion sur la politique et l'identité. Face à la complexité et au paradigme existentiel, les prépositions de Georges Didi-Huberman (2018) et Etienne Samain (2012) ayant la photographie et la question de penser les images, silences et relations de sens à partir de ces documentaires, dans des rapprochements et des reculs, les deux films poétiques et qui dépeignent esthétiquement cette dimension des diasporas et des guerres contemporaines.

Mots-clés: documentaire, réfugiés, Gianfranco Rosi; *Fuocoammare*; *Nocturne*;

LISTA DE IMAGENS:

Imagem 01: Frame da costa, em Fuocoammare (2016) - Trecho 42'44.....	25
Imagem 02: Frame da costa, em Notturmo (2022) – Trecho 22'36.....	25
Imagem 03: Frame inicial de Fuocoammare (2016) – Trecho 04'50.....	27
Imagem 04: Frame inicial de Notturmo (2020) – Trecho 13'00.....	27
Imagem 05: Frame de Fuocoammare (2016) - Trecho 05'53	32
Imagem 06: Frame de Notturmo (2020) - Trecho 11'55.....	32
Imagem 07: Frame motocicleta, em Fuocoammare (2016) - Trecho 08'44.....	32
Imagem 08: Frame motocicleta, em Notturmo (2020)- Trecho 10'27.....	32
Imagem 09: Frame menino no barco, em Fuocoammare (2016) - Trecho 53'28.....	33
Imagem 10: Frame menino no barco, em Notturmo (2020). Trecho 32'55.....	33
Imagem 11: Frame de Samuele mirando, em Fuocoammare (2016) – Trecho 1 10' 32.....	33
Imagem 12: Frame de Ali limpando a arma, em Notturmo (2020) – Trecho 40'56.....	33
Imagem 13: Frame close de Samuele, em Fuocoammare (2016) - Trecho 46'51.....	34
Imagem 14: Frame close de Ali, em Notturmo (2020) - Trecho 46'03.....	34
Imagem 15: Frame plano aberto de Samuele, em Fuocoammare (2016) - Trecho 100' 09.....	34
Imagem 16: Frame plano aberto de Ali, em Notturmo (2020) - Trecho 43'50.....	34
Imagem 17: Frame do entardecer, em Fuocoammare (2016) - Trecho 127' 25.....	35
Imagem 18: Frame do entardecer, em Notturmo (2020) - Trecho 127' 41.....	35
Imagem 19: Frame - A saída da fábrica Lumière em Lyon, Lumière, (1895).....	43
Imagem 20: Frame - La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Lumière, (1895).....	43
Imagem 21: Montagem dos Frames de Notturmo (2020) – Trecho prisão.....	44
Imagem 22: Frame fixo (2016), refugiados esperando atendimento - Trecho 33'53.....	45
Imagem 23: Frame fixo (2020), exército curdo de mulheres - Trecho 49'10.....	45
Imagem 24: Fotografia de Robert Doisneau - “A informação escolar” (1956).....	46
Imagem 25 : Samuele na escola - Trecho de Fuocoammare (2016) – 1181'17.....	46
Imagem 26: Montagem de Frames de Notturmo (2020).....	55
Imagem 27: Frame de Notturmo (2020), cena do cavalo – Trecho 16'27.....	57
Imagem 28 e 29: Frame exemplo de minutagem Fuocoammare (2016).....	61
Imagem 30 e 31: Frames de Fuocoammare.....	61
Imagem 32: Montagem do trecho silêncio abrupto, em Fuocoammare (2016).	63
Imagem 33: Frame do campo, em Notturmo (2020) – Trecho da minutagem 26'57.....	66
Imagem 34: Montagem de Frames, em Notturmo (2020) - Trecho do caçador solitário.....	68

Imagem 35: Montagem Fuocoammare (2016), trecho do resgate dos refugiados.....	69
Imagem 36: Montagem de Frames, em Fuocoammare (2016), Trecho do mergulhador.....	71
Imagem 37: Frame vasto silêncio, em Fuocoammare (2016) - Trecho 05'19.....	78
Imagem 38: Frames silenciosos, em Fuocoammare (2016) - Trecho inicial de Samuele.....	78
Imagem 39: Fuocoammare (2016) – Trecho da consulta – “Olho preguiçoso” de Samuele...	79
Imagem 40: Montagem de Frames de Fuocoammare (2016) - <i>o mal di mare</i>	80
Imagem 41: Imenso. Frame de Notturmo (2020) – em tudo que se vê.....	82
Imagem 42: Frame do mar, em Fuocoammare (2016). Trecho inicial.....	83
Imagem 43: Frame campo de guerra, em Notturmo (2020) – Trecho 26'57.....	84
Imagem 44: Frame do acampamento, em Notturmo (2020) – Trecho 37'32.....	85
Imagem 45: Montagem Frames em Fuocoammare (2016). Chegada no território.....	86
Imagem 46: Vazio. Frame de Fuocoammare (2016).....	87
Imagem 47 e 48: Samuele e Mathew brincando de estilingue. Fuocoammare (2016).....	87
Imagem 49: Médico Bartolo. Frame de Fuocoammare (2016).....	88
Imagem 50: Frame de Notturmo (2020) – Soldadas Curdas – Trecho 47'40.....	88
Imagem 51: Montagem de Frames de Notturmo (2020) – Exército curdo	91
Imagem 52: Frame de Notturmo (2020) – vazio espacial – Trecho 21'23.....	92
Imagem 53: Frame de Notturmo (2020) – Ala psiquiátrica – Trecho 38'42.....	93
Imagem 54: Frame de Notturmo (2020). Destruição – Trecho 108'09.....	95
Imagem 55: Close em Fuocoammare - Trecho 40' - avó de Samuele	99
Imagem 56: Close em Notturmo (2020) - Trecho 1 35 13 - Ali.....	100
Imagem 57: Close, em Notturmo (2020). Ali - Trecho 43'23.....	101
Imagem 58: Montagem closes do Radialista - trecho de Fuocoammare (2016).....	102
Imagem 59: Close em Fuocoammare (2016) - Trecho 53' 16'' - avó de Samuele	103
Imagem 60: Expressão final do Radialista, mesmo trecho de Fuocoammare (2016).....	104
Imagem 61: Frame de Fuocoammare (2016), close de uma refugiada	105
Imagem 62-65: Frames do resgate – em Fuocoammare (2016) – Trecho 17'32.....	106
Imagem 66-69: Frames finais de Notturmo (2020) – Moradores do asilo psiquiátrico.....	107
Imagem 70: Frame: trecho inicial de Notturmo (2020) – mãe que visita antiga prisão	108
Imagem 71: Escultura Pietà – Obra de Michelangelo, 1499, (74 x 195 cm).....	109
Imagem 72, 73 e 74: Pietà (1850); (1889); (1982).....	110
Imagem 75: Fotografia de Samuel Aranda. Vencedora do World Press Photo (2011);	111
Imagem 76: Frame de Notturmo (2020); mãe na prisão no Curdistão.....	111
Imagem 77: Frame Fuocoammare (2016) - 09'06 – Samuele e Mathews	114

Imagem 78: Frame Notturmo (2020) – Trecho 59’45 – crianças sobre E.I.....	115
Imagem 79: Frames de Notturmo (2020). Criança desenhando.	116
Imagem 80: Frame Notturmo (2020) - Trecho 45’02 – crianças desenham.....	116
Imagem 81: Frame de Notturmo (2020) – criança em casa – 34’45.....	117
Imagem 82: Frame de Samuele. Trecho de Fuocoammare (2016). 1 09’14.....	118
Imagem 83: Frame de Samuele brincando. Trecho de Fuocoammare (2016) – 1 09’14.....	118
Imagem 84: Frames de Fuocoammare, trecho final 1 48 55 - 1 50 32.....	119
Imagem 85: Capa oficial de Fuocoammare (2016). Versão DVD. (Divulgação).....	133
Imagem 86: Capa oficial de Notturmo (2022). Versão DVD. (Divulgação).....	135

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01: Captura de tela Onda sonora (Audacity). Fonte: MUBI. – Trecho 25' (2020).....	55
Fig. 02: Captura de tela Espectrograma (Audacity). Fonte: MUBI. (2020).....	56
Fig. 03: Captura de tela Onda sonora e Espectrograma (Audacity). (2020).....	59
Fig. 04: Onda sonora - minutagem descrita na imagem 26 e 27 (2016).....	61
Fig. 05: Onda sonora de Fuocoammare (2016). Áudio do Frame 28 e 29.....	62
Fig. 06: Onda sonora do áudio da imagem 32.....	63
Fig. 07: Áudio geral de Fuocoammare (2016). Fonte: Audacity.....	135
Fig. 08: Espectrograma geral de Fuocoammare (2016). Fonte: Audacity.....	134
Fig. 09: Áudio e espectrograma geral de Fuocoammare (2016). Fonte: Audacity.....	134
Fig. 10: Áudio geral de Notturmo (2022). Fonte: Audacity.....	136
Fig. 11: Espectrograma geral de Notturmo (2022). Fonte: Audacity.	136

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS:

ACNUR – Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados ou Agência da ONU

CAI – Conflito armado internacional

DIDH – Direito Internacional dos Direitos Humanos

DIH – Direito Internacional Humanitário

E.I – Estado Islâmico

EIIS – Estado Islâmico do Iraque e da Síria

ISIS – Islamic State of Iraq and Syria

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1.	
1. IMAGENS FLUTUANTES	25
1.1 ENTRE ÁGUAS TUDO FLUI: A OBRA DE GIANFRANCO ROSI	29
1.2 QUESTÕES DE AUTORIA QUE PERMEIAM AS NARRATIVAS	35
1.3 ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO: IMERGIR NAS FRONTEIRAS	47
CAPÍTULO 2.	
2. ESTÉTICAS DISRUPTIVAS	51
2.1 O SILÊNCIO: A PRESENÇA DADA PELA AUSÊNCIA DE SOM	51
2.2 ESTÉTICA DA LONGA DURAÇÃO	65
2.3 FIGURAÇÃO SENSÍVEIS E REALISMO TRAUMÁTICO	72
CAPÍTULO 3.	
3. A NARRATIVA DÍPTICA: ANÁLISE DE FUOCOAMARE E NOTTURNO	76
3.1 ATRAVessar O SILÊNCIO	76
3.2 AS FRONTEIRAS COMO OLHAR GEOGRÁFICO	83
3.3 O INCOMUM: O ARFAR RÍTMICO NO PERCURSO DOCUMENTAL	91
3.4 O ROSTO: UMA DIMENSÃO SILENCIOSA	97
3.5 SIMBOLISMO DA POSIÇÃO: A DISPOSIÇÃO DE LUZ E SOMBRA	108
3.6 A ARTE COMO EXPRESSÃO POLÍTICA	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	130
OBRAS.....	131
FONTES LEGISLATIVAS.....	131
SITES.....	131
ENTREVISTAS.....	131
ANEXOS	133

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte de uma inquietação: como a questão migratória atualmente tem sido abordada pelo cinema¹, seja na forma de narrativa ficcional ou documental, as quais acentuam a presença visual a fim de representar esse desdobramento, a partir do ato de pessoas que se deslocam para cruzar fronteiras internacionais em busca de sobrevivência e condição digna de vida. Exemplo disso são os estudos que ancoram diferentes abordagens (BHABHA, 1998; HALL, 1999), e também no cinema diaspórico (TASSI, 2016). Ademais trabalhos entendidos como pontos de referências, que servem de inspiração, como nos movimentos sociais (BAMBA, 2008) e os que analisam a instância midiática como lugar de configuração da cidadania (COGO, 2017; BRIGNOL, 2010)². Ainda que na segunda metade do século XX existam exemplos isolados de “filmes de migração”, é só a partir dos anos 1990 que podemos abordar com maior profundidade o *cinema de migração*. Demais autores também se interessam pelas migrações, obras como o Guia de Cinema e Migrações Transnacionais³ contribuem para essa escrita, compreendendo e demonstrando os conflitos e sensações que habitam a complexa questão das diásporas vividas nessa década.

Neste sentido, a presente proposta de estudo tem como tema o documentário e a representação de migrantes e refugiados⁴, considerando o que é constituído a partir de um recorte de dois documentários: *Fuocoammare* (2016) e *Notturmo* (2020) ambos dirigidos pelo cineasta Gianfranco Rosi. O enfoque dos longas-metragens, trata dos conceitos estéticos adotados nos filmes – de elementos visuais e sonoros – e como aborda questões como refúgio e políticas migratórias se apresenta em suas aproximações e em seus afastamentos. Ambos os filmes são subjetivos e poéticos (NICHOLS, 2005), e retratam esteticamente essa dimensão de deslocamentos, de movimento e de rupturas que são as migrações, seja nas próprias

¹Exemplos de filmes com temática migratória no cenário cinematográfico português, espanhol e latino-americano: *Las cartas de alou* (Armendáriz 1990), *Dissidence* (Zézé Gamboa 1998); *Gaiola dourada* (Alves 2013), *Perdiendo el norte* (Velilla, 2015), *Terra estrangeira* (Salles/Thomas1995), *Um encontro com o destino* (L’Ecuyer 2015), entre outros.

² Para a elaboração desta proposta, foi realizado um estado da arte acerca dos filmes em questão, e encontrou-se alguns artigos que entrelaçam a relação dos documentários e jornalismo literário, por exemplo. Ademais obras como o Guia de Cinema e Migrações Transnacionais (2018) contribuem para essa escrita.

³ Livro Guia que trata da conexão entre pesquisadores e grupos no estudo de diferentes perspectivas das relações entre migrações, comunicação e cinema (COGO; TASSI; 2018).

⁴ A Convenção das Nações Unidas (1951) define quem é um refugiado e pontua os direitos básicos que os Estados devem garantir a estes indivíduos, tendo princípios fundamentais estabelecidos no direito internacional que não devem ser expulsos ou devolvidos a situações em que sua vida e liberdade estejam em perigo. Apesar dessa nomenclatura e definição, muitos dos discursos construídos na mídia ou reproduzidos em sociedade ainda abordam denominando ou confundindo os termos sobre migrações. Sendo necessário salientar essa diferença do termo refugiado, segundo ACNUR, quando nos referimos a pessoas que fugiram da guerra ou perseguição, ou seja, aqueles que não podem voltar ao seu país, enquanto os migrantes são aqueles que se deslocam não em função de uma ameaça direta.

escolhas e motivações quanto nas temporalidades que envolvem fatores políticos, sociais, econômicos, ou quaisquer que sejam as causas que definem muitas das migrações contemporâneas.

Fuocoammare (Direção de Gianfranco Rosi, 114min, 2016), Fogo no Mar (na tradução brasileira) retrata a vida de uma ilha italiana. Foi selecionado como representante de seu país ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2017. O longa-metragem, vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim, possui uma narrativa que conduz o espectador ao encontro de dois mundos. O local de origem é Lampedusa⁵, que já virou manchete mundial nos últimos anos por ser a “porta de entrada” de milhares de imigrantes refugiados, principalmente da África e do Oriente Médio. A partir do ponto de vista de Samuele, uma criança italiana, e suas vertigens que retratam o seu “olho preguiçoso” e dos moradores locais, que metaforicamente possuem a mesma dificuldade a qual o Ocidente enxerga os refugiados.

Já Notturmo (Direção de Gianfranco Rosi, 110min, 2020) estreou⁶ no Festival de Cinema de Veneza em 8 de setembro de 2020. Foi selecionado como a entrada italiana para o Melhor Filme Internacional no 93º Oscar, mas não foi nomeado. Notturmo foi gravado ao longo de três anos nas fronteiras do Curdistão, entre Irã, Síria e Líbano, e captura imagens de como é viver sob o conflito do Oriente Médio. A partir do ponto de vista de diferentes pessoas que não se conhecem, o filme retrata o cotidiano e o que resta de suas vidas em meio aos efeitos de guerras civis, ditaduras, invasões estrangeiras e a presença, muitas vezes fatal, do Estado Islâmico.

Considerando que esses documentários ampliam e (re)significam a concepção da política instaurada de migração, esse recorte de dois filmes busca compreender como a identidade e a representação dessas diásporas são abordadas na perspectiva fotográfica, construídas e desenvolvidas nas narrativas fílmicas. Seja da questão de escolhas técnicas, da discussão da instauração de leis e de Direitos Humanos, até como isso opera no espaço-público, afetando nas políticas — como a longa espera para a confirmação de refúgio —, fomentando ou não questões de preconceito racial e de violência urbana em diferentes povos e etnias.

Esta dissertação levanta, portanto, uma série de questionamentos: considerando a duração dos documentários, a sutileza adotada e os recursos estilísticos desenvolvidos por

⁵Cerca de 400 mil pessoas já desembarcaram em Lampedusa nos últimos 20 anos, e pelo menos 15 mil morreram na tentativa.

⁶Inserido no *streaming* MUBI, em março de 2021, no qual continua disponível em: <https://mubi.com/pt/films/notturmo-2020>

Rosi, no sentido de imersão da construção de imagens e escolhas de disposição na montagem. Obras distantes entre si, territorialmente, mas que envolvem a temática de diásporas contemporâneas - especificamente no Oriente Médio - com elementos comuns, como: os protagonistas que não se cruzam em tela, o vasto silêncio, a longa duração dos planos e as paisagens cinzentas flutuantes. Diante disso, a pergunta da dissertação se inicia em: qual a relação entre os planos fixos e o silêncio dos dois filmes? Como as imagens são construídas (captadas) e como se relacionam a uma espécie de imagem pensante (SAMAIN, 2012) ou ao registro da memória? Ainda, quais são as estratégias fotográficas e documentais que orientam estes filmes? Quais são os elementos que montam a narrativa díptica?

A proposta de estudo considera o documentário como um espaço de representação e de configuração das alteridades. Assim sendo, pretende-se por meio deste analisar a construção do “outro” sendo este o sujeito, nesse viés da fuga ou da espera. Neste aspecto, as subjetividades estéticas dos filmes constroem e produzem representações, portanto, o problema de pesquisa está ligado em como se articula a narrativa de identidades que envolvem os fluxos migratórios e como se dá a construção de elementos estéticos fotográficos e dos elementos sonoros em um díptico sobre deslocamentos contemporâneos?

A partir dos filmes com configurações de ações, de temporalidade e de espaço (seja de caráter local nacional identificadas culturalmente ou no território de destino coexiste a questão entre Ocidente e Oriente), como um elemento estratégico na definição da ordem - ou da desordem - que as essas mudanças, deslocamentos, rupturas ou fugas revelam nos filmes. Mediante isso, justifica-se os esforços dessa teorização pois é a partir dessa absorção dada nas narrativas que há um registro de informações, e que gera um espaço de múltiplas trocas e dimensões ao retratar esses sujeitos sobre a própria vida em seu contexto social, histórico e cultural perante a complexa temática das migrações.

Ao trazer esse contexto social das migrações às telas e à atenção pública, esses filmes estimulam pensar sobre a disputa pelo controle da visibilidade, dado pela intensidade e pela frequência de vozes e de imagens do que é retratado. Afinal, cada vez que o assunto sobre refugiados é filmado traz consigo uma personificação do problema que o mundo vive nas últimas décadas, corroborando na noção, na construção e também na ruptura de estereótipos, a partir de representações e identidades desses indivíduos que se deslocam, precisam de resguardo e políticas que os protejam, como a tendência mundial tem adotado medidas e regimes em diversos países.

Recorremos à análise fílmica do corpus desta pesquisa, composto pelos títulos já mencionados — *Fuocoammare* (2016) e *Notturmo* (2021). O objetivo é, a primeiro momento,

revisar criticamente a obra que foi produzida por Gianfranco Rosi, pensando categoricamente no conceito de díptico documental - interpretando um *díptico* como qualquer objeto que tenha duas placas planas ligadas entre si através de uma dobradiça, para mais tarde analisar a estética e a política instaurada em ambos os longas. Nesse sentido, obras que se complementam e se atravessam corroborando para novas perspectivas, tendo como objetivo geral a compreensão de como a estética dos filmes é apresentada e construída em suas aproximações e afastamentos, considerando a sua construção narrativa díptica de narrativa fotográfica. O que leva aos objetivos específicos, a identificação dos processos e escolhas fílmicas ao retratar as políticas migratórias, dando enfoque nas discussões contemporâneas sobre os refugiados a partir de narrativas que contemplam alteridade. Analisando, desta forma, como os deslocamentos humanos ressignificam e são ressignificados a partir desse recorte, e possibilitando abertura para um sentido de reflexão múltipla de contexto diaspórico a partir das narrativas e como a estética produz sentidos.

No primeiro capítulo trata-se de um panorama da obra do cineasta, abordando teorias que constituem o processo criativo de Gianfranco Rosi. Seguido do segundo capítulo em que se adentra um viés mais conceitual sobre a fotografia, abordando as figurações sensíveis, o realismo traumático e as escolhas estéticas desenvolvidas nos longas. Aprofundando conceitos sobre a estética da longa duração e estética do silêncio, na perspectiva de autoras como Lúcia Ramos Monteiro (2017; 2019) e Susan Sontag (1987; 2015), entre outros. Ampliando até o terceiro capítulo, a análise fílmica enquanto metodologia, em que a ideia do texto é tecer um caminho que trate das identidades perante a questão migratória e suas respectivas representações no âmbito documental.

No campo dos estudos sobre o cinema documental e dada a dimensão política desses filmes pretende-se trazer uma abordagem de bagagem teórica que se configura quando se analisa duas produções, considerando os conceitos e escolhas técnicas e simbólicas que as constroem, o que justifica, portanto, um repertório consagrado da análise fílmica, enquanto metodologia na perspectiva analítica de autores como Manuela Penafria (2001), Bill Nichols (2005), Jacques Aumont (2011), Guy Gauthier (2011) e demais autores como Jean-Louis Comolli (2008), Andréa França (2003), James Scott (2000), e Stuart Hall (1999) que corroboram para a discussão sobre política, identidade e humanização. Uma construção digna e humana de personagens como atores sociais, ou então sujeitos envolvidos que contam essa realidade de questões que atravessam diversos sistemas políticos, permeado de interesses econômicos e sociais.

Ao abordar a análise fílmica desta forma este trabalho visa compreender como a fotografia é apresentada e construída em suas diferenças e similaridades, considerando o local, a memória, as temporalidades e as vivências distintas e íntimas desses sujeitos retratados nos longas-metragens. Diante da complexidade e do paradigma existencial trago Georges Didi-Huberman (2012) na perspectiva da memória e Roland Barthes (2006), no viés do olhar fotográfico, tendo a fotografia e a questão sonora como enfoques principais com um cruzamento de frames, imagens e relações a partir da construção dos documentários.

A proposta dessa dissertação é apresentar as nuances e escolhas fílmicas do díptico de Gianfranco Rosi não se detendo a juízos de valores e atribuições morais e/ou culturais. Mesmo que seja impossível abdicar de tais atravessamentos éticos, a proposta de análise não é imparcial, apenas busca pensar a construção da imagem fílmica apresentada no recorte partindo das noções estéticas e políticas abordadas, justificadas e tensionadas pelo próprio diretor, o que adentra questões de estudos culturais, questões hegemônicas, pensamentos e críticas pós-coloniais. A sugestão desse trabalho é aprofundar a linguagem cinematográfica adotada por Rosi, utilizando da análise fílmica já que o recorte tece dois documentários idealizados pelo olhar da mesma direção e analisar com certa pretensão de profundidade as imagens e sons, e como a presença ou ausência destes se relaciona na materialidade. Mesmo que a estrutura se mostre de formato incomum, o aporte teórico apresentado respeita todas as normas vigentes, apenas se utiliza das rarefações e fragmentos por um estilo de montagem - no caso dos documentários uma montagem fílmica de ritmo, enquanto aqui uma montagem lacunar no texto em si.

CAPÍTULO 01. AS IMAGENS FLUTUANTES

Era pequeno ainda. Olhava o mar, que desenhava suas rendas brancas sobre suas próprias costas. Essas ondas que não acabavam de cantar me fascinavam. Hoje, lembro-me disso como se fosse uma fotografia, isto é, uma “revelação”. Uma fotografia, no entanto, que nunca fiz, uma fotografia apenas presente em minha memória, uma imagem mental. As imagens gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecê-lo ao nosso pensamento. (SAMAIN, 2012, p.15)



Imagem 01: Frame da costa, em Fuocoammare (2016) - Trecho 42'44.



Imagem 02: Frame da costa, em Notturmo (2020) - Trecho 22'36.

O fenômeno do refúgio existe desde a antiguidade, mas somente após a Segunda Guerra Mundial que o tema ganhou proporções que requerem soluções internacionais em uma dimensão nunca tratada antes, por isso a presente dissertação pretende ampliar o olhar para as diásporas contemporâneas tanto no viés político como na construção estética e escolhas fílmicas que envolvem as duas produções. Sendo, desta forma, um marco na história da humanidade nos registros de populações inteiras deslocadas e outras quase inteiramente aniquiladas. Isso traz a urgência de novas abordagens e configurações nos estudos culturais ao aprofundar a temática de identidade para aquele sujeito que estaria em um “não-lugar”, tendo em vista seus deslocamentos forçados, e também as mudanças do mundo, as perspectivas e o enquadramento/recorte deste olhar à defesa dos direitos humanos. Partindo disso, o presente recorte documental visa analisar os documentários na construção de narrativa fotográfica/documental parte das experiências sensíveis e atravessamentos possíveis ao pensar as reverberações e a importância desse tipo de registro fílmico.

No recorte díptico há uma ressonância de imagens, de repetições nas escolhas e nos gestos, que não efetivamente idênticos, mas que dialogam em sua composição e em seu simbolismo, tanto do tema como na distribuição dentro da própria narrativa. O termo *imagens flutuantes*, além de ser uma tentativa de tradução da linguagem de Gianfranco Rosi por se aproximar muito da água e utilizar disso um recurso estético e estilístico, é um termo que Didi-Huberman (2015) cita em sua definição que o autor denomina como “algo dá imagem”:

exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe – mas que primeiramente se afastaria um pouco e se absteria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir em que a interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23-24)

As imagens, nesse sentido, para Didi-Huberman, e acreditamos que para Gianfranco também, se tornam visíveis com seus indícios representacionais, pois emitem elementos de significação, tradução e visibilidade que permite ao receptor possa traduzir a imagem em palavras, sensações ou, ainda, emoções. Propõe ao sujeito, que diante da imagem, aconteça uma experiência de “deixar-se desprender do seu saber sobre ela” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.24), como acontece nos frames iniciais dos dois documentários:

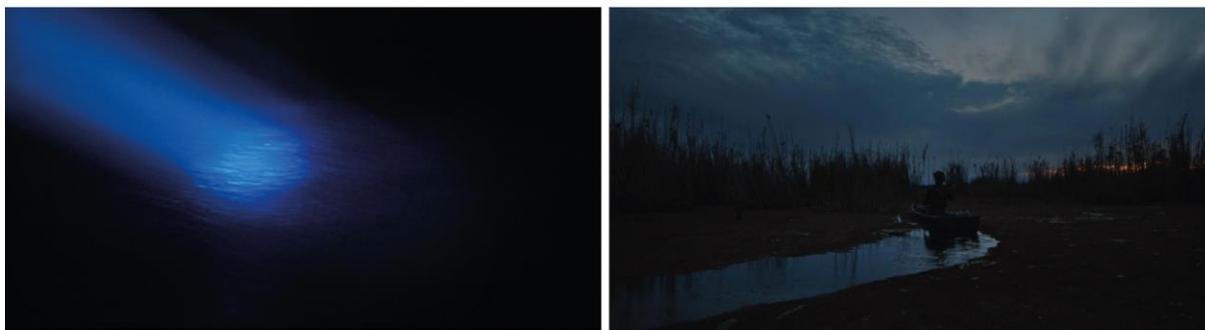


Imagem 03: Frame inicial de Fuocoammare (2016) – Trecho 04'50.

Imagem 04: Frame inicial de Notturmo (2020) – Trecho 13'00.

Analisar imagens é, antes de tudo, pensar a sua construção. Como escreve o antropólogo Etienne Samain, “não procurarei saber a que servem as imagens e por que existem, e sim como elas existem, *como* vivem, ou como nos fazem viver” (2012, p. 21). Na sua primeira página o autor já explica o motivo de toda imagem ser “uma *memória* de memórias” (SAMAIN, 2012, p. 23), comparando-a com o “trabalho do mar”. Essa equivalência, para Samain, não acontece pelos movimentos em si, de mudanças no fluxo das ondas ou, ainda, dos repuxos, mas o que “poderia ser uma boa imagem para expressar essa varredura constante do tempo e do espaço”, além da questão do movimento, seria “a analogia com o “trabalho do mar” poderia se estender em outras direções: os “mistérios do mar”, os “segredos do mar”, “os silêncios do mar, guardião de destroços, de naufragos e de tesouros, de histórias e de memórias” (SAMAIN, 2012, p. 23).

Nesse sentido, olhar para as imagens torna-se sempre uma questão complexa e, de certa forma, ambígua. Para Samain, com poucas palavras, “as imagens fazem falar” (2012, p.25). Nesse viés, a imagem não é um mero objeto, nem compreendida enquanto um sujeito, mas “é o lugar do processo vivo, ela participa de um processo de pensamento. A imagem é pensante” (SAMAIN, 2012, p. 31). As imagens constroem-se a partir do nosso imaginário, das nuances, das sutilezas, das nossas referências, das nossas angústias, das faltas, dos vazios, das completudes, do afetivo, do incômodo, do simbolismo e dos significados que atrelamos a elas. De todas as coisas que carregamos em nós, enquanto humanidade. De todas as coisas que gostaríamos de esquecer, também enquanto humanidade. Nesse sentido, toda imagem é “pensante”, pois “são capazes de despertar e promover “ideias ou “ideações”, isto é, “movimentos de ideias” (SAMAIN, P. 23). Nesse sentido as imagens nos permeiam e para Samain nos “ressoam” e nos “tocam”:

Se numa certa noite, por feliz acaso, a grande borboleta retornar a nós, atraída pela chama de uma vela, e se acontecer de, ao aproximar-se por demais da chama, ela se

tornar cinza, ainda assim a borboleta permanecerá em nossa memória. As cinzas continuarão vivas, incandescentes, luminosas. Bastará um simples sopro para reavivar o fogo, reencontrar a borboleta com olhos de coruja que se esconde no meio delas: A imagem arde. (SAMAIN, 2012, p. 62)

Partindo da formulação que a “imagem arde”, e atravessando as considerações de Aby Warburg, Walter Benjamin, entre outros autores, em que a imagem é mais do que um mero corte praticado no mundo de aspectos visíveis, é então, um rastro, como complementa Didi-Huberman (2012), uma impressão do mundo, como se fosse um pedaço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos anacrônicos, assíncronos, semelhantes ou diferentes entre si. Ao trazer o frame como objeto de análise, trata-se de uma fragmentação da narrativa documental que estamos pensando, e ao retirarmos, estamos especificamente pensando nesta imagem, sendo que pensar a imagem é refletir sobre as suas complexas camadas que, como nos indica Didi-Huberman devem ser “entendidas ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência” (2012, p. 209). Nesse sentido, a imagem aqui se apresenta por rarefações, na própria análise assim como na montagem, que permite novos sentidos e múltiplas interpretações. São as passagens de um movimento para outro, como defende Dziga Vertov e “nunca os próprios movimentos constituem o material (elementos da arte do movimento)” (VERTOV, 1983b, p. 250). Portanto, utilizamos aqui a noção tanto de movimentos por pensar a montagem em camadas, e também de intervalos, que conduzem a ação para, então, um desdobramento cinético e um aprofundamento sensível que a imagem permite pensar.

Dessa forma, a imagem “é uma extraordinária “montagem” - não histórica - do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 16). Na tentativa de descobrir, desvendar e aproximar as dimensões cabíveis em uma única construção imagética. Para Didi-Huberman a montagem “*é sempre correr o risco*”, por ser uma exposição, “a montagem corta coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (DIDI-HUBERMAN, 2009; p. 133). O autor sugere que a imagem é feita não somente de sentidos, mas constituída dos sintomas, e pontua que “uma das grandes forças da imagem é a de produzir ao mesmo tempo sintoma (ruptura dentro do saber) e conhecimento (ruptura dentro do caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.31). Assim, a imagem decorre de vontades, assim como de elementos inconscientes, e também das inquietudes. O que vai de encontro com o que Walter Benjamin (1996, p. 35) discorre sobre a capacidade da fotografia de revelar percepções do inconsciente ótico assim como a psicanálise a de desvendar elementos do inconsciente pulsional.

A imagem, dentro dos estudos do cinema, e neste caso do âmbito documental, é uma maneira sensível de ampliar as perspectivas de abordagem sobre a sua própria elaboração, constituição e mais tarde reverberação desse mesmo trecho visível. Para analisar uma imagem é preciso se conectar de certa forma com um mundo externo e desconhecido do nosso, tanto em seus aspectos físicos, de matéria, quanto em sua potência de trazer uma série de questionamentos sobre a dimensão imaterial, dos domínios do que até então reconhecemos, do que desconhecemos, do que pensamos, do que somos afetados e atravessados por um único frame pensando no percurso que uma imagem - de pequenas sutilezas, de gestos pontuais, de referências, de interferências, ou do que atrelamos por seu significado existencial - dentro do que o cinema permite, pois é na narrativa, ou seja, nas relações entre imagens que essa linguagem narrativa se apresenta.

1.1 ENTRE ÁGUAS TUDO FLUI: A OBRA DE GIANFRANCO ROSI

Gianfranco Rosi é um documentarista ítalo-americano, seus filmes enfocam paisagens distantes e recortam alteridade de mundos. Na escolha destes dois documentários que retratam a questão migratória entre a ilha Lampedusa e o Oriente Médio. O olhar de Rosi como *diretor e diretor de fotografia* atrai seus espectadores para imagens poéticas e, muitas vezes, difíceis de serem absorvidas e elaboradas. A ilha mediterrânea de Lampedusa, talvez o longa-metragem mais conhecido de Rosi até hoje *Fuocoammare*, de 2016, é uma obra que parte do cuidado e da atenção etnográfica à materialidade da vida em um ambiente amplamente visitado por câmeras na urgência do tempo nas últimas décadas.⁷ Seus filmes, possuem características ímpares, em grande parte observacionais e seguem uma construção lenta ao passo que amplia o olhar apresentando a sensação de intimismo ao enquadrar tempos não logicamente reconhecíveis, com imagens desconhecidas de locais inesperados, como o trecho gravado no hospital psiquiátrico, em *Notturmo* (2020), por exemplo.

A impressão de assistir aos filmes de Rosi equivale à sensação de flutuar sobre a imagem e o som, nos lugares assim como no próprio tempo dos longas-metragens. Remete a uma narrativa de suspensão⁸ temporária do mundo, o que para Bill Nichols (1997) seria a

⁷ Nos últimos 20 anos, estima-se que chegaram na ilha mais de 300.000 pessoas, segundo dados do Ministério do Interior Italiano e do ACNUR, o Alto Comissariado da ONU para Refugiados. Até 1998 o principal porto de origem dos migrantes era o da Tunísia; no mesmo ano foi assinado um acordo entre Itália e Tunísia e o país africano começou a limitar fortemente a emigração. Como resultado, as pessoas começaram a fugir da África pelo porto da Líbia. A ilha tem sido manchete nas mídias nos últimos anos, chamada de “porta de entrada na Europa.” – termo não adequado, mas muito utilizado na mídia hegemônica.

⁸ Termo originalmente empregado pela autora Rocío Gordon (2017). Tradução de “*narrativas de la suspensión*”.

característica mais distintiva da tradição, ou seja, um vínculo que estabelece com o mundo histórico. Essa conexão percebida com nosso mundo compartilhado é essencial, segundo Jacques Aumont e Michel Marie no objetivo de uma análise, que é apreciar a obra “ao compreendê-la melhor, pode igualmente ser um desejo de clarificação de linguagem cinematográfica” (2009, p. 11), sempre com um intuito de valorização da mesma.

Os filmes, neste espectro, assumem posições no mundo em que evidencia dicotomias, contradições, dualidades, dípticos e recortes que tendem a marcar uma proposição de corpos-mar-rio que mantém um domínio particularmente obstinado do documentário, de uma dialética entre estética e política que apresenta seu percurso de escolhas. Assim, as viagens que o diretor faz vão de encontro ao que a etimologia da palavra propõe - o próprio deslocamento - ou seja, o que faz para chegar de um lugar a outro. Lugar esse que há uma ambiguidade em que vida ou morte estão muitas vezes, dolorosamente, muito próximas e enquadradas em tela. O documentário *Notturmo* (2020) abre para questões e espaços de violência, tanto no passado (memória) como no atual presente nas fronteiras da Síria, Iraque, Líbano e Curdistão. Já em *Fuocoammare* (2016) há a ênfase aos refugiados na Europa acompanhada do cotidiano de Samuele, uma criança italiana que apresenta dificuldade para enxergar e questiona a sua identidade, enquanto um lugar de pertencimento. E isso também acontece em demais filmes como em *El Sicario, Sala 164* (2010) em Ciudad Juárez, um dos cenários mais mortíferos da chamada 'guerra às drogas' do México, em *Sacro GRA* (2013) e *Abaixo do Nível do Mar* (2008) testemunham formas de dano mais lentas, mas talvez mais difundidas – questões como marginalidade e exclusão social.

Ao atender a essas traumáticas situações contemporâneas, os filmes de Rosi conduzem seus espectadores ao mundo histórico em que alguma ação está prestes a ser realizada, e desta forma nos direciona esse “recorte” para o que deve ser visto, dentro da banalidade do cotidiano. O convite a ser absorvido na plenitude dos mundos criados pelos filmes, ininterruptamente pela crítica explícita, pela análise, pelo aprofundamento e tensionamento do contexto factual, desde seu primeiro documentário já apresenta seu método/caráter observacional. *Boatman* (1993)⁹ é o relato de uma viagem ao longo do Rio Ganges, na Índia. O documentário aborda o ciclo de vida e morte é vital para os indianos, o que se manifesta na maneira como se despedem dos mortos e trata da descrição de uma comunidade através de histórias individuais, que podemos ver em seus filmes mais conhecidos. Um passeio de barco no rio Ganges que mostra as contradições da Índia, a

⁹ Filme premiado nos festivais: Sundance Film Festival 1994; Hawaii International Film Festival 1994. Vencedor no Golden Maile Award Amsterdam International Documentary Film Festival 2020.

estrutura de castas, as religiões e a visão de alguns estrangeiros, e que diferente dos demais adota cinematografia preto e branco como um aspecto estilístico.

Suas obras, mesmo idealizadas, produzidas e gravadas em épocas e regiões diferentes, abarcam questões semelhantes de estilo, fotografia, ritmo narrativo e montagem. O processo criativo de Rosi se assemelha ao resgate temporal, ao mesmo tempo que registra o risco do real (COMOLLI, 2008). O diretor considera os efeitos estruturantes de sua obra e, desta forma, remete dialeticamente o conteúdo a um sentimento revolucionário¹⁰, pois mostra o comportamento, as emoções na tomada de posição:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como experimentado pelo autor. (EISENSTEIN, 2017, p. 29)

Como estrutura, a linguagem que as obras desdobram possuem efeito sensorial semelhante, embora os filmes sejam de temáticas diferentes e gravados em regiões distantes, a questão apresentada pelo cineasta se constitui na fotografia subjetiva e nas sonoridades específicas (ruídos e ausência de som) busca na montagem efeitos informativos que exploram e estabelecem vínculos. Desta forma, ao considerar o estilo cinematográfico adotado por Rosi, além das temáticas que os filmes percorrem e partilham, fica evidente os aspectos estilísticos e autorais do cinema documental, que levam ao tema do próximo índice/subcapítulo especificamente sobre a autoria. Para Serguei Eisenstein (1898-1948), um plano, confrontado com outros planos pela montagem, gera significado, apreciação, entendimento e assimilação afetivo-cognitiva. Nesse viés, o termo “dialética” dentro das teorias de montagem das décadas de 1920 e 1930 se refere à operação pela qual se cria um modo de pensamento e de compreensão das contradições da realidade, como o recorte abaixo de alguns frames do ambos os filmes, mas que se complementam:

¹⁰ O cineasta permeia muitos dos conceitos gramscianos de ‘sociedade civil’ e ‘hegemonia’, a fim de pensar o lugar que o cinema, enquanto potente meio de comunicação, pode ocupar em um contexto revolucionário. Partimos assim, de reflexões na compreensão das temáticas migratórias, da importância de os mesmos instrumentos de dominação das elites dominantes na luta contra hegemônica, ao estabelecer essa relação direta e a partir do cinema e, principalmente, neste caso, do documentário.



Imagem 05: Frame de Fuocoammare (2016) - Trecho 05'53

Imagem 06: Frame de Notturmo (2020) - Trecho 11'55

Os frames dos filmes postos lado a lado marcam a dicotomia retratada nos filmes. Tanto por sua natureza, em que Fuocoammare é gravado no mar e Notturmo em rios de água doce, mas também por suas respectivas dimensões na imensidão das águas. A repetição dos elementos fica evidente, conforme as imagens abaixo em que a composição fotográfica distribui a cena de forma muito semelhante, embora em contextos e localidades distintas:



Imagem 07: Frame motocicleta, em Fuocoammare (2016) - Trecho 08'44.

Imagem 08: Frame motocicleta, em Notturmo (2020)- Trecho 10'27.

Nesse sentido, há uma continuidade, mesmo que não de mesma origem, não são os mesmos personagens, mas se assemelham por ações e enquadramentos. As imagens se complementam tanto em iluminação, e também convergem na continuidade, já que Notturmo, embora passivo e de caráter observacional, pode ser entendido como uma continuação do primeiro longa uma vez que o que Rosi faz é atravessar o oceano em busca do porque os sujeitos estão migrando para a Europa, resgatando os mesmos elementos, as mesmas simbologias e a mesma linguagem cinematográfica, mesmo que sejam indivíduos e histórias completamente diferentes e distantes, há uma semelhança pela linguagem adotada.



Imagem 09: Frame de Samuele no barco, em *Fuocoammare* (2016) - Trecho 53'28.

Imagem 10: Frame de Ali no barco, em *Notturmo* (2020). Trecho 32'55.

Nesse sentido, ao entrelaçar as narrativas e analisá-las de forma conjunta mesmo que obras distantes entre si há uma questão simbólica que expressa na subjetividade de Gianfranco. O diretor parece sempre gravar o que lhe toca, o que lhe afeta, o que lhe atravessa. Nesses exemplos, os meninos Samuele e Ali, que não se conhecem, não tem cronologicamente a mesma idade, mas enfrentam traumas semelhantes.



Imagem 11: Frame de Samuele mirando com o estilingue/bodoque, em *Fuocoammare* (2016) – Trecho 1 10' 32

Imagem 12: Frame de Ali limpando a arma, em *Notturmo* (2020) – Trecho 40'56.

Como observamos, a aproximação com esses personagens demonstra a sensibilidade dos documentários de retratar histórias que são maiores do que o enquadramento propõe. Nos frames abaixo (11 e 12) também se tece essa noção de intimismo ao aproximar a câmera dos meninos, há um aprofundamento de tensões que perpassa a tela. O *close-up* é torna-se também um elemento que desencadeia questões ao longo do filme e da montagem (que será aprofundado nos próximos capítulos), mas que se torna uma característica do olhar e direcionamento do que o diretor propõe mostrar:



Imagem 13: Frame close de Samuele, em *Fuocoammare* (2016) - Trecho 46'51.

Imagem 14: Frame close de Ali, em *Notturmo* (2020) - Trecho 46'03

Tanto no caminhar das crianças, há uma marcação de ritmo que revela ao espectador trechos pessoais e intimistas de ambos meninos, que anseiam por respostas. No exemplo dos frames abaixo, por exemplo, há a questão de trazer a tela as angústias dos personagens, que em silêncio enxergam a atmosfera que os cerca, e com isso percebemos que os filmes tensionam também a iluminação, disposição de formas, como a utilização do claro e do escuro, da luz e da sombra. Como se colocasse lado a lado o que seria “uma infância” contra o anseio por respostas que os adultos também não trazem aos meninos perante todo o externo traumático que os envolve. Em tela, esteticamente retratado, Rosi escurece a tela com o passar do tempo na narrativa, revelando o passar dos dias, o andar do tempo e também o crescimento dos meninos, que ainda são crianças.



Imagem 15: frame plano aberto de Samuele, em *Fuocoammare* (2016) - Trecho 100' 09.

Imagem 16: frame plano aberto de Ali, em *Notturmo* (2020) - Trecho 43'50.

Há também os mesmos elementos temporais, como a escolha de mostrar o entardecer do sol de forma a ambientar a espera pelas caças, pela guerra, pela trégua de tensões que entrelaçam os filmes – sendo trechos muito semelhantes na sua construção imagética e minutagem. Ao enquadrar os mesmos elementos, o diretor deposita certo fôlego nessas imagens construídas, afinal as gravações são montadas em camadas a fim de proporcionar a

própria passagem do tempo e essa permanência ou este movimento que traduz a sensação de flutuar pelo espaço físico, fronteiro e desconhecido.



Imagem 17: frame do entardecer, em *Fuocoammare* (2016) - Trecho 127' 25.

Imagem 18: frame do entardecer, em *Notturmo* (2020) - Trecho 127' 41.

O claro azul do mar, em *Fogo do mar*, e o escuro da terra entre rios, em *Noturno*, se dispõe na contradição, ao mesmo tempo que situa o espectador de qual obra estamos enxergando também se complementam na composição, na mescla com o céu em sua atmosfera, na escolha do sujeito que se assemelha mesmo com sua individualidade. As imagens apesar de feitas em tempos e lugares diferentes dialogam entre si, para além do que é enquadrado em tela, o que revela as pretensões estéticas de referenciais artísticos, estilísticos e de gestos políticos a partir do olhar de Rosi.

1.2 QUESTÕES DE AUTORIA QUE PERMEIAM AS NARRATIVAS

“Eu ia dizer exatamente isso:
para mim, não é uma foto,
não é um quadro.
Um filme...é volume;
É uma escultura. É inegável.
É realmente uma escultura.
Sim, são volumes,
volumes de luz”.
AGNÈS GODARD (2014)¹¹

A autoria é um grande dilema nos estudos cinematográficos. Em diversos estudos, tanto nos recortes documentais ou na ficção há este questionamento interpretativo. O presente subcapítulo propõe expandir essa base de diálogo entre um modelo teórico do campo de estudos, sob a abordagem da Teoria de Cineastas e o seus tensionamentos e reflexões, a partir

¹¹ AGNÈS GODARD on PERSPECTIVES. (cine-fils.com) Entrevista: Felix von Boehm; Câmera: Till Vielrose; Tradução de Giovanni Marchini Camia. Berlim, fevereiro de 2012.

da discussão e problematização da realidade, como uma abordagem em si, assim como nas possibilidades particulares de investigações que partem de conteúdos advindos dos cineastas e de suas respectivas criações, considerando a análise de duas obras de um mesmo diretor e a sua autoria documental.

Ao tratar sobre as formas de representação da realidade é importante destacar que do ponto de vista epistemológico nos baseamos noção de Real advinda de Lacan (que será aprofundado no seguinte tópico), sendo impossível e inalcançável, considerando que há uma distinção entre o campo do que é inteligível e da esfera sensível, algo que escapa. Especificamente no campo do cinema, analisando desta forma a produção de sentidos a arte envolve algo do “real”, como elemento simbólico e no viés estético e autoral que o diretor Gianfranco Rosi há uma articulação em suas narrativas. As visualidades abrem, então, um espaço que corrobora para refletir sobre as estratégias adotadas na expressão fílmica de leituras possíveis¹² para além do modo de representação e dos embates que um filme se depara ou, então, efetivamente no que se registra. Na perspectiva de uma ampliação de conceitos, dando ênfase nos estudos sobre representação e documentário, em que há uma memória factual na construção das imagens e da estética das mesmas, pois trata de um registro de imagens.

Desta forma, é possível identificar noções e, assim, pensar o cinema a partir dessa construção de conceitos, com os objetivos que vão ao encontro de compreender essas inquietudes trazidas à tela por meio dos filmes, tanto a angústia dos moradores locais como o sofrimento humano vivenciado pelos refugiados e migrantes. Sobretudo, as que envolvem arte, política, estética, e o retrato da realidade, ou seja, do que de forma geral uma produção desperta, oferece e possibilita quando se trata de uma estrutura fílmica: o cinema. Mais do que uma interpretação, a Teoria de Cineastas (KRACAUER (1989); EISENSTEIN (1990); BAZIN (2002); DELEUZE, (2009); entre outros) demonstra o que podemos aprender com diferentes obras em seus diferentes contextos históricos, sociais ou de tempos (na própria tela). Na perspectiva de resgatar, de certa forma, o que uma criação desencadeia. Com toda a dimensão do trabalho e de como a arte do cinema é uma análise que traduz significados e sentidos. Por outro lado, a teoria dos realistas delinea-se subjetivamente na essência. Ou seja, defende-se o que se decupa e o porquê se faz, efetivamente, desta forma e não de outra. Além disso, o formalismo (ou conhecido também como construtivismo) que já encara a obra como uma estrutura de construção ou, ainda, de composição. Mesmo que ambivalentes, ambas

¹² Diretores, produtores, documentaristas [entre outros e outras atuantes] a partir de autores do campo cinematográfico.

teorias (realista e formalista) preocupam-se a partir do questionamento “o que é o cinema?” - a diferença das duas se dá na força consolidada, orientando as causalidades e como este realismo é registrado frente à uma câmera.

A Teoria de Cineastas propõe um percurso metodológico incomum no contexto das investigações no campo cinematográfico, pois busca a perspectiva teórica dos cineastas diante de seus próprios atos artísticos de criação. Trata-se de um método diferenciado de abordar o cinema enquanto área de pesquisa, pois não detém o foco exclusivamente aos filmes, nem aos contextos e repercussões sociais, econômicas ou políticas destes. Enquanto, a narrativa de concepções formalistas parte de Siegfried Kracauer (1989) e Sergei Eisenstein (1990)¹³ apresentando preceitos sobre a cinema e representação, e que desencadeia nas ideias de André Bazin (2002), com sutileza e sensibilidade de encarar esta visualização de filmes de forma científico-analítica em que há um realismo fotográfico, ou, então, uma tentativa de captar “fielmente” essa realidade. Bazin (2002) percebe a técnica da montagem usada pelos teóricos soviéticos como um elemento que se depõe.

Desta forma, esse desejo de apreensão do mundo real é estudado, como uma face que inverte ao mesmo tempo que sustenta e estrutura o que é o cinema. Ao buscar “o perfeito realismo” (PENAFRIA, 2005) ou “o realismo impossível” (BAZIN, 2017) percebe-se a potência que o cinema, neste caso o díptico documental, perpassa os mais diversos campos simbólicos, sejam eles políticos, sociais, artísticos e/ou poeticamente estéticos. Seja a partir de ficcionalização, da sua relação assertiva com o real ou até mesmo da experimentação, que atravessa o anseio da humanidade pela sua própria representação, sendo no documentário o “espaço” em que se designa esse risco (com)partilhando o uso de imagens e sons, a partir do mundo histórico em que encontra sua ancoragem ou aquilo que se decupa e recorta para a tela, ou seja, a construção da narrativa fílmica e o que essa linha temporal pode provocar.

Por outro lado, é fundamental considerar as influências latentes de fotógrafos como Roland Barthes (1970) e Henri Bergson¹⁴, justapostos ao pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze na definição que o cinema é feito de “movimento-duração”. No sentido de que

¹³ Cineasta soviético, relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa (Revolução de 1917), conhecido pela consolidação do cinema como meio de expressão artística e pela montagem fílmica. Para Eisenstein um plano, confrontado com outros planos pela montagem, gera significado, entendimento, apreciação e assimilação afetivo-cognitiva. O termo “dialética” dentro das teorias de montagem das décadas de 1920 e 1930 tange a operação pela qual se cria um modo de pensamento e de compreensão das contradições da realidade.

¹⁴ Embora estejamos falando sobre a narrativa cinematográfica (AUMONT, 1995), que se dá através do movimento operacional de câmera, citamos fotógrafos/autores que refletem sobre fotografia estática porque o cinema de Rosi muito se referêcia a fotografia com planos fixos, não sendo prioritariamente a câmera que se movimenta, mas o que está diante dela.

cada instante é “a operação do Real, enquanto constitui e não para de reconstituir a identidade da imagem e do objeto” (DELEUZE, 2009, p.40). Isto posto, é relevante ainda pensar que:

Se o cinema tivesse dois ou três mil anos, certamente veríamos mais claramente que ele não foge às leis comuns da evolução das artes. Mas ele tem somente sessenta anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente massacradas, o que em geral se estende por uma duração de uma ou duas civilizações cabe aqui em uma vida humana. E essa não é a principal causa de erro, pois essa evolução acelerada não é contemporânea à evolução das outras artes. O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhas quanto a história. Assim como a educação de uma criança se dá por meio da imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema necessariamente foi condicionada pelo exemplo das artes consagradas. Sua história desde o início do século seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de toda arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. [...] Talvez os últimos vinte anos do cinematógrafo contem em sua história como cinco séculos de literatura: é pouco para uma arte, é muito para o senso crítico. (BAZIN, 2002, p.83-84)

Pela sua própria natureza, o cinema utiliza-se das artes como um todo. Porque ele (uma das formas) a produz, mas também por meio de uma reflexão manifestada pelas possibilidades, por exemplo, a partir da lente da câmera (a fotografia), que se registrar, pela escrita (pelo roteiro) que se revela linguagem, assim como se manifesta por seus recursos (captação, montagem, edição). Tudo isso, sem dividir o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem lhes quebrar a unidade natural’ (BAZIN, 1955; pág. 88). Isto posto, é possível associar a alegoria da “a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu” (BARTHES, 2004, p.58).

Pensando na noção de autor, definida por Jean-Claude Bernardet (1994, p.15), como “uma pessoa que fez uma obra de ciência, de literatura ou de arte. Absolutamente, *autor* se usa no sentido de escritor, de que é sinônimo.” Ou seja, tendo um significado simbólico atuante e político, o que corresponderia a um escritor na literatura, que no cinema seria assim o próprio cineasta. Nesse viés, Alexandre Astruc, em *Câmera-Style*, corrobora com a ideia que a película se compara ao papel. Para ele, o autor “escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (2012, s/n)¹⁵. Da mesma forma que Patrício Guzmán descreve que:

Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço de vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com estas palavras, constrói frases. E pouco a pouco o cineasta (o poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. (GUZMÁN, 2017, p. 19)

¹⁵ *L'écran français* n° 144, 30 de março de 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo (2012).

A definição de autoria provocou diferentes propostas entre pensadores do século XX, mas evidenciando o contexto em que se revelam as gerações estruturalistas, que refletem a definição de conceitos entre psicanálise e discurso, a partir de Jaques Lacan e Michael Foucault nos voltamos ao pensamento barthesiano como um campo de performance, apontando que é a linguagem que revela¹⁶, não o autor. Enquanto Foucault questiona por que um enunciado surge, e não outro em seu lugar? Barthes (2004) manifesta a desconstrução, ou o próprio manifesto título do seu texto, *A morte do autor* na literatura, o qual pondera até que ponto os personagens seriam representantes do pensamento do escritor? Considerando assim que:

um texto é feito de escrituras múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. (BARTHES, 2004, p. 70)

Isto posto, Barthes nos resgata à medida que “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004, p.65). Aplicado à esfera cinematográfica, aqui, em torno da noção de autor de modo que isto seja uma aproximação, e não uma comparação, afinal é indispensável para se compreender os rumos contemporâneos que os estudos literários e posteriormente o que o cinema adota por sua estrutura. Ao passo que o cinema se relaciona com o mundo, em um sentido amplo que os filmes tendem a:

explorar esse cotidiano, cuja composição varia de acordo com lugar, pessoas e tempo. Então, eles nos ajudam não apenas a valorizar nossa oferta ambiente material, mas para estendê-lo em todas as direções. Eles virtualmente fazem do mundo nossa casa. (KRACAUER, 1997, p.304; grifo nosso)

Em um movimento de olhar para a arte, associando a uma ideia de totalidade, a utopia de sensações que se submete a esta realidade física e material, o cinema para Kracauer não é apenas uma forma artística de ver o mundo, porque para o autor o que arte engloba o cinema fratura. E essa ideia converge na fotografia, “ao que se supõe, a arte abstrata não é antirrealista, mas realista, por representar a nova situação do mundo, por refletir os novos estados mentais” (KRACAUER, 1997, p. 294). Tanto Bill Nichols como Manuela Penafria abordam o quanto a representação é um ponto de vista em um documentário. Para Nichols (2005, p. 73), os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Desta forma, Manuela Penafria (2001, p. 05), a função do documentário é de

¹⁶ Etimologicamente neste trabalho seguimos os preceitos lacanianos ao tratar do Real (será aprofundado mais tarde).

“apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa.”

As transformações das estruturas narrativas do documentário, conforme Nichols (2005), advém dessa necessidade de representação do mundo real e da sua incompletude, já que as sociedades também se transformam e as mudanças tecnológicas acompanham impactando as formas de ser, estar e representar o mundo. O gênero documentário, ou tipo de filme, como prefere nominar Guy Gauthier (2011), permitiu a expressão das tendências sociais através do registro dos acontecimentos. É nesse sentido que o cinema documental sempre esteve correlacionado com o registro do real, ao captar as peculiaridades de cada indivíduo e valorizá-lo como sujeito que realiza e reivindica mudanças em seu contexto de vivência.

Seguindo essa perspectiva teórica trata-se de uma classificação, ao tomar a duração como eixo de análise e estética, em que Rosi explora a ideia de um cinema moderno deleuziano pautado no tempo para defender uma imagem, o que para Didi-Huberman no sentido de significação e subjetividade¹⁷ é “quando as imagens tomam posição” (DIDI-HUBERMAN, 2013), com o tema da arte e da desordem do mundo. Rosi evidencia, desta forma, os objetos enquanto pensamento narrativo imagético de sensações que compõem a historicidade, a partir da memória, da montagem, da observação e da legitimidade ao retratar o “presente” tempo que se escapa e se enquadra em tela. Nesta posição dialética, trazendo o tempo, a arte, a política e a estranheza à tona, a proposta de Rosi em seu trabalho é de expor o realismo fotográfico - no silenciamento de choques e contradições, que são redobrados neste recorte documental/fílmico. Mesmo com o distanciamento territorial e temporal entre as pessoas/personagens, há uma convergência simbólica ao pensar o “outro”, o “estranho”, ou, ainda, o “estrangeiro”, na construção das imagens, é importante colocá-las em relação (SAMAIN, 2012). A passagem do tempo em si desta forma é entendida como uma experiência estética, e o que Rosi leva para tela é a marca de sua autoria, ao passo que:

O documentário é [...] uma obra pessoal. O documentarista não deve ser visto apenas como um meio para transmitir determinada realidade. A partir do momento em que se decide fazer um documentário, isso constitui já uma intervenção na realidade. É pelo fato de selecionar e exercer o seu ponto de vista sobre um determinado assunto que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo. É impossível ao documentarista apagar-se. Ele existe no mundo e interage com os

¹⁷ Consideramos os traços marcantes da filosofia de Gilles Deleuze, que é a intercessão com as mais diversas formas de produção artística (o devir-artístico do pensamento) e o caráter de memória de Didi Huberman, que neste caso trata do percurso cinematográfico de Rosi ao propor o registro audiovisual de lugares, com questões estéticas e éticas ao enquadrar, especificamente, a humanidade.

outros, inegavelmente. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, o mais das vezes, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos mas que nunca vimos. O documentário tem por função revelar-nos (aos intervenientes e aos espectadores) o mundo em que vivemos. (PENAFRIA, 2001, s/n, recorte nosso)

Já especificamente sobre a autoria no documentário, no livro de Freire, (2017) Documentário, ética, estética e formas de representação há uma organização sobre a multiplicidade de elementos dispostos na realização de um filme. Pensando no imagético, na composição, na luz, na posição de atores/sujeitos, na relação dos conjuntos como a junção de diálogos com as imagens, o diretor é o seu "autor". Freire, desta forma, retoma o que Andrew Sarris define o efeito de não ser *o que*, mas *o como*, em que “o diretor deve reger tanto o que se desenrola diante da câmara quanto a maneira como ela vai registrar aquilo que diante dela se desenrola” (FREIRE, 2017, p. 227), defendendo que:

Todos esses elementos seriam apenas membros desarticulados, sem vida própria, se, dando-lhes forma, não entrasse em cena o verdadeiro demiurgo, aquele que transforma essas peças inermes em um corpo vivo, que se traduz na materialidade do filme: *o metteur en scène*, ou seja, o diretor. (FREIRE, 2017, p. 227)

Freire explora todas as vertentes do cinema documentário, incluindo as que "recria" o mundo para a câmara, “nos moldes de uma ficção”, como a obra *Netsilik Eskimos* (Asen Balikci, 1963-1965)¹⁸, questionando que tipo de materialidade é posto diante de uma câmara a ser por ela registrada. O autor defende, desta forma que toda materialidade é criada especificamente para a câmara, e assim tem origem em um roteiro, e por isso é a obra de um "autor"; o que se difere neste ponto da montagem, ou de quem organiza o material audiovisual que pode ou não ser a mesma pessoa. Isso significa, que o sujeito de observação, a priori, é o único criador dessa ação. Há, portanto, uma relação ambígua da realização e do montador que tece o objeto, no caso desta análise trata-se do mesmo sujeito diretor e também diretor de fotografia. Em relação à teoria do autor, ou *politique des auteurs*, como queriam seus criadores, não foi diferente, apesar do filme documentário não ser citado.

A questão da autoria no cinema, por outro lado, está vinculada ao registro e a montagem. Pensando nas funções estabelecidas na noção que assina a direção não é mais importante que pensar a obra audiovisual quando se sabe as funções de montagem e de roteiro. Dudley Andrew resume essa discussão sobre a assinatura, que ancora a imagem

¹⁸ Uma série de 9 filmes em 21 partes de meia hora. As filmagens foram feitas durante os verões de 1963 e 1964 e no final do inverno de 1965 sob a direção etnográfica do Dr. Asen Balikci da Universidade de Montreal, auxiliado por Guy Mary-Rousseliere.

fílmica, “por intermédio da fina linha desenhada pela câmera ou pelo pincel, a um recife de valores submerso” (1994, pág. 67.) A discussão em torno da autoria não é uma exclusividade da crítica de cinema francesa, os estudos sobre autoria envolvem as diversas áreas do saber, mas todas citam a literatura como uma premissa (Bakhtin, 1981, 1988; Benjamin, 1994; Foucault, 2006), os discursos científicos (Foucault) e o jornalismo (Benjamin), e para além dos textos impressos, a noção de autoria deve considerar também a pintura (Foucault), a fotografia (Benjamin) ou a música (Bakhtin). Mais tarde, também os apontamentos de Stam (2003:145) sobre o “estruturalismo autoral”.

Nesse sentido, o documentário trata de uma postura, sendo assim um estilo é um gesto. Ao retratar diferentes pontos de vista, há também uma direção escolhida diante de tantos caminhos mais ou menos evidentes, mais éticos ou menos éticos, mais complexos ou não, e todos estes representam de alguma forma o mundo. Bill Nichols, autor referencia nos estudos de documentário, a questão da autoria como ponto de vista se encontra delineada, pelo autor, enquanto a “voz” do documentário, para ele:

Os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer (NICHOLS, 2005, p. 73, grifo nosso).

Nichols evita, de fato, uma abordagem explícita da questão da autoria no documentário, mas faz a distinção entre um território de “vozes compartilhadas” (características do documentário) e o que seriam as “vozes individuais” do cinema (e que dariam suporte a uma “teoria do autor”, mais aplicável ao cinema de ficção) (NICHOLS, 2005, p. 135). Nesse viés, na sequência do texto, Bill distancia os diferentes grupos de vozes do documentário em seis modos, sempre com uma aproximação entre autoria do ponto de vista textual. A posição de Nichols no conceito de “voz” é possível apreender uma abordagem pontual para a questão da autoria no documentário na perspectiva de uma análise interna das obras, ou seja, no sentido atribuído às mesmas. De um lado, ao aproximar a autoria ao conceito de voz permite uma análise, mas reduz o ponto de vista de expressão e intenção. O que em um paradigma seria impossível afirmar a intencionalidade do autor ou

ainda uma neutralidade diante da obra, o que seria insustentável. Mesmo assim, Nichols resgata uma abordagem diante do compromisso ético do documentarista com a voz do outro, o que é diferente da ficção e de outros produtos audiovisuais, não menos importantes do viés ético.

“Como a fotografia antes dele, o cinema foi uma revelação” (NICHOLS, 2005, p.117). De maneira transparente e direta, o autor explica como as pessoas até então não tinham visto imagens testemunho, nem que representassem de forma coerente o movimento real do mundo, a autoria, posto por nós aqui, trata-se de uma ascensão do documentário assim como para o autor inclui “a história do amor do cinema pela superfície das coisas”. Com a sua capacidade incomum de captar a cenas comuns do cotidiano, que seriam despercebidas se não fosse por esse enquadramento. Ou seja, trata-se de um marco do “cinema primitivo e seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo.” (NICHOLS, 2005, p. 117).

Nesse sentido, podemos inferir algumas referências que corroboram na construção dos frames que Rosi nos apresenta no díptico documental. Um dos filmes da primeira sessão do cinematógrafo, no *Grand Café* de Paris, em 1895, é *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída da fábrica Lumière em Lyon). O curta mostra a saída dos operários, no fim do expediente da fábrica de negativos fotográficos da família Lumière, inventores da nova técnica. A cena parece um dia como qualquer outro: o mesmo fim de trabalho, o mesmo portão, a mesma multidão. Poderíamos conceber aquelas imagens como um exemplo daquela rotina. No entanto, o filme é o registro de um dia específico onde uma câmera estava lá, operada pelos padrões inventores- um instantâneo recorte da história que insistimos em tentar ler e tocar. Lá, vemos o deslocamento lateral dos corpos da multidão, provavelmente dirigido, em uma imagem icônica da modernidade. Também observamos uma maioria de mulheres, algumas bicicletas saindo e um cachorro passando por acaso.



Imagem 19: Frame - A saída da fábrica Lumière em Lyon, Auguste Lumière e Louis Lumière, 1895.

Imagem 20: Frame - *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Auguste Lumière e Louis Lumière, 1895.

Nas imagens acima (19 e 20), os famosos frames da saída da fábrica feita pelos irmãos Lumière, fotografias que consideramos postas como referências diretas a forma que Rosi conduz o preenchimento em tela, aspectos de câmera fixa e de uma espera pela cena, sem aparente interferência o que nos remete à paralela de feitura das imagens dos Lumière pois utiliza do caráter observacional do cotidiano. De certa forma, tais cruzamentos são naturais considerando a história do cinema e a importância de tal referência, mas o interessante no cinema de Rosi é que essas similaridades soam de forma a conectar os pensamentos nos expressando outro sentido e nos possibilitando pensar a intenção do autor, por mais que seja inalcançável neste ponto. Rosi não deixa claro o que quer transmitir com essa imagem, assim como as demais, mas há um preenchimento evidente, que nos faz refletir sobre sua posição, sua postura e sua razão de ser gravado de tal forma. Remetendo ao *como*, já trabalhando anteriormente, o mesmo acontece na montagem que segue:

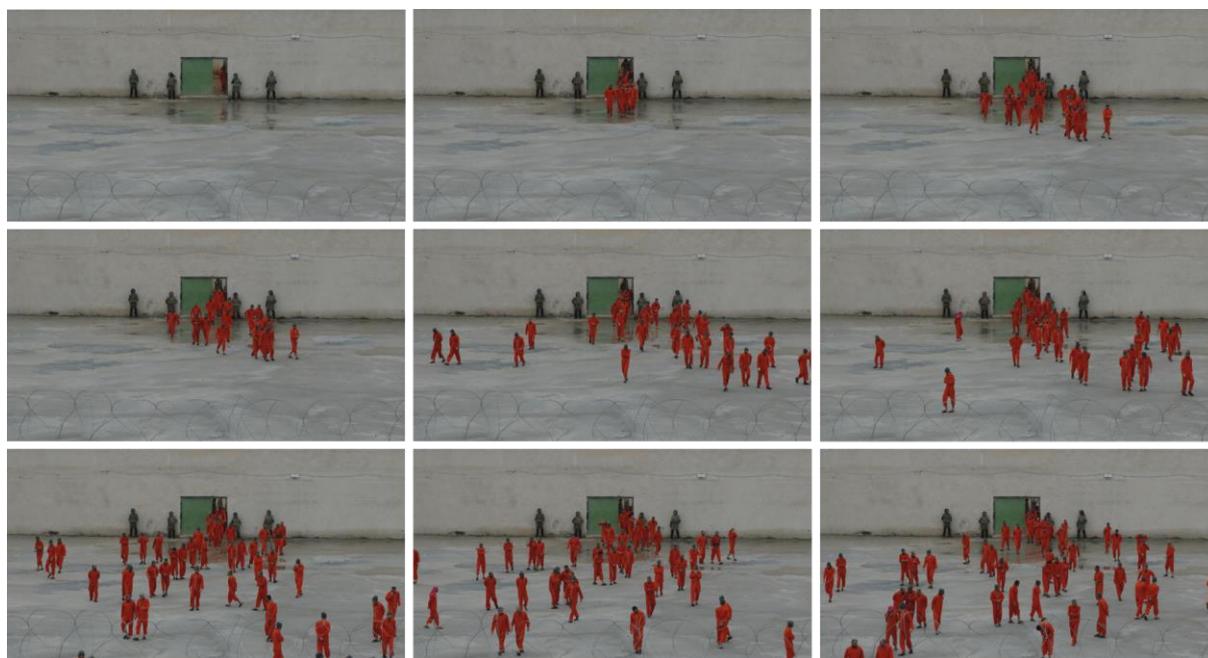


Imagem 21: Montagem dos Frames de Notturmo (2020) – Trecho prisão 103’ 50 até 105’ 11.

A maior semelhança dos frames escolhidos dos Lumière e dispostos com a fotografia documental que Rosi constrói se dá pelo momento e noção de movimento que remete a preenchimento. Na fotografia dos irmãos fica evidente a função de tal composição, por ser o primeiro registro cinematográfico marcado pela limitação de clicks, ou seja, trata do instante exato escolhido para ser retratado. Enquanto Rosi, mesmo tendo a longa duração ao seu dispor, escolhe e maneja para que tal cena seja construída nesse específico espaço de tempo. O instante de recorte, além de adentrar o campo simbólico que permite conexões como

pensar na definição de “prisão”, para o diretor também é o que conecta as cenas, pois permite uma aproximação mesmo que distanciada pela lente posta longe do objeto, no caso, os sujeitos. Como nos exemplos abaixo em que a cena discorre, com ou sem a presença do diretor, e é algo momentâneo que jamais se repetirá de tal forma. De certa forma, o que Gianfranco faz é capturar uma essência de cotidiano disposta através das fragmentações, bem como a fotografia dos Lumière sugere – um ato que na época poderia beirar a banalidade, mas que o registro se torna um documento vivo de registro humano.



Imagem 22: Frame fixo em *Fuocoammare* (2016), refugiados esperando atendimento - Trecho 33'53.
 Imagem 23: Frame fixo em *Notturmo* (2020), exército curdo de mulheres se preparando - Trecho 49'10.

Nas imagens 22 e 23 há um direcionamento do olhar que o diretor propõe expandir ao longo das narrativas. Especificamente abordando a questão dos refugiados e da chegada desses indivíduos na Itália, e de outro lado, em *Fuocoammare* a concentração do exército curdo, nesse trecho especificamente mulheres que se preparam para as atividades de rastreamento do Estado Islâmico. Rosi se aproxima muito da prática de fotojornalistas no sentido de tentativa de aprofundar o registro documental, ao se aproximar de suas fontes, muitas vezes a simplicidade da cena, a intimidade, e a aproximação com o sujeito permite que a fotografia seja mais natural, como se a câmera não intimidasse mais a pessoa retratada. Como se fosse mesmo possível não perceber sua presença. Nesse aspecto, Robert Doisneau torna-se uma referência fundamental para pensar a construção imagética de Rosi. Doisneau que fez parte de uma geração de fotojornalistas dos anos 1930, muito interessada em unir estética com valores humanísticos. Percebemos, em sua fotografia, a preocupação de um retratista em tornar reconhecível a identidade do personagem fotografado:



Imagem 24: Fotografia de Robert Doisneau - "A informação escolar" (1956).

Primeiramente, a imagem 24 remete a 25, por retratar ao corpo de sujeitos que fazem a mesma ação - as crianças estão no mesmo ambiente, ambas na escola e parecem ter a mesma idade. O que importa é que, embora cada fotógrafo tenha uma forma completamente diferente de representação, ao olharmos para as duas imagens fotográficas, percebemos entre elas traços indiciais que se assemelham, seja pelo ponto de vista estrutural, espacial ou temático. Então, podemos dizer que não há fotografias puras, nem poderia haver – porém, ao mesmo tempo, cada fotografia é individual, única e irreproduzível, sendo nisso que reside o sentido de sua criação.



Imagem 25: Samuele na escola - Frame de Fuocoammare (2016) – trecho 81'17.

Desta forma, é interessante rever como a estética de Gianfranco permeia muitos movimentos, utilizando de aspectos estilísticos e lógicas de outros fotojornalistas. Utiliza da fotografia, pois sua natureza cinematográfica se apresenta fixa e de longa duração, ou seja, segue os preceitos de um fotógrafo ao enquadrar, embora o faça em movimento e por ele. Isto posto, utiliza de aspectos que imergem as noções de realidade e representação – conceitos que serão aprofundados no próximo tópico.

1.3 ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÃO: IMERGIR NAS FRONTEIRAS

Foi muito difícil imergir na realidade e dispensar fronteiras, pois lidei com o limite invisível de estratificação de países. A abordagem que prezei foi a da memória e da dimensão humana. Analisei os falsos limites estipulados em 1916. E o filme se torna uma dramática parábola sobre a traição da história. A fronteira que divide e separa tornou-se, para mim, um local de um encontro. Entreguei a bússola da história para aqueles que encontrei no caminho. Óbvio: o filme também é sobre política, sobre guerra. Guerra, em si, é sobre compromisso, adoção de estratégia, sobre mediação entre inimigos e demanda corrupção e violência. Trato de coisas que atingem a vida a poucos quilômetros do palco da guerra, e, na resistência que encontrei, a vida sempre continua. A uma distância da onda de choque que foi absorvida no cotidiano. (ROSI, 2021)¹⁹

No cinema, a impressão da realidade é também “a realidade da impressão, a presença real do movimento” (METZ, 2010, pág 21). Neste contexto, torna-se imperativo o estudo mais aprofundado sobre fazer documentário sob o risco do real (COMOLLI, 2008). Para isso, busca-se com uma revisão bibliográfica, compreender as formas de representação no cinema documental, identificando os elementos que constroem sua narrativa e refletindo sobre as possibilidades de ferramentas que podem ser utilizadas como forma de expressão do documentarista.

Na esfera do cinema, existem diferentes formas de produzir um filme, e a primeira delas é feita com a ordenação de gêneros cinematográficos, a qual é possível destacar as produções de filmes classificados como documentais ou ficcionais, seja de curta, média ou longa-metragem. Primeiramente, Manuela Penafria (1999) explica que o documentário é, muitas vezes, “usado como sinônimo de não-ficção, sendo o seu antônimo o filme de ficção” (PENAFRIA, 1999, p.21) e depois destaca que “documentário não é a representação de uma realidade imaginária, mas a representação imaginativa do mundo histórico” (PENAFRIA, 1999, p. 25). Embora a produção documental se encaixe na definição de não-ficção, a autora

¹⁹ “Diretor Gianfranco Rosi, candidato ao Oscar, fala do novo filme”. [Entrevista concedida a Ricardo Daehn]. Correio Braziliense, publicado em 22/04/2021. <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4919532-diretor-gianfranco-rosi-ex-candidato-ao-oscar-fala-do-novo-filme.html#tags>

deixa evidente ao pontuar que nem todo filme que se caracteriza como não-ficção tem caráter documental.

[...] por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, P. 2) BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Nesse viés, para Bresson um filme é “a coisa” no próprio momento, “é o presente do presente contínuo” (p. 06). Se a representação é entendida como “algo da coisa”, também é “algo do real”, por adentrar o campo do sintoma - ideia psicanalítica de Lacan em que o real se inscreve. Na teoria lacaniana, a questão da falta é um ponto conceitual, um eixo central, já que se constitui como uma estrutura do desejo, da ordem do irrepresentável. Lacan elaborou sua teoria afirmando que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, e nesse sentido, pensar um produto fílmico, é na linguagem que se produz sentido, ou seja, como se articula às diversas linguagens na modalidade de arte.

Na linguagem, para Barthes “o objeto em que se inscreve o poder desde toda a eternidade humana” (1977, pág. 62), se lança a um trabalho nos próprios mecanismos desse objeto. Dessa forma, um discurso “fora do poder é [...] algo difícil, pois a linguagem é exatamente aquele organismo trans social e ubíquo que se encarna o poder” (1977, p. 94). Em termos estéticos, é o mesmo sentido que Bresson defende que a forma é mais do que o conteúdo. Em suma, o neorealismo introduziu na expressão cinematográfica “certos elementos que enriquecem sua linguagem, e nada mais” (XAVIER, 2021, p. 337), que:

Para um neo-realista, [...] um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada a lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver esse tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá um mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua. (XAVIER, 2021, p. 337).

O cinema, visto enquanto fator histórico no sentido de espaço simbólico de contestação e, por isso, reconhece os tempos e os contextos dos autores em suas obras. Assim como de que maneira a arte é vista por todos. De formas complementares ou simplesmente opostas. No viés da teoria eisensteiniana há a consciência da força dessa intervenção sociopolítica e ideológica acerca de uma realidade narrada, enquanto a montagem nasce do próprio conflito, ou seja, entre os princípios rítmicos, dando ênfase em um tom principal do fragmento (sua dominante).

Assim como o uso de imagens instantâneas ou de arquivo, a escolha de enquadramentos, composição de planos, movimentos de câmera, utilização ou não de sombras, ruídos, trilhas sonoras, enfim, tudo aquilo que auxilia e faz com que seja possível “traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais” (NICHOLS, 2005, p.73) e transmiti-lo ao espectador. No cinema, conforme o autor Cássio Tomaim (2009), “há várias formas ou modos de (re)apresentar o mundo vivido ou a realidade” (TOMAIM, 2009, p. 58). A voz, (já abordada antes) por exemplo, é um elemento que possibilita transmitir em palavras, por meio de diálogos, entrevistas e narrações ao longo da obra. Sabendo que o documentário utiliza diversos recursos estéticos, o documentarista deve saber disso e:

[...] ser livre de fazer as suas próprias escolhas fílmicas de modo a transmitir-nos um ponto de vista sobre determinada realidade. Novos modos de ver o mundo podem implicar novas construções visuais. Experimentar o pulsar da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo no ecrã é o que o documentário tem de mais gratificante para nos oferecer. É, sem dúvida, um modo de incentivar um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria existência.” (PENAFRIA, 2001, p. 9).

As escolhas, nesse sentido, revelam a subjetividade do documentarista na maneira de expressar-se. Para a autora, o ponto de vista é um recorte do fato que revela acontecimentos e situações para pessoas que não vivenciam a realidade que é retratada pelas lentes da câmera. Além da percepção do documentarista, documentários retratam vivências de “atores sociais” e suas percepções da realidade. Ao comunicar, o documentário cumpre seu papel social informando acontecimentos, ao mesmo tempo em que conta histórias subjetivas que revelam vozes e singularidades presentes em diferentes indivíduos em seus respectivos contextos e representações.

Em outro viés, o montador Eduardo Escorel (2005) em “O cinema do real”, faz uso da expressão “olhar para dentro” para definir a construção de um mundo imaginário na ficção. Se a construção de um mundo ficcional parte de um olhar para dentro, pode-se afirmar que o documentário, a fim de registrar o que é observado, parte de um olhar para fora. Para o

autor “a criação ficcional resulta da imaginação, tendo origem, portanto, em um olhar para dentro” (ESCOREL, 2005, p. 260). “Esse dualismo, que parece opor de forma inconciliável duas direções do olhar, uma para dentro, outra para fora, sugere uma diferença de natureza entre ficção e documentário” (ESCOREL, 2005, p. 260). Nesse sentido, os documentários são feitos de uma narrativa não-ficcional que retrata certa realidade, a partir de um recorte operado pelo documentarista. Ainda que, segundo Penafria (2009), há quatro tipos de análise fílmica:

a textual (que decompõe a estrutura do filme como se fosse um texto), a de conteúdo (em que é levado em conta o tema do filme), a de imagem e som (centrada no espaço fílmico, recorrendo exclusivamente a conceitos do cinema) e a poética (que entende o filme como criador de efeitos). Em razão de sua natureza estética, esta pesquisa adota a última, que obedece a duas grandes etapas: identificar as sensações da experiência fílmica e, a partir delas, traçar um caminho reverso para elencar as estratégias formais cinematográficas empregadas na criação de tais efeitos. (PENAFRIA, 2009, s/n)

As estéticas são socialmente estruturadas e codificadas, conforme Jaguaribe (2007, p. 16 e 28) aponta que, assim como as narrativas, as imagens são constituídas de “interpretações da realidade e não a realidade”. Como diz, “[...] o paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” e que atuam sobre elas de forma interpretativa. Para mensurar o grau de realismo que era atribuído à fotografia já em 1922, Susan Sontag retoma um pensamento de Walter Lippmann: “As fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra impressa tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais” (SONTAG, 2003, p. 26). De fato, fotografias não são exatamente o que representam. São por um lado um testemunho pessoal, resultado de uma subjetividade, e, por outro, materiais passíveis de serem encenados, alterados, editados e manipulados das mais variadas formas. Se Lippmann foi cuidadoso ao empregar o verbo “parecer” em sua frase, Sontag ressalta a parcialidade das fotografias e seu caráter interpretativo da realidade ao lembrar que “[...] fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p. 42)

CAPÍTULO 02. ESTÉTICAS DISRUPTIVAS

“El modo documental es [...] un lenguaje silencioso que aparece en los documentales y que les confiere, por encima de la veracidad de lo expuesto, un índice genérico. [...] [E]s, por lo tanto, una predisposición documentalista que colorea tanto la acción del autor como la recepción del público” (2012, p. 55).

CATALÀ, Josep (2012, s/n).

2.1 O SILÊNCIO: A PRESENÇA DADA PELA AUSÊNCIA DE SOM

“O que ouço daquilo que vejo? O que vejo daquilo que ouço?”
(CHION, 2008, p. 160).

"O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais."
(Guimarães Rosa - Grande Sertão: Veredas. P. 319)

É difícil representar o silêncio: espacialmente, visualmente, discursivamente (literatura ou vozes) ou, ainda, emocionalmente. Em certa medida o silêncio potencializa as imagens, dando enfoque às sutilezas de movimentos, seja de gestos, passos ou movimentos de câmera - como os ângulos e os enquadramentos utilizados na composição. O mesmo espaço que ressalta os planos é o que sugere “o espaço” para que o espectador aprecie o filme enquanto uma experiência estética sensível, como a apreciação de seu tempo de duração dessa assimilação e relação de imagens e de sons. Por outro lado, essa mesma percepção da “falta de som” ou da apresentação de ruídos sutis pode gerar certo *incômodo* ou *conforto* no filme, afinal há um certo estranhamento ao compasso que a sonoridade não acompanha de forma síncrona todas as imagens em *Notturmo* (2020), objeto de análise deste artigo. No documentário, há planos longos e uso de planos fixos que chamam a atenção para os momentos de quietude e demais sons audíveis ao decorrer dos longa-metragem, e é justamente assim que o silêncio se apresenta: pela falta.

Notturmo é um documentário silencioso construído de ruídos e de vozes e atravessado de silêncios profundos que retratam o olhar para o Oriente. Ou melhor, um olhar que enquadra, mas que também escuta atento, sendo uma ambiguidade entre as camadas de montagem entre o flutuar nas águas e os gritos de uma mãe que perdeu seu filho. Já *Fogo no Mar* é estruturado “entre” sons - são apresentadas diferentes frequências sonoras, como os sons do mar, sons do rádio, o mergulho, as conversas pontuais, a respiração pausada de Samuele, o passar mal com a maresia, o som do trovão, a ausência de falas, o barulho estrondoso do avião e das tropas, o rabiscar no papel, o tiro do estilingue. Todos esses

exemplos, ambientados na contradição ou na ambivalência, dando uma continuidade de sentido narrativo que liga uma cena a outra e estabelecendo certo ritmo na narrativa, tanto de sentido, como sonoramente e esteticamente construídos.

A impressão de assistir aos dois filmes a uma breve sensação de flutuar sobre imagem e som, devido a isso, a proposta deste índice é analisar o silêncio como o principal elemento sonoro presente nos documentários, considerando a complexidade sonora dos longas-metragem dada análise fílmica de preceito metodológica, mas pensando na composição do aporte teórico preocupando-se com a visualização e o detalhamento sonoro por meio das análises espectrais utilizadas por Débora Opolski e Rodrigo Carreiro (2020), o que corrobora nos pensamentos e práticas sonoras no viés cinematográfico. Desta forma, pretende-se trazer pontos salientes expressados na narrativa, a partir da percepção sobre a construção sonora, e tendo como objetivo principal a construção estilística dialética, assim como de considerações que tratam do estudo do som no cinema e no documentário.

O silêncio posto na sua condição complexa, em que muitos autores apresentam perspectivas diferentes (SONTAG, 1987; CATALÁ, 2012;), mas corroboram na mesma noção: o silêncio como ausência de som ou, então, como vazio no discurso. Na essência metafórica do cinema, muitas noções da música foram retomadas para qualificar fenômenos formais, isto dado, alguns conceitos imbricam os aspectos sonoro-visuais tais como o “intervalo” de Vertov, a “montagem tonal” ou a “montagem harmônica” de Eisenstein, ou o “ritmo” de Dulac, entre outros (AUMONT e MARIE 2009, pág 205). Mesmo que o filme “O cantor de jazz” (1927) - seja como um marco do cinema falado, considerado o primeiro filme sonoro, o autor Michel Chion (2008) contesta que o cinema jamais foi mudo, sendo até então silencioso. Uma classificação pautada em torno da palavra, especificamente da voz, e em seguida encorpados à diegese e redimensionados com a chegada do som. Desta forma, a qualidade sonora da voz, sobre o espaço, é exercitada no cinema e induz a exploração do olhar e da escuta:

No cinema, o olhar é uma exploração, simultaneamente espacial e temporal, num dado a ver delimitado que se mantém no quadro de um ecrã. Ao passo que a escuta é uma exploração num dado a ouvir e até num imposto a ouvir muito menos delimitado em todos os aspectos, com contornos incertos e mutáveis (...). O som não pode ser de modo algum investido e localizado da mesma maneira que a imagem (CHION, 2008, pág 33).

O que nos leva a pensar no “no ponto onde estamos o cinema continua uma arte fundamentalmente visual” (DELEUZE, 2009, p. 314). Mas a partir daí, considerando que a consolidação do cinema sonoro não exclui até hoje o privilégio histórico do visual. E que

cada filme compõe de um modo próprio sua estrutura. Isto posto, retoma a determinação, que potencializa ou restringe cada um desses elementos que o compõem, exemplo disso são filmes como os do cinema moderno francês, os quais valorizam fortemente os diálogos explorando a potencialidade verbal oral dos filmes, assim como Rosi potencializa o silêncio das imagens, adotando um certo pragmatismo.

Nesse sentido, o ensaio de Susan Sontag, denominado de *Estética do Silêncio* (1987), norteia o pensar sobre as formas de representação, assinalando um silenciamento já presente em diversas correntes das vanguardas históricas. A autora revela o profundo conflito que se instala no processo de criação e no direito de existir da arte, apontando como no início do século XX os movimentos europeus de vanguarda defendiam a atividade do artista como um mito, negando que a arte fosse uma forma de expressão ao relacioná-la à necessidade ou capacidade da mente para autoalienação. Diante dessa circunstância, a obra tornou-se um paradigma, suporte de um modelo racionalizável, para o qual uniram valores alheios aos valores estéticos. (SONTAG, 1987, p. 11)

O silêncio para Sontag (1988, p. 30) representa as exigências do ideal, em que falar é dizer menos. Essa consideração orienta que este silêncio é o fator responsável pela significação, e a partir disso entende-se o esforço em organizar um relato, mas, ao mesmo tempo, fracassar. É importante perceber que para ela o leitor, mas para nós o espectador, esteja atento para que a narração adia intencionalmente o momento da fala sobre o que é essencial para o texto, isso porque essa ação de adiamento torna-se uma ferramenta para a construção de intervalos reflexivos dentro da narrativa, por isso:

o "silêncio" nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir "em cima" sem "embaixo" ou "esquerda" sem "direita", é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. (1987, pág. 18)

Já Bela Balázs, em *Estética do Filme* (1958), indicava que o cinema sonoro nos daria “uma nova” audição, a ser acrescida à ampla revelação “do rosto das coisas” que a expressão visual cinematográfica alcançará. Desta forma, o filme sonoro descobrirá o mundo acústico que nos circunda, e:

as vozes de tudo o que é audível, para além do falar humano: aquele grande falar da vida que ininterruptamente age sobre o nosso modo de pensar e de sentir. [...] E a sensibilidade do aparelho de tomada de som tornará mais aguda nossa sensibilidade (BALÁZS, 1958, p. 58).

Devido a isso, silêncio, também, é um efeito acústico. Mas para Balázs, “somente onde sons podem ser ouvidos”. Para o autor, a apresentação do silêncio é um dos efeitos dramáticos mais específicos do filme sonoro. Embora, nenhuma outra [arte] possa “reproduzir o silêncio, nem pintura ou escultura, nem literatura ou o filme silencioso poderia.” (BALAZS, 1985, p. 117). O som é o produto de uma sequência imperceptível de impulsos e repousos:

[...] de impulsos e quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Em outros termos, podemos dizer que a onda sonora é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua esse sinal. Sem esse lapso, o som não pode durar, nem começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som. (WISNIK, 1989, p.18)

Como sustenta Deleuze ao discorrer sobre o modo que os atos de fala compõem a imagem, “é a voz ouvida que se difunde pelo espaço visual, ou o preenche, procurando alcançar seu destinatário através dos obstáculos e desvios. Ela escava o espaço” (DELEUZE, 2005, pág. 276). Para Sontag, o silêncio continua a ser, “de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo.” (1987, p.18). Os dois autores encontram um ponto comum, ao analisar o díptico de Rosi, em que, mesmo afastados por objetos e temporalidades, consideram tanto o que o silêncio, som e imagem transmitem:

No entanto, na fotografia, ao contrário do cinema, o silêncio está no seu estado puro; o som da imagem só pode ser imaginado, fantasmado ou desejado. A sua natureza é silenciosa e é por essa razão que, quando lhe é acrescentado uma banda sonora, ou uma narração por exemplo, a visibilidade da fotografia transforma-se e a figura deixa de ter uma temporalidade única: a ela, junta-se o desenrolar sonoro e a imagem torna-se artificial. No cinema, é a falta de som que provoca a artificialidade da imagem. (GIL, 2012, p. 184)

Nesse aspecto, o silêncio segundo Inês Gil a “um sintoma de vazio, de falta ou mesmo de queda”, o que os filmes fazem é tratar da experiência estética, já que o silêncio é um grande criador de atmosfera. Sendo assim, um elemento importante que leva ao entendimento da narrativa, mas que também “acrescenta nuances e sutilezas à estética do filme”, segundo Gil (2012, p. 179). Para a autora:

O silêncio não é um elemento estático; pelo contrário, desloca-se de uma imagem para outra, atravessando os seus intervalos, e dessa forma, aparece **entre as coisas**, num movimento de câmera que explora o espaço. Nesse sentido, quando não existe qualquer tipo de acompanhamento sonoro que possa desviar a profundidade visual da imagem. (GIL, 2012, pág 181).



Imagem 26: Montagem de Frames de Notturmo (2020) – Trecho em que há uma movimentação de câmera. Rosi enquadra o exército curdo em silêncio profundo.

Na imagem acima, temos frames que remetem perfeitamente a citação de Gil (2012) que o silêncio aparece “entre as coisas”. No trecho há movimentação de câmera e os soldados também se movem. Mas o som se mostra estável. A sua quietude é o que invade a tela e chega aos nossos ouvidos, e devido a isso somos atravessados pelo silêncio, sem ao menos perceber a presença dele ou a falta de som. Abaixo, a onda sonora do trecho:

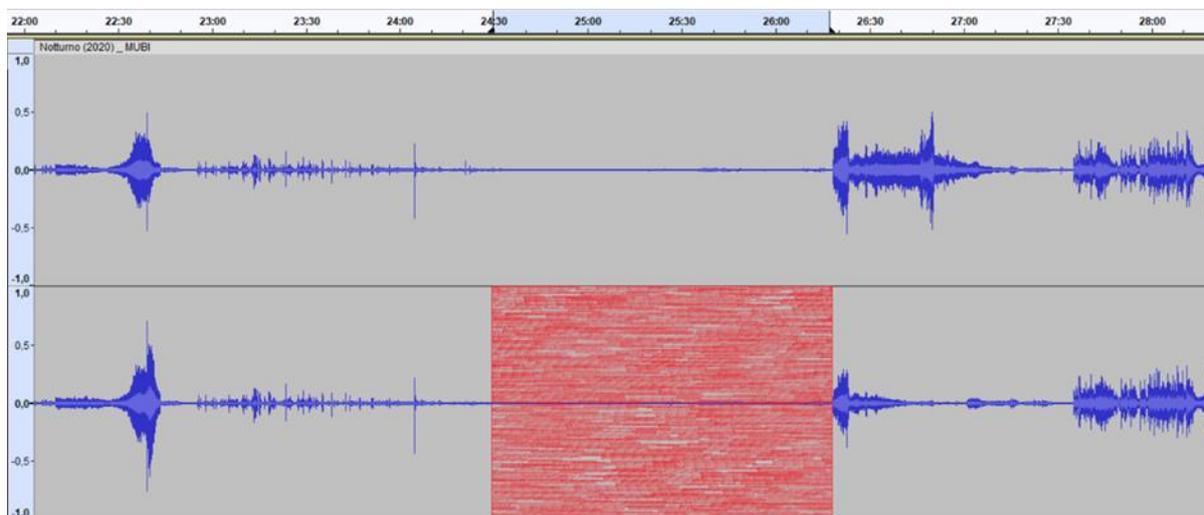


Fig. 01: Captura de tela Onda sonora (Audacity). Fonte: MUBI. – Trecho 25' de Notturmo (2020).

Por mais que neste recorte, em específico, consigamos enxergar o trecho exato do vazio sonoro, o espectro de som garante a verossimilhança diferente que dos gráficos de onda sonora. Desta forma, a análise espectral detalha com mais profundidade as informações sobre intensidade (eixo vertical) e tempo (eixo horizontal), como a figura abaixo:

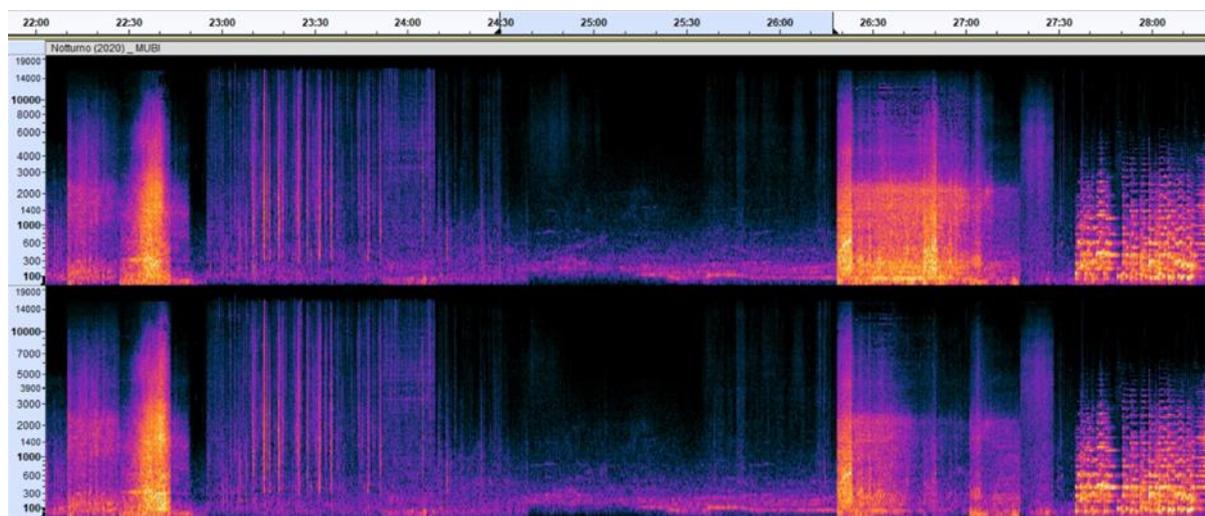


Fig. 02: Captura de tela Espectrograma (Audacity). Fonte: MUBI. – Mesmo trecho de Notturmo (2020).

Opolski e Carneiro (2022) demonstram que ao utilizar o espectro do som como ferramenta de análise, além do “alicerce epistemológico para o estabelecimento de uma abordagem metodológica nova”, este tipo de análise, além disso, considera a expressão das artes, o que Penafria (2009) e Sontag (19687) também consideram ao analisar filmes e produtos como uma forma de expressão singular, que tanto nos cabe aqui, afinal o ritmo, a montagem, e a quantidade de longos planos permeados de silêncio para o diretor Gianfranco é uma linguagem, uma forma de expressão, uma marca, é uma forma de autoria documental.

Nesse sentido, o silêncio leva à expressão de “espaços óticos puros” como propôs Gilles Deleuze (2009) no seu ensaio *A Imagem-Tempo*. Considera-se, desta forma, que a imagem cinematográfica silenciosa é uma imagem onírica que quer mais exprimir e menos representar. Ao passo que a fotografia, por exemplo, não precisa de som porque é silenciosa por natureza. É uma questão de temporalidade: a imagem fotográfica reenvia a um momento determinado da realidade, que é visível na imagem é fixada pelo dispositivo, já o cinema representa o movimento da vida, o seu desenrolar cotidiano e corresponde a percepção visual e sonora.

Ao adotar planos abertos com câmera fixa ou sutis movimentos, Rosi causa um efeito de silenciamento que preenche. Por exemplo, o frame 16'27 (imagem 27 – abaixo) demonstra isso. Apesar da ideia de silêncio exprimir uma falta (principalmente de

comunicação ou de pensamento), isso remete a ‘ideia de vazio’, embora o silêncio nunca seja absoluto. A falta trata, nesse sentido, de uma densa extensão e isso nos remete a *tacet*-palavra decorrente do latim que corresponde a "está em silêncio". O que o diretor faz nos documentários é retornar a filosofia de Hayao Miyazaki sobre a importância do vazio, no sentido de preencher a narrativa. Ao abordar o cotidiano, as cenas que Miyazaki constrói em suas animações são pautadas nessa ideia de vazio, da ambiguidade entre falta e preenchimento, muito usada na expressão artística. O termo 間 [Ma] - conceito antigo na cultura japonesa - trata-se de um vazio com propósito, possui significado que se expressa na ausência de algo. Isto posto, é um conceito que une a noção de espaço e de tempo, ou intervalo entre duas ações ou, ainda, de um vazio espacial.



Imagem 27: Frame de Notturmo (2020), cena em que um cavalo permanece quieto em meio movimento bruto de carros e tropas – Trecho 16'27.

No sentido analítico, vale ressaltar que a abordagem metodológica deste artigo está ancorada nos preceitos que Manuela Penafria (2009), destaca em quatro os tipos de análise fílmica:

a textual (que decompõe a estrutura do filme como se fosse um texto), a de conteúdo (em que é levado em conta o tema do filme), a de imagem e som (centrada no espaço fílmico, recorrendo exclusivamente a conceitos do cinema) e a poética (que entende o filme como criador de efeitos). Em razão de sua natureza estética, esta pesquisa adota a última, que obedece a duas grandes etapas: identificar as sensações da experiência fílmica e, a partir delas, traçar um caminho reverso para elencar as estratégias formais cinematográficas empregadas na criação de tais efeitos. (PENAFRIA, 2009, s/n)

Desta forma, a autora considera a experiência fílmica, ou seja, está pautado também na subjetividade de percepções. Este tipo de análise para Altman (1992) é entendido como uma bifurcação composta de imagem e de som. Para o autor, um filme é a união desses dois materiais, justamente, por ter uma composição diferente, teorizando a análise de fenômeno sonoro como parte do imagético (ALTMAN, 1992, p.16). Por outro lado, ainda, o francês Michel Chion, que se dedicou por mais de uma década a escrever sobre teorias do som, aponta/tensione o que pertence a diegese aprofundando conceitos e novos termos de como música ou a localização espacial dos sons se apresenta, ainda temos uma grande dificuldade de apreender uma análise sonora fiel/real ao que ouvimos.

Em certa medida, o silêncio potencializa as imagens, dando enfoque às sutilezas de movimentos e de movimentação da câmera enquanto enquadramento (ressaltando os planos fixos abertos) e dando espaço para que o espectador aprecie o filme como uma experiência estética sensível: que evidencia o tempo de duração. Por outro lado, essa mesma percepção gera certo *incômodo* das cenas, afinal há um certo estranhamento ao compasso que o som não acompanha todas as imagens nos filmes de Rosi, o que chama atenção ao apresentar o silêncio como uma proposta de atravessamento²⁰, com ruídos e demais formas sonoras.

No trecho (figura 03), por exemplo, na minutagem 16:40 temos um ápice da quietude, porque não existe um silêncio absoluto. Uma vez que o diretor nesse trecho está sincronizando imagens e sons com tempo-espaço, existe a interferência do mundo, os ruídos do externo que não fazem parte da tela e nem interessa, neste breve momento. No frame do cavalo, há um silenciamento simbólico do animal que é acompanhado dos barulhos de carros, motos, do trânsito de pessoas, da movimentação de luzes, mas que permanece em um estado de quietude. Há neste instante uma ruptura audível, que percebemos como se estivesse se acalmando em meio ao caos. O cavalo permanece parado, mas o mundo que o cerca não, e podemos ouvir esses movimentos de ruídos, assim como o seu silêncio (embora absoluto seja inalcançável, haja breves momentos que é possível enxergá-lo visualmente), como no gráfico abaixo:

²⁰ Rosi disse em uma entrevista, em 2021, sobre a proposta do documentário “atravessar o silêncio”, que será aprofundado no próximo capítulo. - <https://piaui.folha.uol.com.br/notturno-um-feito-cinematografico-admiravel/>

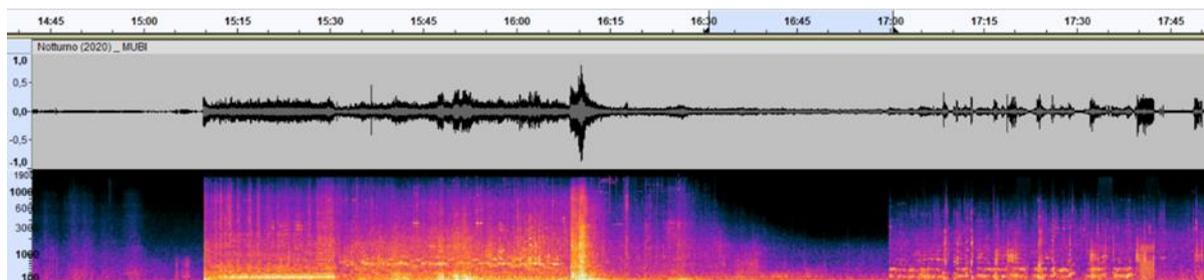


Fig. 03: Captura de tela Onda sonora e Espectrograma (Audacity). Fonte: MUBI.Trecho 16'27, cena do cavalo - Notturmo (2020).

Ao visualizar desta forma o som, o que soa contraditório já que ouvimos, precisamos considerar esse recurso na autoria de Rosi. E desta forma, nos deparamos com o tempo de duração: a construção e as escolhas sonoras feitas. A narrativa é definida, segundo Aumont, “muito estritamente pela narrativa recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (2004, p. 244). O cinema possui alguns elementos visuais não representativos, tais como “escurecimentos e aberturas, a panorâmica da corrida, os jogos estéticos de cor e de composição” (AUMONT, 2004, p.92). O mesmo acontece com o silêncio e com a longa duração, conceitos de difícil condensação. Assim, a partir da montagem em continuidade, os filmes tiveram a duração dos planos reduzida:

A definição do plano como unidade de montagem implica que sejam também considerados como planos fragmentos muito breves (da ordem do segundo ou menos) e fragmentos muito longos (vários minutos); embora a duração seja [...] seu traço essencial, é aí que surgem os problemas mais complexos colocados pelo termo. O problema estudado com maior frequência é o que se vincula ao aparecimento e ao uso da expressão —plano-sequencial, pela qual se designa um plano longo suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (AUMONT, 2009, p. 43).

Considerando isso, a autora Lúcia Ramos aponta que “a longa duração constitui se como um problema, ecoando a dificuldade”, no seguinte paradoxo:

para analisar um filme, é necessário interromper seu fluxo, mas, sem movimento, não há cinema. Afinal, como restituir, pela descrição, pelo comentário crítico ou pela reprodução de fotogramas ou sequências, a *experiência da duração?* [...] Abrir-se para o corpo a corpo com filmes cujo visionamento toma o dia todo implica em interrogar posturas espectatoriais, estados de atenção e distração. (RAMOS, 2017, p.438 – grifo nosso)

Aumont (2009), também descreve o texto fílmico como um objeto significativo e uma unidade de discurso. Isso remete a semiologia de Barthes, em que obras seriam produtos inacabados, em que seus significantes devem ser desdobrados junto a reflexões oriundas do sujeito. Deste modo, pensando em um plano longo, Rosi propõe o convite ao espectador a

uma outra postura diante da temporalidade das imagens, o que Didi Huberman (2015, p.227) define de inquietante estranheza, — o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto de perda sem recurso nos olha. Exemplo também adotada na montagem de *Fuocoammare* (2016), no trecho de aproximadamente nove minutos em que os refugiados são resgatados: descem do barco, são envolvidos no cobertor térmico de resgate, examinados pelo médico local Pietro Bartolo, são revistados e fotografados pela polícia — que relata que as pessoas estão encharcadas de diesel. Aproximadamente cada plano se estende por mais de um minuto, mas é a relação entre as imagens de tempo e olhares que compõem o sentido do olhar que Rosi escolhe nos mostrar ao enquadrar.

A partir desta preocupação, o método de análise de Opolski e Carreiro (2022) se mostra muito eficaz para visualização do som, uma vez que não podemos ouvi-los em textos, como funciona ao printar frames das imagens, e simplesmente acessamos seu conteúdo ao decorrer dos textos para exemplificar e referenciar o leitor do que exatamente estamos analisando. Enquanto no som não fica tão evidente a demonstração, a análise espectral refere-se, ao menos em espaço visual (em ondas), este elemento tão fundamental na construção da narrativa, especificamente em *Notturmo* em que a sua expressão silenciosa ganha potência nas imagens justamente pela falta de sons e ruídos. É na sua ausência que o silêncio nos revela a sensibilidade e a escuta ativa do documentário, mesmo que subjetiva para cada analista, mesmo que aberta a múltiplas interpretações e questionamentos, não é possível negar a ausência do som em sua construção simbólica e narrativa.

Em *Fogo no Mar*, o mesmo acontece, porém, há uma construção de rarefações diferentes - os fragmentos sonoros nesse filme são mais abruptos e mais espaçados. Os silêncios são como intervalos dispostos na narrativa o que muda o enquadramento. É como se mudasse a direção do que estamos prestes a assistir, mudando também o rumo da temática retratada, como a atmosfera do que é gravado. O exemplo abaixo trata disso, há uma mescla de sons, em um primeiro momento em que o radialista narra, ou seja, uma expressão de sonoridade pela voz, mas em seguida há um corte para o caminhar dos meninos diante da imensidão da montanha. O silêncio aparece tanto no corte sonoro como na quebra de imagem, conforme abaixo:



Imagem 28 e 29: Frame exemplo de minutagem Fuocoammare (2016) – Trecho 21'30 e 22'01.

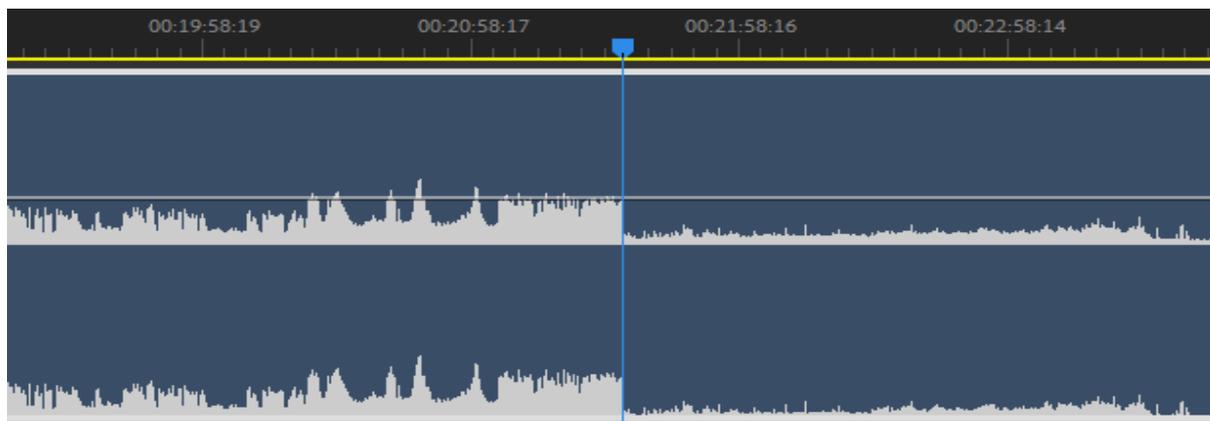


Fig. 04: Onda sonora - minutagem descrita na imagem 26 e 27 - recorte áudio Fuocoammare (2016). Audacity.

Outro exemplo de ruptura sonora abrupta é a multidão de refugiados que é intercalada com a árvore em que Samuele constrói seu bodoque para a caça. Aqui, há essa noção de espaçamento. De um lado há uma multidão, muitas pessoas no mesmo quadro comemorando, falando, se movendo, e de outro há a quietude, a natureza em sua expressão solitária. Embora a câmera se mova na mesma velocidade, nos dois exemplos imagéticos há uma evidência na sonoridade, como demonstra o frame a seguir:



Imagem 30 e 31: Frames de Fuocoammare – Trecho 01:07:31 e o Frame da árvore 01:09:00.

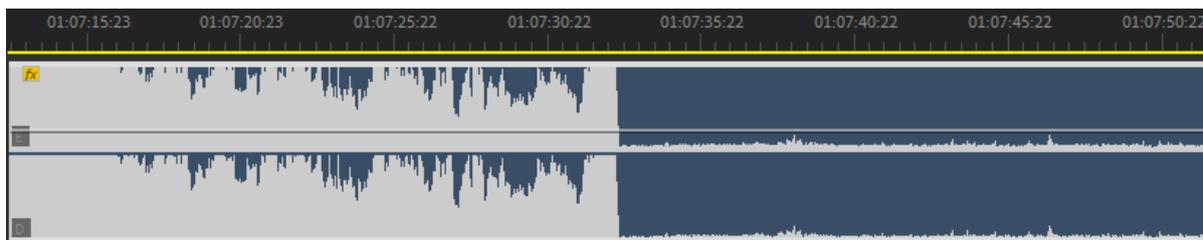


Fig. 05: Onda sonora de *Fuocoamare* (2016). Áudio do Frame 28 e 29. (Audacity)

O poeta Mario Benedetti (1998) traduz bem o sentimento de “calar-se”, no seguinte trecho: “procuro ser tratado sem os prejuízos das boas-vindas e com as cortesias do silêncio”. Nesse mesmo sentido, Susan Sontag nos aponta que “a arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos de silêncio” (1987, p. 19). Considerando as ambiguidades e as possibilidades de reações que o silêncio pode nos causar, a análise espectral em ambos os documentários se mostra muito necessária, embora ainda seja muito difícil afirmar que é um método que dá conta da totalidade destes longas ou que contempla todas as sensações estéticas e sensoriais que os filmes possam nos apresentar. Afinal, é um método de análise sugerido aqui, que por meio deste aprofunda e costurada terminologias e conceitos sobre som, ou então, a ausência dele e suas respectivas implicações. Fica evidente, desta forma, que se trata mais sobre uma experiência sonora de atravessamentos e atribuições, do que de fato uma resposta sobre a intencionalidade do autor, já que afirmar a mesma seria impossível devido às subjetividades construídas.

Outro trecho que o silêncio se mostra potente e é apresentado cortado de maneira abrupta. Dessa vez invertendo a lógica de projeção, primeiro silenciosamente, e depois muitos ruídos. Não apenas sonoramente, mas também visualmente: é o corte do mergulho no mar para a escola onde Samuele está fazendo suas atividades. Neste pedaço, há ruídos da água, o que aumenta o som, de forma crescente, e assim o silêncio é preenchido pelos barulhos, interferências e estrondos do mar, e o corte abre uma nova atmosfera em que a professora pede o próximo passo da tarefa para os alunos, nesse momento não há mais silêncio, mas a narrativa segue/evolui mostrando outro ambiente, sendo o silêncio um elemento lacunar, que aparece em alguns instantes enquanto Samuele pensa para executar a tarefa, por exemplo.



Imagem 32: Montagem do trecho silêncio abrupto, em *Fuocoammare* (2016). Minutagem 01:16:21.

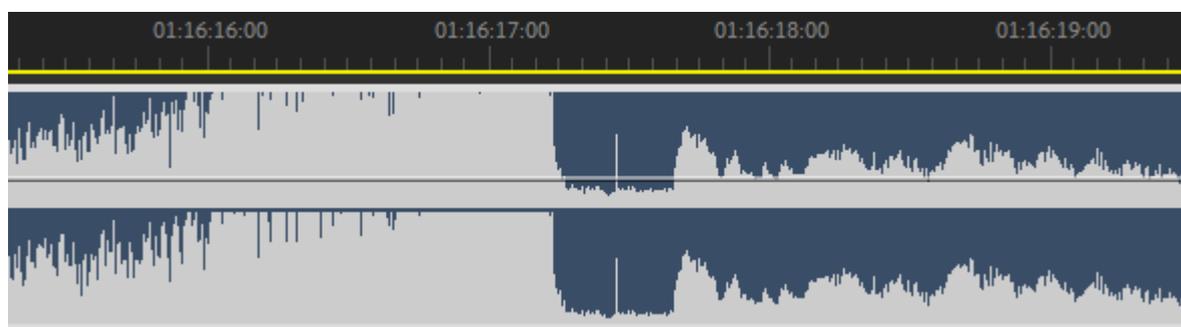


Fig. 06: Trecho do áudio da imagem 32 Print da onda sonora. (Audacity)

Portanto, é uma pretensão do que a análise fílmica possibilita, especificamente pensando as sonoridades presentes, ausentes, e quaisquer formas que o som percorre essa narrativa, pois a compõe. Ao resgatar os conceitos já apresentados e relacioná-los com o recorte fílmico, ou seja, com a potência desses sons, silêncios, movimentos, ausências, sugestões justapostas as imagens, é possível visualizar o que o cinema de Gianfranco Rosi nos orienta em molduras e em experiência. Considerando os abismos entre sujeitos retratados e nós (os espectadores), mas investigando como o cinema atravessa essa relação.

Trata-se, aqui, de avaliar o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo, sua perda de sentido, nossa desilusão. O quanto se suporta o desencantamento, de modo a liberar os afetos recém-surgidos para investirem em outras matérias de expressão e, com isso, permitir que se criem novas máscaras, novos sentidos. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 04)

Ao percorrer o que Gianfranco retrata, nos deparamos com as imagens e as teorias entrelaçadas, mas também com o espaço de contestação a partir dessas relações. É nesse sentido que buscamos encontrar brechas, ou então, caminhos. A partir do que o cinema documental (ou documentário) permite compreender, entender e pensar, evitando ou caindo no modo do espetáculo, em que tudo é uma mera reprodução. Afinal, como resgatado por Comolli:

Todo filme é, sem dúvida, um sistema, mas nenhum sistema formado humanamente se apresenta sem brechas, falhas, aporias, contradições, sem manifestar sua própria contestação ou sua destruição. Os buracos do sistema, eis o que convém examinar. (COMOLLI, 2008, p. 187)

O documentário de Rosi é, então, entendido na presença das narrativas que não se cruzam, das falas que não se tocam, dos olhares que não se atravessam, mas também é escrito nessa marcada presença da ausência, a partir das falhas e brechas no que “escapa” ao filmar o outro, no não dito. E como o próprio diretor pontua, esse documentário é:

Algo tão íntimo, e tão profundamente íntimo que fosse a síntese da vida e o desafio era não dar uma resposta e não fazer perguntas... nesse filme eu me aproximei de alguma coisa que é a fronteira. A fronteira, onde filmei, é uma espécie de exemplo de identidade cancelada e a única maneira de fazer esse filme é abraçar as pessoas que encontrei inteiramente ao acaso. E essas fronteiras, que costumam ser um lugar que divide, foram para mim um lugar de encontros, e foi assim que comecei. Eu fui sem nenhum conhecimento, sem roteiro, sem nada para demonstrar. Eu queria encontrar pessoas. O encontro era, de algum modo, a origem do meu trabalho. Eu espero que, no final, se o espectador tiver a paciência de *atravessar o silêncio*, pois filmar o silêncio foi também um grande desafio para mim”. (ROSI, 2021 – grifo nosso)

Apesar de *Notturmo* se apresentar como uma metáfora que está no próprio território sobre o entardecer, ainda assim, é um território habitado pelo silêncio em sua imensidão que se pronuncia em ruídos, em olhares e em desconfortos. Sempre na dualidade da contradição: o estrondoso caminhar das tropas contra o sutil e solitário flutuar do barqueiro, a angústia da mãe que visita o local em que o filho desapareceu, justaposto às ruínas do lugar (abandono). O movimento habitual da cidade e o casal que conversa sobre o tempo, mas com ruídos de disparos de tiros distantes. Enquanto em *Fogo no Mar* o silêncio se mostra como uma lacuna a ser preenchida, uma fração que dá novos sentidos, um corte que nos transporta a outro ambiente/lugar. Sempre a presença dada pela falta.

2.2 ESTÉTICA DA LONGA DURAÇÃO

Um filme é uma sucessão de pedaços
de tempo e pedaços de espaço.
(BURCH, 2011, p. 24)

A duração trata-se de uma potência e um problema analítico. Uma vez nos permite analisar o aspecto mais marcante do plano, o que se sobressai ou o que o cineasta deseja destacar, também somos indagados a perceber a quantidade de conteúdo em narrativa fílmica dado o tempo cronológico posto em tela. Com o avançar dos segundos e minutos da duração de um plano aberto, por exemplo, somos induzidos a questionar as escolhas, como: enquadramentos, profundidade de campo, se há movimentação de câmera ou não, a proposta da montagem e os sentidos possíveis a partir disso. Mas, quão longo pode ser um plano? Embora essa resposta dificilmente seja respondida, o fato é que além do tempo de duração, nos deparamos com as questões espaciais que o cinema nos retrata.

No presente recorte díptico, Rosi mostra seu fascínio pela dimensão temporal. O fotograma abaixo do campo onde os soldados estão, exemplifica a questão. A imagem apresenta tanto a dimensão territorial, do eixo de fronteiras, quanto o sentimento de vazio. A temática de seus filmes é apresentada ao mesmo tempo que o relevo parece ganhar corpo único em seus filmes, como uma ambientação ou uma atmosfera. A estética de longa duração, nomeada por Lúcia Ramos (2017) traduz o sentimento do diretor ao trazer à tela tempos em que a memória parece se relacionar com as experiências individuais de seus personagens.

Mesmo com certa dificuldade para definição da longa duração sem evocar a sensação de lentidão, Lúcia Ramos (2017) demarca a existência, ou seja, a presença da “longa duração” não ser uma exclusividade dos tempos atuais. A autora, pontua que a história do cinema no século XX traduz o sentimento da duração trazendo uma lista de filmes longos mas memoráveis nos mais variados registros – sendo eles de autoria de Bergman, Bertolucci, Gance, Hoffman, Lanzmann, Rivette, Sokurov, Tarr, Wahrol, e Wiseman, como alguns dos mais reconhecidos autores que Ramos cita marcados e lembrados por específicos planos-sequência, ao considerar o filme com três horas ou mais de duração.

Desta forma, Ramos aborda sutilmente o quanto filmes de longa duração deixam os pesquisadores que se propõe a estudá-los em uma posição incômoda, e questiona como “encontrar tempo para ver, rever, localizar fotogramas, citar, comparar?” Ou ainda, “como traduzir, pela descrição textual acompanhada da reprodução de alguns fotogramas, a

experiência da duração?” (RAMOS, 2017, p.439). Mesmo quando é possível selecionar apenas um trecho, os efeitos de repetição e acumulação que as imagens adquirem ao longo da análise completa, segundo a autora, "esvaem-se, se não de todo, ao menos parcialmente”.

Nesse sentido, no recorte do estudo díptico, mesmo a partir de gestos banais, o que Gianfranco propõe é uma dialética da escala já muito estudada por autores como Deleuze, que definiu a ênfase nas formas grandes e pequenas como típica do cinema de ação e montagem, dando os exemplos de Chaplin, quanto à forma pequena, e de Eisenstein, quanto à forma grande (DELEUZE, 2009, p.145). Nesse sentido a experiência da duração é vista com a sua complexidade, e a ênfase na passagem do tempo aborda a construção das imagens, no sentido de um cinema contemplativo, em que a estética de longa duração nos direciona para o realismo cinematográfico, o *slow cinema* – conhecido pela fixação de tempo, uso de tomadas longas, falta de enredo e pelo foco no cotidiano, mas nesse recorte, especificamente, de cunho documental.



Imagem 33: Frame do campo, em Notturmo (2020) – Trecho da minutagem 26'57.

Na imagem acima, temos desta forma, que não basta o prolongamento dos planos para que um filme provoque a sensação de lentidão. Nesse ponto, um plano longo, e sozinho, não traduz a longa experiência segundo Lúcia Nagib (2022), pois, não determina como o espectador experimenta a velocidade²¹ do filme. A autora explora o termo *slow cinema*, e não

²¹ Citação original: “These examples demonstrate the insufficiency of the long take to determine, on its own, the speed of a film as experienced by the spectator, suggesting a wider agenda behind the scholarly focus on it. In

considera relevante uma comparação entre cinema lento ou cinema rápido. Nagib (2022) aponta a auto reflexão, o que implica que o espectador participe do filme, no sentido de experiência, mais do que uma cultura de velocidade, a qual:

oblitera a fruição de nossos prazeres mais básicos, desde comer até desfrutar de uma bela paisagem, [e], de fato parece sensato defender a lentidão como um antídoto para o consumismo estúpido.” (NAGIB, 2022, p. 26; tradução nossa)

Nesse viés, os dois documentários propõem-se a pensar tanto a “longa duração” quanto o movimento em si. Embora haja grande dificuldade de definir *cinema lento* sem relacionar a sensação de lentidão, parte dos textos sobre o *slow cinema* consideram a duração longa dos planos entre os pilares desse movimento, também de difícil delimitação. Flanagan (2008) identifica características comuns a diversos cineastas – planos longos, estrutura narrativa discreta e a “ênfase na quietude do cotidiano”. Diferentes trabalhos ao longo dos anos (Flanagan 2008; James 2010; Romney, 2010; Shaviro, 2010; entre outros) que dão atenção a essa tendência do cinema contemporâneo, são filmes classificados pela “longa duração,” por “planos longos” e pelo que Lúcia Ramos (2017) conceitua como “sensação difusa de lentidão²²”.

Mais especificamente sobre a longa duração dos planos, Aumont (2004, p. 66), aponta que “sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador) algo de um contato com o real acabe advindo”. Exemplo disso é o trecho de *Notturmo* que Rosi apresenta o caçador solitário, com ações cotidianas. O homem dirige sua motocicleta carregando uma espingarda, chega à beira de uma área alagada e segue a remo em um barco pequeno até o anoitecer. Em silêncio, fica à espera da caça de patos, o personagem está cercado por poços de petróleo e ao longe há um ruído ocasional de tiros. É uma cena chave para pensar as esperas, afinal Rosi espera pela ação do caçador que conduz a narrativa com seu cotidiano.

fact, the quarrel between montage and time-space continuity goes back a long way and involves the question of realism. - (NAGIB, 2022, p.27)

²² O termo “lentidão” foi categorizado por Michel Climent em 2003.



Imagem 34: Montagem de Frames, em *Notturmo* (2020) - Trecho do caçador solitário (09'37 – 14'26).

Aumont (2009), descreve o texto fílmico como um objeto significante e uma unidade de discurso. Isso remete a semiologia de Barthes, em que obras seriam produtos inacabados, em que seus significantes devem ser desdobrados junto a reflexões oriundas do sujeito. Deste modo, pensando em um plano longo, Rosi propõe o convite ao espectador a uma outra postura diante da temporalidade das imagens, o que Didi Huberman (2015, p.227) define de inquietante estranheza, — o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto de perda sem recurso nos olha. Exemplo também adotada na montagem de *Fuocoammare*, no trecho (Imagem 34) de aproximadamente nove minutos em que os refugiados são resgatados: descem do barco, são envolvidos no cobertor térmico de resgate, examinados pelo médico local Pietro Bartolo, são revistados e fotografados pela polícia – que relata que as pessoas estão encharcadas de diesel. Aproximadamente cada plano

se estende por mais de um minuto, mas é a relação entre as imagens de tempo e olhares que compõem o sentido do olhar que Rosi escolhe nos mostrar ao enquadrar - o intimismo deste trecho:



Imagem 35: Montagem de Frames *Fuocoammare* (2016), trecho do resgate dos refugiados (29'42 – 37'24).

No paradigma da análise fílmica, o objetivo segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p. 11) é apreciar a obra para compreendê-la melhor. Segundo os autores pode “igualmente ser um desejo de clarificação de linguagem cinematográfica, sempre com um pressuposto de valorização desta.” Considerando isso, a autora Lúcia Ramos aponta que “a longa duração constitui se como um problema, ecoando a dificuldade”²³, no seguinte paradoxo:

para analisar um filme, é necessário interromper seu fluxo, mas, sem movimento, não há cinema. Afinal, como restituir, pela descrição, pelo comentário crítico ou pela reprodução de fotogramas ou sequências, a experiência da duração? [...] Abrir-se para o corpo a corpo com filmes cujo visionamento toma o dia todo implica em interrogar posturas espectatoriais, estados de atenção e distração. (RAMOS, 2017, p.438)

²³ Evocada por BELLOUR (1979).

A narrativa é definida, segundo Aumont, “muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (2004, p. 244). O cinema possui alguns elementos visuais não representativos, tais como “escurecimentos e aberturas, a panorâmica da corrida, os jogos estéticos de cor e de composição” (AUMONT, 2004, p.92). O mesmo acontece com o silêncio e com a longa duração, conceitos de difícil condensação. Assim, a partir da montagem em continuidade, os filmes tiveram a duração dos planos reduzida²⁴;

A definição do plano como unidade de montagem implica que sejam também considerados como planos fragmentos muito breves (da ordem do segundo ou menos) e fragmentos muito longos (vários minutos); embora a duração seja [...] seu traço essencial, é aí que surgem os problemas mais complexos colocados pelo termo. O problema estudado com maior frequência é o que se vincula ao aparecimento e ao uso da expressão —plano-sequencial, pela qual se designa um plano longo suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (AUMONT, 2009, p. 43).

Nesse sentido, com esses exemplos de trechos destacados, é importante pensarmos que habita nesses frames o desejo de tornar equivalente o tempo diegético e o tempo cronológico. A longa duração é antes de tudo um recurso estilístico, mas de aproximação. No processo de criação de um filme “(numa tradição e corrente mais clássica de realização), a decupagem tem uma função determinante, sendo —a operação que consiste em decupar, de modo mais ou menos preciso, antes da filmagem, uma ação narrativa em planos e sequências” (BURCH 2011, p. 24, grifo nosso).

A linguagem que Rosi escolhe construir são sequências longas que dão a noção de continuidade, embora nos levem de um lugar a outro, de um personagem a outro. No exemplo abaixo (imagem 35) temos um plano sequência, que também se caracteriza pela longa duração. As rarefações aqui, impedem que o trecho seja considerado um plano sequência, pela subtração de alguns trechos. A fragmentação é utilizada para evidenciar poucas ações, longas, a fim de mostrar o ato cotidiano, como um trajeto, uma caça, uma espera em Notturmo, um cozimento, uma refeição, uma travessia, um mergulho em Fogo no Mar:

²⁴ Nos anos 1910 e início dos anos 1920, um filme norte-americano tinha uma duração média de tomada de cerca de cinco segundos. O advento do som também provocou outra alteração e a média passou para dez segundos. Já nos anos 1930 e 1940, o plano mais longo tornou-se forte elemento estilístico e o recurso se tornou sinônimo de qualidade e boa direção cinematográfica. Vários diretores passaram a usar longas tomadas para intensificar a impressão de realismo e as relações dramáticas por meio da *mise-en-scène*.



Imagem 36: Montagem de Frames, em *Fuocoammare* (2016), Trecho do mergulhador (1 14' 12 – 1 16' 12).

A longa-duração é um elemento chave, pois a partir dela o Gianfranco desencadeia e permite os outros elementos. Sem a longa duração o silêncio não seria tão evidente, nem a aproximação da câmera nos closes, nem a abrangência de sua lente com abertura focal, o que causa estranheza a primeiro momento, mas é o que dispõe as ações - no distanciamento que aproxima o espectador da obra, a duração que permite a percepção visual, indo além disso, propiciando que a experiência cinematográfica de assistir o díptico transpareça nas sensações ao poder observar uma história ser contato em espaço-tempo diferentes, as vezes angustiantes

pois ainda não tem um fim, mas no sentido de contemplação de um cotidiano distante, afastado e muitas vezes não enquadrado.

2.3 FIGURAÇÃO SENSÍVEL E REALISMO TRAUMÁTICO

Matilde Campilho escreve que a função da arte é essa: “de fazer fraquejar os joelhos um pouquinho, quando é preciso, fazer tirar a atenção da dor em alguns momentos, outras vezes levar a atenção para a dor que é necessário”. Para a autora, “muitas vezes andamos distraídos demais, e a arte cumpre essa função de clarear”. Nesse sentido:

O gênero [documentário] nasceu e se apoiou nos grandes autores subjetivos (Flaherty, Vertov, Ruttman, Haanstra, Ivens, Rouch, Marker, Depardon), e também no princípio foi manipulado pela política e pela indústria. Quase ninguém se livrou dessa pressão. No entanto, mais ou menos nos anos 1990, após atravessar muitas fases contraditórias, ninguém mais pôde continuar negando a subjetividade (GUZMÁN, 2017, p. 23)

Ao pensar no trauma como um fragmento, Rosi constrói na repetição o detalhamento de metáforas da subjetividade humana com ênfase na imagem e nos silêncios. Desta forma estabelece relação entre o irrepresentável e indizível (COMOLLI, 2008), que se retrata a dificuldade e os enfrentamentos sobre a representação (DIDI-HUBERMAN, 2012; HALL, 1999), com o compromisso referencial do realismo (BARTHES, 1972; RANCIÈRE, 2005) e dos deslocamentos humanos contemporâneos.

A partir da distinção de Lacan entre o olho e o olhar²⁵, há uma importante ruptura que integra de um lado o imaginário e o simbólico, e de outro o real. Nesse sentido, a proposta estilística do diretor perdura longos planos sobre a contradição de vida e morte, na perspectiva dos sujeitos retratados. Uma dicotomia que sugere se o sobrevivente fosse quem “raspa as ideias como a garça raspa com o bico a superfície da água de um rio” (CAYROL, 1964, p. 221)²⁶. Desta forma a ideia de díptico é evidenciada tanto pela complementação de dualidade - de destacar as narrativas individuais dos sujeitos - tanto no afastamento simbólico de não se cruzarem em tela, diferentes dilemas ou questões e nem se encontrarem no mesmo tempo fílmico de território/fronteira.

Gianfranco Rosi utiliza da visualidade cinematográfica, pela construção de imagens, e com isso apresenta a figurabilidade, que foi um dos mecanismos do sonho da teoria

²⁵ Somos “seres olhados no espetáculo do mundo” (LACAN, 1985, p. 73).

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

²⁶ CAYROL, Jean. (1964). *Les corps étrangers*. Paris: U.G.U.

freudiana, a qual consiste na possibilidade de expressar algo por meio de imagens ganha força de expressão nos relatos do díptico. Embora existam temporalidades diferentes, e os filmes não sejam cronológicos, com certa descontinuidade na montagem, o testemunho nasce dos signos de percepção e dos fragmentos egóicos. O que permite conexões entre os fragmentos, que trata da possibilidade de contar a história, o ponto de vista (PENAFRIA, 2009), que também é vista como uma unidade coletiva. O lugar de escuta é aberto com e a partir desses sujeitos que compartilham a sua história de vida, e assim são ouvidos mesmo que, em alguns momentos, não pronunciem uma palavra sequer. Há, portanto, um relato, como se o trauma vivido por essas pessoas e sofrimento relatado fosse separado da experiência. O cinema permite um sentido de *Lugar* para as regiões de fronteira, segundo França (2003;2010), e assim, se faz necessário retomar que quando nos referimos a *Lugar* em meio a territórios de trânsito de pessoas, imagens, objetos, informações; o Lugar como uma conjunção:

entre câmera, espaço e corpo, que reconstitui os fragmentos dos espaços de passagem e potencializa, por meio de suas qualidades, seus percursos e acontecimentos, as relações espaciais, afetivas e perceptivas que essas imagens evocam. (FRANÇA, 2010, p.58)

Esse lugar - que é o “outro” - é um lugar simbólico que inverte, nas repetições, nos sintomas, nos sonhos, na vida cotidiana. A noção de alteridade, neste sentido, compõe as imagens construídas de caráter observacional que quebram o “*pacto espectadorial*”, termo de Comolli (2008) e configuram o fluxo fílmico de Rosi. A presença e expressão do trauma, ao aproximar do termo “realismo traumático”, noção descrita por Hal Foster em “O retorno do real” (2017)²⁷ nos contempla aqui na “forma de superar as oposições contidas na nova história da arte e na crítica cultural (significante versus referente)”. O autor (2017) dispõe das considerações de Jacques Lacan, de 1964, que se propôs em definir o real em termos do trauma. Para Lacan, o real é caracterizado por um *trou*, que equivale/corresponde a um buraco do sujeito. É desta forma que utiliza a expressão “*troumatic*”, para justificar a presença do real e do trauma na arte a partir da década de 1960.

Trauma é um eixo que está em todas as obras de Gianfranco, embora em *Fogo no Mar* e *Noturno* seja mais como um testemunho nas fronteiras, no ponto de vista do que Comolli escreve sobre a experiência do filme “em seu enfrentamento com o horror” (COMOLLI, s/pág, 2008). Os estudos do trauma, nesse sentido, conforme Natalia Taccetta

²⁷ O construtivismo russo e o dadá duchampiano pós anos 1960 seriam, portanto, um novo ciclo nos diversos ciclos que um evento histórico revolucionário acarreta. Outros exemplos seriam a teoria de Freud, seguido pela leitura de Lacan, e a de Marx, seguido por Althusser.

(2016), estão profundamente ligados aos afetos. O que, retoma os termos lacanianos, do Real – o reino do trauma – que está para além e atrás da fantasia, que é o Imaginário, e que envolve o pensamento, até o Simbólico. Especificamente no campo da estética, articulamos os três conceitos ao explorar o modo como o trauma é transmitido por meio da captação ou construção de imagens que configura os planos, quando se refere ao espaço-temporal retratado pelo diretor Rosi.

Nesse contexto, a arte ligada ao trauma, como escreve Seligman-Silva (2003), trata-se de uma abertura mais profunda ligada ao próprio dilema da representação: “situada na própria impossibilidade”. Ao “filmar o infilmável” (COMOLLI, 2008), o diretor adentra os acontecimentos em suas narrativas subjetivas, registrando o ‘factual’ e ‘montando memórias’ de um breve ou distante passado (imagens de arquivo). Neste viés, podemos entender a temática da arte enquanto uma “memória dolorosa”, portanto, “especialmente significativa na possibilidade de simulação da 'herança cultural' permanente e restaurativa” (TASSI, 2021, p.112). Devido a isso, o estilo cinematográfico de Rosi propõe “aparicação” no sentido de Lugar, considerando que “toda imagem tem mais de porvir e de memória do que nós que a contemplamos” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 32). Nesse sentido:

Uma combinação que mantém uma relação com o espaço que é da ordem do desejo, da intensidade, da implicação, da curiosidade. Assim, um Lugar não é só seu presente, mas também um labirinto de tempos e épocas diferentes que se entrecruzam num espaço e o constituem. (FRANÇA, 2010, p.63)

Nesse contexto, este “olhar para a imagem” - apesar de tudo - envolve ao mesmo tempo paixões e questões dilacerantes. Para Didi-Huberman, fazemos das imagens os “olhos da história” (DIDI-HUBERMAN, 2009; 2010; 2011). Resgata tudo o que Etienne Samain considera, pois vê as imagens como “fenômenos”. O autor discorre sobre como “as imagens pertencem à ordem das coisas vivas”. Se admitirmos que a imagem (toda imagem) é um fenômeno, isto é, “algo que vem à luz [*phanein*]”, “algo que advém”, um “acontecimento” (um advento, uma invenção no sentido do estamos analisando, uma construção imagética, entendemos a complexidade que ela é apenas em sua existência, pois a imagem é, ainda, uma “epifania”, uma camada exposta, uma forma de aparição [*epiphanein*], para o autor mais do que tudo que poderia se traduzir se define como uma “revelação”, no sentido até fotográfico do termo. A imagem:

é um fenômeno na medida em que torna sensível todo um processo que combina aportes dos mais variados. Tomemos como exemplo a imagem fotográfica. A que processo combinatório ela deve sua existência? Para se moldar, precisou de um

suporte: uma máquina captadora de luz, jogos de lentes, diafragma e obturador, uma placa sensível. Para se construir, precisou de uma pessoa, do seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar, de manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente... Em poucas palavras, a fotografia precisou da longa história de uma “aventura” icônica. (SAMAIN, 2012, p. 157)

Isto é, retomando “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento.” (SAMAIN, 2012, p. 158). Por isso Samain considera que a imagem é pensante. Desta forma, ao abrir a imagem, desdobrar a imagem, “inquietar-se diante de cada imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2006b), as olhamos com o cuidado e a atenção de construção do seu ponto de partida: um único frame é um conjunto de camadas, de técnicas, de escolhas, e de certa forma, de subjetividades. Considerando, “tornar sensíveis, visíveis, relações de tempo que não se deixam ver no objeto representado e que não se deixam reduzir ao presente” (DELEUZE, 2005, p.330). Nesse sentido, o que Gianfranco constrói em imagens trata-se de um longo testemunho, o que na poética de Didi-Huberman se equivale a vagalumes – que “desaparecem apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador se mantém em seu lugar, e este não é o melhor lugar para vê-los” (2011, p. 47). De certa forma, os filmes de Rosi são assim: um atravessamento simbólico e sensível que apenas uma rápida olhada não seria capaz de traduzir sua magnitude, embora seja muito subjetivo pois cada um atribui novo significado e sentido possível, mesmo assim, carregando uma mensagem de fôlego e uma história coletiva e traumática que ainda não parece ter um rumo determinado de conclusão.

CAPÍTULO 03. A NARRATIVA DÍPTICA: ANÁLISE DE FUOCOAMARE E NOTTURNO

“Há poder em olhar.”
bell hooks (2019, p.117)²⁸

Neste capítulo traremos as construções que a análise fílmica possibilita. Ao resgatar diferentes conceitos já apresentados, e ao olhar para o recorte fílmico, nos deparamos com a potência de imagens e da ausência do som, ou a própria expressão dos silêncios mesmo que com movimentos, é como se o cinema de Gianfranco Rosi nos orientasse nesse direcionamento do que vemos em tela através do enquadramento, um gesto de molduras, que se compõe na narrativa e na experiência de assistir um de seus filmes. Considerando os abismos entre sujeitos retratados e nós (os espectadores), mas investigando como o cinema atravessa essa relação direta e consensual “entre a produção das formas de artes e a produção de um efeito determinado sobre o público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58). Um regime que se orienta diante da alteridade:

Trata-se, aqui, de avaliar o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo, sua perda de sentido, nossa desilusão. O quanto se suporta o desencantamento, de modo a liberar os afetos recém-surgidos para investirem outras matérias de expressão e, com isso, permitir que se criem novas máscaras, **novos sentidos**. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 04)

Ao percorrer o que Gianfranco retrata, nos deparamos com as imagens e as teorias entrelaçadas, mas também com o espaço de contestação a partir dessas relações. É nesse sentido que buscamos encontrar brechas, ou então, caminhos. A partir do que o cinema documental (ou documentário) permite compreender, entender e pensar, evitando ou caindo no modo do espetáculo²⁹, em que tudo é uma mera reprodução. Afinal:

Todo filme é, sem dúvida, um sistema, mas nenhum sistema formado humanamente se apresenta sem brechas, falhas, aporias, contradições, sem manifestar sua própria contestação ou sua destruição. Os buracos do sistema, eis o que convém examinar. (COMOLLI, 2008, p. 187)

O documentário de Rosi, neste recorte díptico, é entendido na presença das narrativas que não se cruzam, das falas que não se tocam, dos olharem que não se atravessam,

²⁸ A grafia em letra minúscula do nome de hooks, pois respeita a postura adotada por ela como posicionamento político que desloca a importância da autoria ao conteúdo do que é dito e, desta forma, busca romper as convenções linguísticas e/ou acadêmicas.

²⁹ Para Comolli: “Nem todas as luzes do espetáculo colocaram fim à obscuridade do mundo, e digo isso com uma esperança naquilo que virá, uma esperança de que um pouco dessa preciosa obscuridade resistirá na parte refratária do cinema ao espetáculo, de que nos renderemos às graças da sombra, às belezas do desconhecido, aos golpes do destino” (COMOLLI, 2008, p. 188).

mas também é escrito nessa marcada presença da ausência, a partir das falhas e brechas no que “escapa” ao filmar o outro, no não dito. Ao analisar essas relações de imagens, fissuras, silêncios ou a busca do que se pretende dizer ou esconder, nos deparamos com o “*entre-lugar*”, termo de Homi Bhabha, que demonstra justamente a noção de fronteira - “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade” (BHABHA, 1998, p.19). Assim como as relações de identidade e de alteridade, que vão sendo construídas como um eixo de todos os sujeitos que Rosi enquadra em tela. É nesse sentido que pretendemos analisar o díptico documental: nos atravessamentos possíveis.

3.1 ATRAVESSAR O SILÊNCIO

Algo tão íntimo, e tão profundamente íntimo que fosse a síntese da vida e o desafio era não dar uma resposta e não fazer perguntas... nesse filme eu me aproximei de alguma coisa que é a fronteira. A fronteira, onde filmei, é uma espécie de exemplo de identidade cancelada e a única maneira de fazer esse filme é abraçar as pessoas que encontrei inteiramente ao acaso. E essas fronteiras, que costumam ser um lugar que divide, foram para mim um lugar de encontros, e foi assim que comecei. Eu fui sem nenhum conhecimento, sem roteiro, sem nada para demonstrar. Eu queria encontrar pessoas. O encontro era, de algum modo, a origem do meu trabalho. Eu espero que, no final, se o espectador tiver a paciência de atravessar o silêncio, pois filmar o silêncio foi também um grande desafio para mim”. (ROSI, 2021)³⁰

Nesse sentido, o que Rosi faz é olhar para o “outro”. De forma tão marcada em *Fuocoammare*, em seus tons de azul, explora as sobrevivências do tempo ao apresentar o interior da ilha italiana, Lampedusa. Ao mesmo tempo que evidencia o território mediterrâneo, mostra as contradições de uma cidade pacata e de difícil acesso, que pescadores se perdem no mesmo mar profundo e hostil que recebe diariamente centenas/milhares de refugiados. Um lugar onde habita um não-encontro. O embate entre identidade e alteridade é trazido à tela de uma forma sintomática, constituída de concepções imaginárias e simbólicas. *Fuocoammare* explora a sobrevivência do tempo, em que o despertar e o crescer são sutilmente introduzidos enquanto a narrativa se desenvolve assim como da forma que as crianças crescem. O longa retrata a infância, em uma ilha de pouca extensão, em que as conversas apresentam a inquietude e as perspectivas de um gradual esvaziamento: da vasta paisagem cinzenta, das crianças que são cada vez mais raras na região, do mar que é um dos meios de sobrevivência, mas que recebe diariamente o oposto.

³⁰ Entrevista de Rosi - <https://piaui.folha.uol.com.br/notturno-um-feito-cinematografico-admiravel/>



Imagem 37: Frame vasto silêncio, em *Fuocoammare* (2016) - Trecho 05'19.

O estilo adotado por Rosi não é explícito. Além da tela preta inicial que faz alusão aos fluxos migratórios, citando a localização e dados, abaixo:

A ilha de Lampedusa tem uma área de 20 Km² e está a 113 km da África e 193km da Sicília, nos últimos 20 anos 400 mil imigrantes desembarcaram em Lampedusa. Na tentativa de atravessar o estreito da Sicília para chegar a Europa estima-se que 15 mil pessoas morreram. (FOGO NO MAR, 2016, trecho 00:58')



Imagem 38: Frames silenciosos, em *Fuocoammare* (2016) - Trecho inicial de Samuele. (02:56').

Nos primeiros quatro minutos da obra, não há um foco específico em referência a noção de refúgio. A câmera dá foco a Samuele Pucillo, um menino de 8/12 anos que brinca entre as árvores para fazer um estilingue, e a partir disso expressa maior destaque. A vida cotidiana do menino ouvindo histórias de marinheiros de sua família (pai e avô), suas aulas de inglês, conversas com a *nonna*, brincando com o amigo, o que sintetiza a infância dele praticamente alheia ao terror humanitário, que também está dado em tela. O mesmo acontece com os cidadãos comuns da ilha, os fatos surgem como uma notícia no rádio - lamentada por uma senhora enquanto prepara o almoço - mas pouco parecem interferir em sua existência.

Neste sentido, como enxergar as imagens, Didi-Huberman (2012) trata deste gesto como um ato duplo, ou seja, de olhar e também de ser visto. É o que acontece com Samuele. Ele apresenta sintomas de ambliopia, termo médico utilizado quando a visão se encontra reduzida, também conhecida como “olho preguiçoso”. Ao brincar de estilingue o menino “acostuma” seu olhar, e a sua visão preguiçosa deixa de ver claramente com a nitidez necessária a acertar o alvo, ou a focar no ponto que lhe interessa. Metaforicamente o “olho preguiçoso” de Samuele possui a mesma dificuldade que o Ocidente enxerga as diásporas contemporâneas:

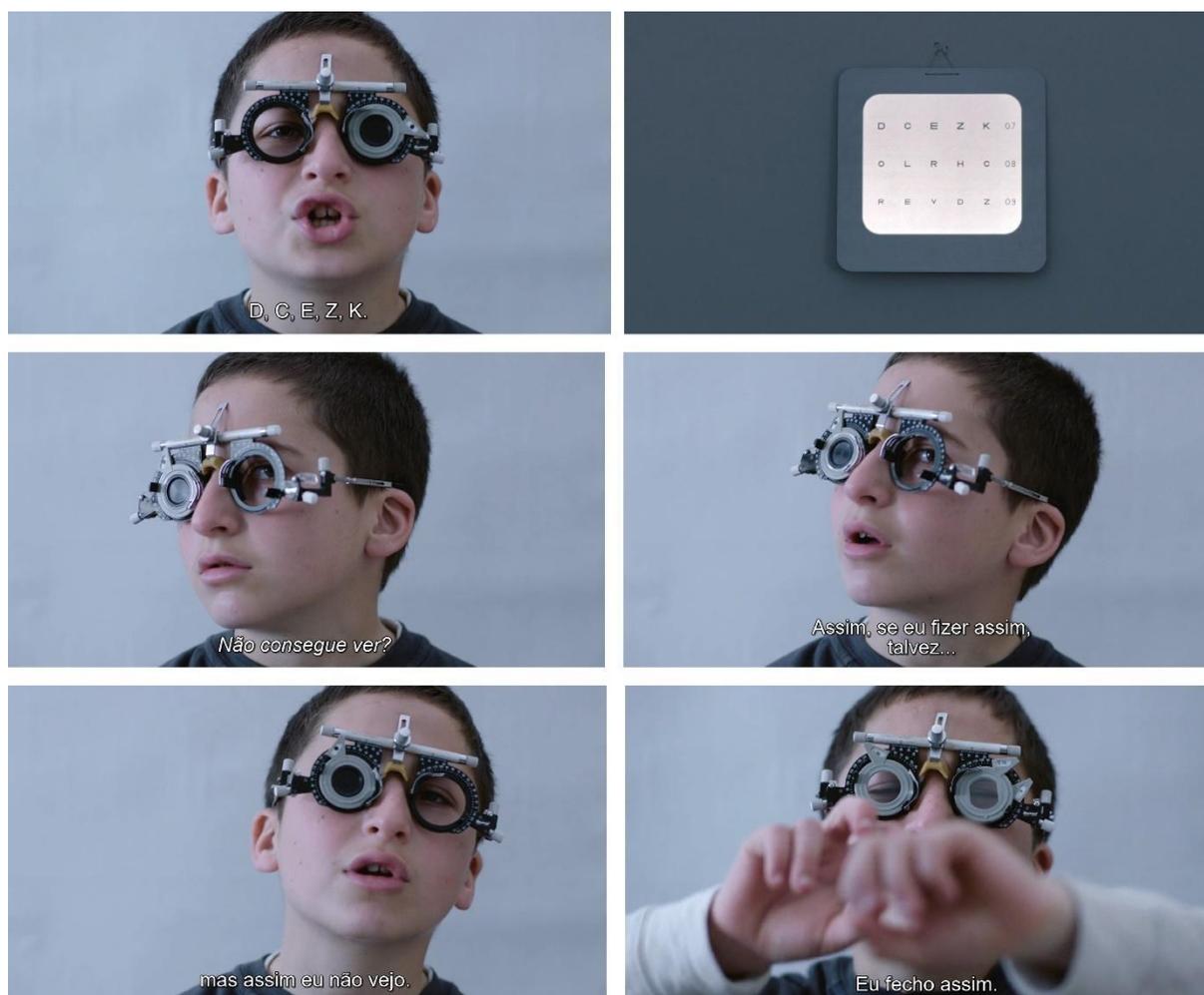


Imagem 39: Montagem de Frames, Fuocoammare (2016) – Trecho da consulta – “Olho preguiçoso” de Samuele.

A esse raciocínio, cabe ainda acrescentarmos que toda apresentação do exame oftalmológico, e a consulta em que Samuele relata a falta de ar ao médico local e o *mal di mare* (enjoo, náusea, ambos causados pelo balanço do mar) revela o drama individual do pertencimento. Não se trata somente da oposição entre o familiar e o não familiar que é

evidenciada, mas na ideia de um Eu/Nós coeso, dada a complexidade da noção de outro. Nesse sentido, Homi Bhabha (1998) dialoga sobre como a alteridade pode, e “tende a”, emergir de dentro do próprio campo social, expondo processos hegemônicos e contra hegemônicos nas representações de uma cultura. Nesse sentido, segundo Jeudy há um tipo de:

jogo de olhares e demoras na perfuração que a visão pode instruir e causar: o olhar entre lânguido e direto - como se imbuído de deterioro depois do desespero - que sinaliza um único imigrante em um plano central do filme: minuto trinta e sete percorridos, quando a força de sua mirada direta rompe, uma única vez na diegese fílmica, a parábola ficcional (da realidade documental) e adentra a realidade de “morte e memória” (JEUDY, 1990)



Imagem 40: Montagem de Frames de *Fuocoammare* (2016) - *o mal di mare*.

Já em *Notturmo*, a metáfora está no próprio território. O filme grava o entardecer/anoitecer em tons terrosos e quentes. O território habitado pelo silêncio, em sua imensidão, se pronuncia em ruídos, em olhares e em desconfortos. Sempre na dualidade da contradição: o estrondoso caminhar das tropas contra o sutil e solitário flutuar do barqueiro, a angústia da mãe que visita o local que o filho desapareceu, justaposto as ruínas do lugar (abandono). O movimento habitual da cidade e o casal que conversa sobre o tempo, mas com ruídos de disparos de tiros distantes.

Nos dois documentários coexiste esse cuidado e desejo da apreensão do mundo real. Trata-se do formato de longa-metragem não convencional, com o passar do tempo é possível

enxergar a maneira lenta e poética que Rosi mostra como uma face que inverte ao mesmo tempo que sustenta e estrutura as escolhas feitas ao longo do filme. Ao considerarmos a voz do documentário, que para Bill Nichols (2005, p.76), “transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme”. Neste viés, André Bazin considera que a realidade “não deve ser naturalmente entendida em termos quantitativos” e, por isso, “um mesmo acontecimento, um mesmo objeto, pode ter várias representações diferentes” (2018, p. 317). E nessa mesma perspectiva, Guy Gauthier complementa que:

Mesmo que separados dos personagens pelo abismo do tempo ou pelo obstáculo da distância, o filme documentário, no melhor sentido do termo, se ele conduz nossa convicção não por um certificado qualquer de autenticidade dado por um especialista ou testemunha [...] e sim pela organização interna do filme. (GAUTHIER, 2011, p. 37)

Nos filmes há essa tentativa de testemunho, portanto, “é muito mais lacuna que propriamente moldura” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 20). Assim, Notturmo pontua as cenas em que as pessoas são, de fato, “entrevistadas”, pois a sensação que fica é o intimismo sutil do diretor que não parece estar (presente) ali, parece flutuar entre o perigo e os problemas explanados. Ao considerar que, na expressividade quase total do filme, os indivíduos não falam diretamente para a câmera, mas (d)enunciam sua vida cotidiana através de seus atos, às vezes somente através de ruídos ou de silêncios expressivos. A existência, desta forma, é percebida nas sutilezas que a fotografia expressa, tanto nos longos planos e poucos movimentos de câmera, quanto na maneira que se escolhe enquadrar os planos abertos, sendo um aspecto que foca, especificamente, no local enquanto disputa ou personagem que está em tudo que se olha.



Imagem 41: Imenso. Frame de Notturmo (2020) – em tudo que se vê.

Para o autor Samain somos observadores condicionados, “tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós” (2012, p. 16). Nesse sentido, ao observar as imagens como registros, o ato simples de gravar é entendido como “territórios de memória” (SAMAIN, 2012, p. 22) dentro de uma estilística e diegética (exemplo da imagem 41) ao percebê-las, assim deixamos afetar-se pelo que a imagem nos provoca. Para além dessa consideração sobre a imagem ao pensar no díptico de forma conjunta e até ambivalente considerando suas contradições e afastamentos, o que Rosi traz à tela é o atravessamento de continentes. E nisso está dado o termo de "sobrevivência", termo de Didi-Huberman (2013, p. 85), enquanto "narrativas de pertencimento e afiliação, ou seja, de uma imaginação que é alimentada simbólica e socialmente e que está para além dos limites do estado-nação” (FRANÇA, 2003, p. 27). Ao gravar diferentes países, seus territórios sensíveis, o diretor toca na noção de “sentimento transnacionais” (APPADURAI, 1996, p.8)³¹, da mesma forma que é ambientada a sensorialidade³², vinculada/evocada ao *pathos* (afetos, emoções, sentimentos), pois assim no sentido amplo estético reverbera a relação com o mundo e é como expressa a experiência fílmica de sentidos possíveis a partir desse ato de olhar (para) a imagem.

³¹ Para Arjun Appadurai "é a imaginação que terá que nos levar para além da nação" (2006, p.03).

³² O termo sensorialidade deriva da palavra sensibilidade, que tem origem no grego *aísthesis* (sensação, sensível, percepção).

3.2 AS FRONTEIRAS COMO OLHAR GEOGRÁFICO

O cinema, claro, é o grande selecionador. Os limites da tela são delineados geometricamente, bem definidos. Tudo em volta deles é sombra. Existe o que está na tela - um bombardeio de fótons organizados - e existe o que não está na tela - o enevoadado, o escuro, o imperceptível, o invisível. E, mesmo dentro daquele luminoso espaço retangular, somente as imagens bem definidas são visíveis, aquelas que estão em foco; todas as outras são nebulosas, e nossos olhos simplesmente as ignoram. (CARRIÈRE, 2006, p 62)



Imagem 42: Frame do mar, em Fuocoammare (2016). Trecho inicial, minutagem 14'56.

O cinema é o lugar em que, desde seu início, a **possibilidade** de colocar em operação a máquina do imaginário, e interpelá-la como sujeito, caminhou junto com a promessa de conhecer terras distantes. (FRANÇA, 2003, pág. 24)

Em *Fuocoammare* (2016) os tons azuis do mar vão compor a narrativa. Já *Notturmo* (2020) adota uma narrativa que mostra tons terrosos, e a parte da ambientação de pessoas anônimas por trás de guerras contínuas. O longa-metragem de 2020, como já situado, considera seus rastros constituídos de invasões, explosões, prisões, ditaduras e grandes traumas que atravessam o espaço-tempo e a geopolítica no momento em que a fotografia de Rosi retrata o Oriente Médio flutuando em sua imensidão e complexidade de imagens difíceis e paisagens sufocantes. Em todos os enquadramentos do filme há uma reverberação de sentidos e significados, refrações que se atravessam e conduzem a narrativa, tanto nas vozes (momentos narrados) ou nos silenciamentos simbólicos marcados pelos sinais de violência e

de destruição, em que há uma intenção que retoma a narrativa enquanto construção da memória da humanidade.



Imagem 43: Frame campo de guerra, em *Notturmo* (2020) – Trecho 26'57.

Notturmo explora o ambiente, compõe a cinematografia de uma forma poética e sensível, apesar de retratar as dores humanas mais profundas. O documentário usa das cores para trazer à tona o conflito armado, em tons mais escuros como o verde militar e os tons terrosos da terra molhada. Em sua narrativa mostra diversas fronteiras, sem mencionar exatamente onde o diretor está (como na imagem acima). A ideia é que o cruzamento entre as terras seja simultâneo, o que dá uma sensação de continuidade e unidade ao tratar o oriente médio, como se o sentimento retratado fosse universal, mesmo que muito específico considerando a religião, a política e os costumes locais.



Imagem 44: Frame do acampamento, em Notturmo (2020) – Trecho 37’32.

Com um recorte da fronteira, do relevo, da geografia ou, ainda, das especificidades da terra com todas as suas características – geográficas, sociais, culturais, religiosas, linguísticas, socioeconômicas e políticas – que emergem e que envolvem a trama, a narrativa que o documentário constrói ambienta as destruições do local em si: as vidas permeadas pela violência que ocupa a região. Feito a partir de diferentes perspectivas do ponto de vista de pessoas anônimas e em lugares que falam isoladamente, como o caçador solitário que carrega uma arma na motocicleta ou em um pequeno barco, como Ali, um adolescente que trabalha por cinco dólares como apanhador de animais abatidos por caçadores para sustentar a família, como o casal que logo é interrompido em sua conversa no terraço pelo som de metralhadoras, ou, as soldadas curdas que mesmo na hora do descanso assistem um vídeo sobre a própria guerra que enfrentam.

Entendemos a Fronteira como “linha demarcadora”, que torna estável e, que de certa forma “mesmo enclausura”, como “um certo conjunto de valores e crenças, mas também lugar instável, de passagem e transição para outro, o diferente” (FRANÇA, 2003, p.21). Essa pesquisa considera “que pensam as referências e representações imaginadas desses filmes, e como abrem a experiência daquilo que pensam sobre a realidade” (idem, 2003, pág 25). Andrea França, no livro *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*, apresenta a noção exata dessa “experiência da fronteira”, que:

Engrena uma identidade, sempre contestável porque deve conviver com a diferenciação interna em todos os planos; uma alteridade, doada ou imposta pelo

outro, que permite o reconhecimento da identidade e a troca; uma exterioridade, que remete ao estranho, ao inassimilável e ao que não pode ser pensado por aquela cultura, sob o risco de aniquilamento, mas que é o motor de seu desdobramento no sentido da identidade e da alteridade. (FRANÇA, 2003, p.21)

No fluxo diegético desenvolvido por Gianfranco, seria simplista apenas pensar/falar dos filmes como ponderam ou apresentam as suas ‘realidades’ “- anteriores e exteriores ao filme -, não é deslizar segundo coordenadas dadas a priori, mas criar alianças e contágios desenhados no elemento sensível da imagem auditiva e visual” (FRANÇA, 2003, p.29). Já que a fronteira que separa também é um ponto de encontro poético. Mesmo que seja marcado pela ausência – às vezes de pessoas, às vezes de diálogos - em que o vazio da paisagem e o silêncio se estendem por mais tempo. Nesse sentido o filme dispõe particularmente à afirmação poética, porque é em sua essência “uma montagem” (DEREN, 2015). O recorte dos documentários confronta-se com a noção de lugar, de espaço, e de tempo. Há uma atmosfera melancólica, e na montagem as imagens sensíveis e as paisagens que sufocam ganham folego, e se estendem por frames, mesmo que analisados juntos ou separados, há uma ideia de refúgio – no sentido terno, de abrigo, de tentativa de escapar de um perigo eminente, de proteger-se do mundo, embora Rosi não nos mostre onde escapa, ou para onde exatamente essas pessoas fugiriam.



Imagem 45: Montagem dos Frames em Fuocoammare (2016). Delimitação e chegada no território italiano.

A fronteira é como uma ponte que acompanha os passos mais lentos ou mais apressados dos idosos, dos homens, das mulheres, das crianças, daqueles que nem sequer aprenderam a caminhar. É outro lugar de enunciação, o “local da cultura” de Bhabha, híbrido, ‘inadequado’, outro lócus de inscrição e intervenção das lutas de identificações: raça, gênero, vinculação institucional, orientação sexual, localidade geopolítica, língua, habilidades e competências, dentre outras. A cultura é fronteira, passagem, travessia, (des)encontros de vozes dissonantes e às vezes não pronunciadas.

De certa forma a ideia de fronteira está em quase todos os frames dos filmes, além da expressão territorial, que usa do simbolismo das margens e das terras, está também na noção que separa o céu e o mar, por exemplo, nos tons e nuances das cores adotadas. Em Notturmo

os tons terrosos separam esta noção, já em *Fuocoammare* é o próprio mar que revela a ambientação, como abaixo:



Imagem 46: Vazio. Frame de *Fuocoammare* (2016).

Além disso há uma noção de barreira, em que a fronteira é o que divide o “eu” do “outro”. É metaforicamente construído no olhar das crianças, nesse plano abaixo por exemplo, em que brincam de mirar em cactos, mas há uma simbologia de caça, de destruição, de guerra, de confronto e de dor. São planos que evidenciam uma movimentação pontual e distinta do que é apresentado até então, diferente no que toda a atenção, do que compõe o ritmo e até de estrutura de imagem, ao pensar o enquadramento de aproximação adotado (o que se aproxima muito da função da close up ao pensar a função e a expressividade do rosto, que será abordado).



Imagem 47 e 48: Samuele e Mathew brincando de estilingue. Trecho de *Fuocoammare* (2016).



Imagem 49: Médico Bartolo examina os refugiados, recém chegados na Itália. Frame de *Fuocoammare* (2016)



Imagem 50: Frame de *Notturmo* (2020) – Soldadas Curdas assistem vídeo da guerra – Trecho 47'40.

Ao abordar o conceito de identidade de Hall (1999), como um eixo que se forma e sustenta-se como uma estrutura identitária, partindo do pressuposto que “um mesmo sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas em torno de um ‘eu’ coerente” (HALL, 1999, p.13). Para Hall uma identidade plena, no sentido de unificação, de ser coerente, completa e concreta trata-se de uma fantasia e de uma construção. Para o sociólogo:

À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 1999, pg. 13)

Hall (1997) aprofundou suas teorias sobre a importância das narrativas nacionais na constituição das identidades. Para o autor a definição de estereótipo na formulação e difusão são um dos aspectos do que Gramsci (2002) denomina de luta pela hegemonia – ou seja, da tentativa habitual das classes dominantes de modelar toda a sociedade de acordo com sua visão de mundo, seu sistema de valores e sua sensibilidade, de modo que sua ascendência comande, arregimente um consentimento amplo e pareça natural, inevitável e desejável para todos.

Outro texto de Hall (2010) que é eixo fundamental para o entendimento das relações étnico-raciais e das políticas identitárias é “*O espetáculo do outro*” que dialoga com as representações estereotipadas do “outro” em diferentes momentos da história, assim como as formas de contestação às representações racializadas na contemporaneidade. Além disso, apresenta com profundidade as teorias sobre as práticas de representação conhecidas como estereótipo, e argumenta a forma hegemônica e discursiva de poder - típica de um regime racializado de representação - que o estereótipo é estabelecido e, muitas vezes, consolidado. Desta forma, o autor salienta o poder cultural e simbólico que as representações possuem para classificar, marcar, e, de certa forma, hierarquizar o mundo em oposições binárias, separando e excluindo tudo que é diferente ou então não compreendido. Hall trata do campo da representação da diferença assim como na sua construção histórica nas lutas dos diversos discursos do que é considerado “o outro” ou “o diferente”, pensamento que complementa o que Barthes faz de uma análise detalhista das imagens midiáticas - sejam anúncios, fotografias ou publicidades - que apresentam o diferente, e desta forma percebe os discursos que compõem esse lugar do “outro” tanto na mídia quanto na cultura popular.

Ao tratar da visibilidade e amplitude à crítica pós-colonial, Gayatri Spivak (2010) teoriza o termo subalterno não somente como lugar produzido nos discursos históricos de dominação. No âmbito documental, isso vai de encontro ao que Gauthier (2011) exalta como momento decisivo. A filmagem para o autor é como um encontro, um momento que “garante a autenticidade de sua relação com o real” (GAUTHIER, 2011, p.133), e desta forma garante a escolha na tomada de plano, ou enquadramento.:

[...] não garante a qualidade de um filme, mas garante, ao menos, a autenticidade de sua relação com o real. Ela não garante o acesso ao real, mas dá conta de uma vontade de aceder a ele. Ela não é fura do imaginário que se insinua a todo

momento, na escolha de uma tomada ou do enquadramento de um plano, ela é controle de um imaginário que o cinema romanesco acabou impondo como substituto da realidade, Ela não é fuga da ficção - que é a marca do homem no mundo -, mas fuga das mistificações em todos os gêneros, Ela é uma maneira de viver filmando, o que não impede de sonhar. (GAUTHIER, 2011, p.133)

A partir disso é possível pensar a construção e consolidação dos traços de estereótipos raciais que persistiram durante o século XX. Em oposição às representações racializadas baseadas na diferença, nasce durante o abolicionismo uma ênfase na ideia de humanidade comum. A articulação de conceitos que vão constituir o estereótipo, na visão de Hall, consiste em que estereotipar é reduzir as pessoas a simples e poucas características que são representadas como fixadas pela natureza. O autor traz à tona quatro aspectos de construção do estereótipo: a construção da alteridade e a exclusão; estereótipo e poder; o papel da fantasia e fetichismo. Nesse sentido o estereótipo é entendido como uma prática representacional de reducionismo e de oposições binárias. Assim, os modos que acontecem sejam pelo conhecimento, poder ou hegemonia traz efeitos profundamente inconscientes como a fantasia e o fetichismo.

Nesse sentido de espaço público, a política sobre migrações precisa de visibilidade, e assim se faz necessário ocupar esses espaços mesmo que em uma “nuvem” audiovisual, com algumas limitações de acesso encontradas, que tenha um enfrentamento de vozes para espaços de igualdade, os quais permeiam as mudanças e a constante construção de uma comunicação eficaz e democrática. Nesse viés, e com o peso dessa preocupação acerca da construção de uma representação digna e humana nos filmes, Bill Nichols compreende a grande faceta do documentário e questiona “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?” (NICHOLS, 2012, p.31) seguido de “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (NICHOLS, 2012, p.32). Neste viés, inferimos o que Comolli (2008) ainda acrescenta que:

As pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas: elas se encarregam da *mise en scene*, o tornam pesada ou leve, a realizam como suas insistências, com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas: sabem muito bem fazê-lo. E se perguntam, quando ocorre uma dúvida, um leve pânico, por que o outro não fala nada? Nada? “Então é minha vez?” Então, seguem em frente. Produzem a si mesmas - produzir-se, é isso. Elas decidem se movimentar ou não, ocupar o espaço de maneira ou de outra, aguentar a duração, estabelecer sua respiração. (COMOLLI, 2008, p.56)

O documentário pode ser visto como um “agente social” por abordar questões de resistência política e, também, por compreender o espaço simbólico de contestação. Para Comolli, “o documentário é esse cinema “engajado no mundo” (2001, p. 102). Seja do ponto

de vista social, político ou cultural, essas manifestações são uma forma de resistência e descentralização do poder. O que o díptico documental permite é revelar e aprofundar a noção de performance pública (SCOTT, 2000) que é entendida como um sistema de subordinação social, que tem foco na linguagem e ideologia, assim, uma vez que dado o poder aos grupos dominantes se estabelece também uma luta subalterna. Desta forma, Rosi mesmo sem enunciar no filme, abre espaço para que o subalterno fale, ou melhor, não fale, mas da mesma maneira comunique muito mais do que a mídia e diversas produções veem replicando e reproduzindo em discursos hegemônicos e/ou errôneos sobre as migrações contemporâneas.

3.3 O INCOMUM: O ARFAR RÍTMICO NO PERCURSO DOCUMENTAL

Na escuridão de sua montagem cinza e silenciosa, há um estranhamento em induzir a narrativa. Uma vez que os lugares escolhidos são pontuais e incomuns, mas Rosi usa o inesperado espaço como um elemento que leva o olhar a uma distância desconhecida, localizando as faces do Oriente. Com takes lentos e câmera fixa, nos revela que mesmo dentro de uma escola ou de um asilo psiquiátrico a arte resiste em meio a uma guerra sem previsão de fim. Assim, evidencia diretamente a relação entre as pessoas e o lugar onde vivem, ou seja, o território que habitam, as fronteiras que delimitam, os passos que dão ou retrocedem ao ato de se esconder ou de enfrentar a guerra para sobreviver, como o trecho (47'16) abaixo:

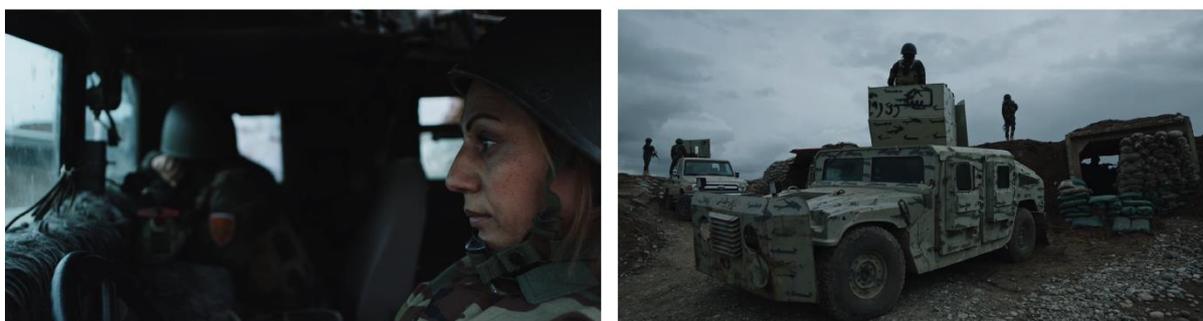


Imagem 51: Montagem de Frames de Notturmo (2020) – Trecho das mulheres do exército curdo em atividade.

Desta forma, os sujeitos conduzem o filme, e concretamente, é o espaço ocupado por essas pessoas em suas rotinas, com o escurecer das tardes, ou seja, com o passar do tempo e das gerações que ali estão que delineiam o ritmo fílmico. E, por meio desse tipo de relação tecida é possível perceber um campo de representações simbólicas, ou seja, de indivíduos que nascem calcados “nos sentimentos de pertencimentos e de afetividade construídos a partir da

vivência no lugar” (NEVES, 2010, p. 144). Isto implica o pensamento que na representação coexiste “uma cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos, um corpo para um outro, uma imagem para uma coisa” (COMOLLI, 2008, p. 212).

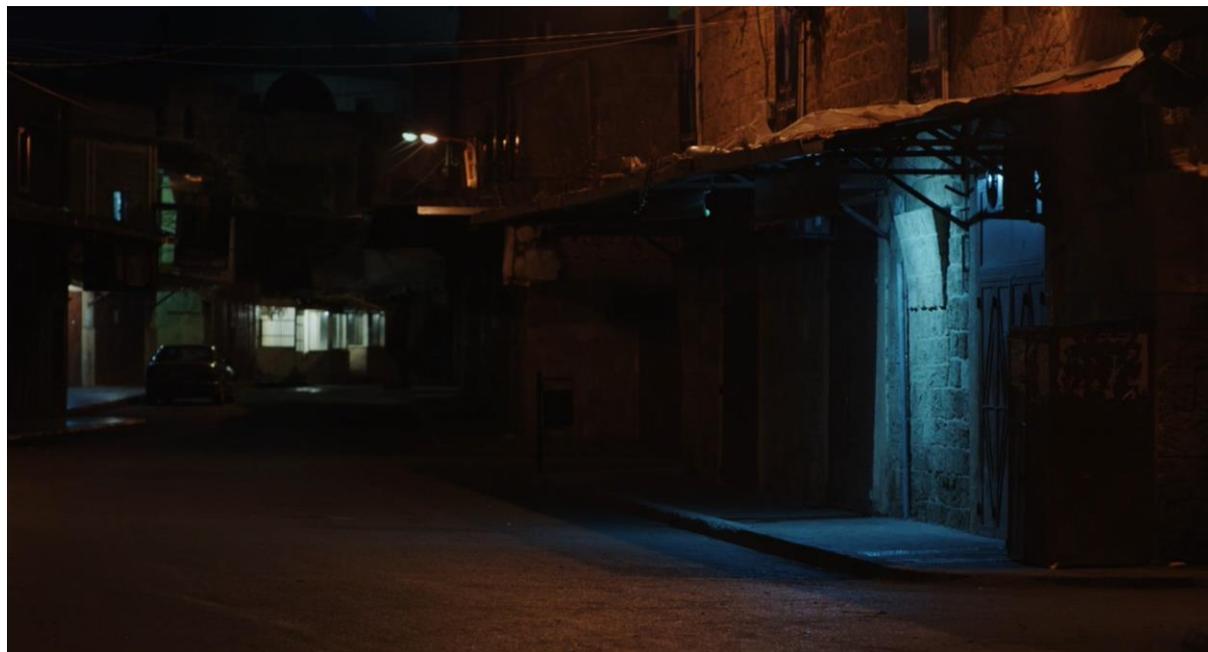


Imagem 52: Frame de Notturmo (2020) – vazio espacial – Trecho 21’23.

O mesmo acontece no trecho (21’23). Em *Ver e Poder: a inocência perdida*, Jean-Louis Comolli destaca que é “como modo de inscrição maior do invisível” que o cinema privilegia o espaço (2008, p. 180). E neste viés, se enxerga a paisagem com a noção de imagem e também de símbolo. Ao considerar que a imagem é capturada por meio do aparato fílmico – ou seja, a imagem é “apreendida” ou “concebida” de forma artística. E essa é a noção de que qualquer representação, em que a arte “reflete” o mundo real, a imagem torna-se cada vez mais incomum ao considerar que a visão é socialmente construída e, em seguida, culturalmente localizada (HALL, 1997). Desta forma, “o cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca” (COMOLLI, 2008, pág. 179). Uma discussão que argumenta também que não existe uma realidade a ser refletida pelos sistemas e meios imagéticos culturais.



Imagem 53: Frame de Notturmo (2020) – Ala psiquiátrica – Trecho 38’42.

É preciso ressaltar que o documentário, o cinema e a representação não estão fora do mundo. “Não estão diante do mundo, olhando-o de fora, são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar” (COMOLLI, 2008, pág. 82). Neste sentido, Manuela Penafria (1999, p. 25) define que o “documentário não é a representação de uma realidade imaginária, mas a representação imaginativa do mundo histórico”. Segundo Penafria (2001, p. 05), a função do documentário é “apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa”.

Por tratar de temporalidades, o documentário é entendido como um recorte de tempo, de espaço, e de configuração de grupos sociais. Name (2006) chama atenção para a questão da escala nas análises geográficas dos filmes, já que nenhum filme pode dar conta da totalidade e complexidade social. E nessa ampla configuração, as definições de representação tanto das noções de documentário quanto dos Estudos Culturais convergem para a ideia de identidade desenvolvimento neste filme, e de questões abertas, flutuantes e pós-modernas (HALL, 1999).

No documentário coexiste essa relação de múltiplas identidades que é exposta através de diferentes figuras, que tratam de estereótipos culturalmente estabelecidos no Oriente. Mas há uma quebra simbólica na temática sobre a destruição e pertencimentos, pois há uma (re)significação dos deslocamentos humanos. Ao mesmo tempo que há uma pulsão

sobre o desconhecido território e o estranhamento dos sujeitos e suas subjetividades. Existe, ainda, o ponto de vista do documentarista, e a luta por sobrevivência em tempos marcados e apreendidos ao longo do filme, representando as ideologias de cada ser, para que possamos entender em tela a sua realidade.

Como refere George Didi-Huberman criar um arquivo é, no seu campo de ação, “criar a possibilidade do testemunho, face ao inevitável desaparecimento da testemunha e à consequente impossibilidade do testemunho” (2012, pág. 19). E tal (re)montagem do tempo consiste em “um procedimento capaz de pôr em movimento novos espaços de pensamentos” (Didi-Huberman, 2013, p. 251). Enquanto ato de memória, *Notturmo* (2020) é um ato de testemunho. De forma complexa, fundamental e incomum ambienta seus silêncios e rarefações simbólicas mostrando o lugar que habita. Trata-se, neste sentido de um documento, e por isso uma matéria do mundo, uma vez que as “coisas do mundo segundo as suas “relações íntimas e secretas”, as suas “correspondências” e as suas “analogias” (Didi-Huberman, 2013, pág. 15).

É nesse sentido e sentimento que vemos o pensamento de Etienne Samain que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (2012, p. 23), pois nos dois documentários acontece um amplo recorte em tela sobre o Oriente Médio e suas nuances temporais. Com a longa duração e exposição, o recurso de luz fria, e um pouco azulada em *Fuocoammare*, e no quantitativo de céu cinza em *Notturmo*, por exemplo, ambos evidenciam como tudo está prestes a anoitecer. Não apenas simbolicamente, pois mostra também a noite que se aproxima. O ritmo escolhido pelo diretor também traduz esses pequenos gestos, como a câmera que pouco se move, mas que se direciona de forma fixa, o silêncio que atravessa a tela, à espera das tropas, o olhar das crianças, a coragem das mulheres, a escolha de ângulos e retomada de blocos de diferentes pessoas é o que permanece na tela: o território que resta, as fronteiras delimitadas por diversas motivações e interesses, as ruínas que sucedem uma guerra violenta, e que permanece em plano aberto.

Ainda em risco demasiado, a proposta de analisar dois documentários deságua no olhar para a ligação cinema-realismo com “percepção e representação” (ANDREW, 1984, p. 63), seus principais aspectos, como uma ordem cronológica de surgimento dos modos de representação há essa tentativa e erro quando abordamos o que é real? Considerando a perspectiva, os modos de representação e os pontos de vista, ao passo que estes deslocamentos ou escolhas onde a câmera ocupa seu espaço de significação material, trazendo efeitos no que é retratado, ao “fixar no olho, o que significa assegurar a instalação do “sujeito” como foco ativo e origem do sentido” (BAUDRY, 1970, pág. 384). O que

mostra a construção de imagem, afinal, desde a câmera escura é possível identificar as diferenças luminosas e projeções análogas ao Renascimento italiano como uma “realidade objetiva”.



Imagem 54: Frame de Notturmo (2020). Destruição – Trecho 108’09.

O olho, ou seja, a fotografia como operante de norma referencial, cumpre seu papel de espaço que não constrói ou destrói perspectivas (como o frame 108’09), mas a possibilita. Pensando que a escolha fílmica, de todos os seus elementos narrativos, mas principalmente do enquadramento como um ponto fixo de escolhas, como um representante dessa concepção, que “ao focalizar “a construção ótica aparece como a projeção-reflexão de uma “imagem virtual”, criadora de uma realidade alucinatória”, e isso, sem exceção alguma é capaz de demonstrar em sua plenitude. Mesmo que tenham uma “representação sensível”, são mais como "fatias ou instantes tomadas da realidade" (BAUDRY, 1986, p.389), o que compõe um filme em fragmentos, havendo uma relação entre imagens e a partir delas.

“Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (COMOLLI, 2008, p. 170), que dispensa roteiros, que aceita imprevistos, que se depara com o inimaginável e com o registro de imagens que o documentarista não tem e não deve ter controle. Documentar propõe fazer

escolhas. A partir do momento no qual opta-se por produzir um documentário, já se constitui uma intervenção na realidade:

[...] é pelo fato de selecionar e exercer o seu ponto de vista sobre determinado tema que o resultado final de seu trabalho não é uma mera reprodução do mundo. O fim último é apresentar um ponto de vista sobre o mundo e, sobretudo, mostrar o que sempre esteve presente naquilo para onde olhamos, mas que nunca vimos. O documentário, através do documentarista mostra-nos ou, aliás, revela-nos o mundo em que vivemos, faz-nos pensar sobre esse mundo. (PENAFRIA, 1999, p. 109).

Essa representação da realidade, considerada como lei do cinema documentário por Comolli (2008), não é feita apenas pelo registro de imagens do mundo, mas também pelo registro do ator social. Quem filma escuta as palavras de quem é filmado, experimenta um olhar e uma realidade diferentes, sem intervenções. Há uma inversão de papéis, talvez, onde o realizador só exerce “poder” sobre a câmera, que capta a verdade de quem é filmado, e mais nada:

Os homens reais que atuam nos filmes documentários não são, de modo nenhum, atores profissionais, à mercê de uma produção, de um contrato, de uma ordem. Eles entram em um filme apenas na medida em que assim desejam. Nada os obriga, e nós, cineastas, dependemos de sua boa disposição. (COMOLLI, 2008, p. 175).

A impossibilidade de controlar a situação e as pessoas é o que faz o documentário ser como é. “O não-controle do documentário surge como a condição da invenção. O que, irradia a potência real deste mundo,” completa Comolli (2008, p. 177). Somente quem é filmado tem controle sobre aquilo que quer deixar filmar, tornando-se personagens pelo que são e pelo que querem dizer, não só através das palavras, mas também com seus corpos. É o que caracteriza a subjetividade e a singularidade do filme:

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (COMOLLI, 2008, p. 176).

No espectador, essa realidade narrada desperta um sentimento ambivalente: a ideia de mundo de quem assiste se depara com o real do filme e, com ela, nasce o sentimento duplo de crer que aquilo que está sendo mostrado aconteceu e, ao mesmo tempo, um desejo de querer duvidar. A respeito dessa dualidade, Comolli faz uso de um exemplo que justifica e diferencia ficção e documentário, pois, uma cena de ficção só é “real” no tempo do filme, porque foi filmada, mas não é real no mundo. A cena, na ficção, é criada no mundo para o filme e, no documentário, o filme é criado para e sob o risco do real.

Em um sentido que contempla as alteridades e as possibilidades: de consciência e sem dúvida voltando a (in)consciência do que se recorta dessa “realidade”. Ao identificar isso, imediatamente se relaciona ao fato, de que o cinema é em sua categoria mais subjetiva uma tentativa de apreender o movimento, no sentido de que ao “seguir uma trajetória torna-se trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de ter uma” (BAUDRY, 1986, p. 391) e assim por diante até chegar ao sentido de dar-se por si só e a partir de suas inúmeras impressões, interpretações ou afetações latentes que uma imagem em movimento nos proporciona.

3.4 O ROSTO: UMA DIMENSÃO SILENCIOSA

Estou decididamente separado de outrem, se outrem deve ser considerado como aquilo que é essencialmente outro que não eu, mas também, é por essa separação que a relação com o outro se impõe a mim como me ultrapassando infinitamente: uma relação que me remete ao que me ultrapassa e me escapa na medida em que, nesta relação, eu sou e permaneço separado. (Maurice Blanchot)

O rosto é retratado no decorrer da história em suas diversas dimensões, por meio de representações iconográficas, algumas com simbologias que remetem ao divino. Aumont (1992) lança atenção para as imagens gregas arcaicas, em que esse sentido estaria no sorriso que eterniza a graça, nas estelas funerárias em que a figura do morto aparece celebrando a sua existência invisível, embora tais representações tenham alternâncias sólidas no decorrer da história. O rosto é retratado de diferentes formas ao decorrer da história, considerando dimensões, noções estéticas, representações iconográficas. Todo rosto remete a subjetividade humana, de emoções, gestos. O rosto humanista perpassa e ultrapassa a visão frontal dos ícones bizantinos, apropriando-se de uma representação individual do outro (AUMONT, 1992). Aumont (1992) coloca o rosto em dois caminhos de representação, um caminho que exterioriza a profundidade do sujeito e outro que estabelece um pertencimento a um exterior coletivo. Mesmo que seja impossível tratar de uma definição para todo filme documentário, mas a representação social e a aparição do sujeito, é a noção expressa em tudo que o cinema escolhe enquadrar: do Outro.

Se o documentário pode sustentar um gesto ético é unicamente no sentido que sua escritura não deve se fazer imediatamente: ao invés de avançar, de partir decididamente para a representação, ela deve permanecer atenta, à espera do Outro, sabendo que, quando ele chegar, será preciso dispor de meios para confrontar e

desnaturalizar a representação que o envolve e o sufoca, que faz de seu Rosto uma máscara que o torna indiferente, indistinto, dissolvendo-o em meio aos milhares de Outros indiferenciados que povoam o espaço social. (GUIMARÃES; LIMA, pág. 147, 2007)

Ao passo que César Guimarães pontua que a *mise en scène* “quer dizer precisamente isso: relação a um outro sob a mediação de um terceiro” (GUIMARÃES, LIMA, p. 147, 2007), é justamente o que Comolli ressalta tal “necessidade de passar pelo outro”. A representação (o espelho, o ator, a fábula, a narrativa, o espetáculo, a imagem) é o *terceiro* a partir do qual se estabelece, entrelaça, e de fato acontece a relação com o outro, “sendo ao mesmo tempo parte de mim e diferente de mim” (COMOLLI. p.213, 2008). Nesse sentido:

outrem não é nem um objeto no campo de minha percepção, nem um sujeito que me percebe: é, em primeiro lugar, uma estrutura do campo perceptivo, sem a qual este campo no seu conjunto não funcionaria como o faz. Que essa estrutura seja efetuada por personagens reais, por sujeitos variáveis, eu para vós e vós para mim, não impede que ela preexista como condições de organização em geral aos termos que a atualizam em casa campos perceptivos organizados - o vosso, o meu. Assim, Outrem - a priori como estrutura absoluta, funda a relatividade os outrem como termos efetuando a estrutura em cada campo. Mas qual é essa estrutura? É a do possível. (GUIMARÃES, 2007, p. 316)

Guimarães (2007) trata da relação intersubjetiva que o Outro aparece em sua singularidade, enquanto Rosto. A questão da ética do documentário, está aqui. Até que ponto é válido expor esse rosto? Podemos entrar em diferentes escolhas, o que incluiu diversas estratégias e até mesmo intenções, mas a única coisa que nos interessa ao olhar a obra é a indagação do por que foi feito dessa forma? Olhar o momento da filmagem, que para Guimarães trata-se de um segundo momento, sobre o que o filme alcança efetivamente, o que ele proporciona para o sujeito espectador. Sem dúvida, as imagens têm um potencial de fazer ver, de *fazer pensar*, de *fazer crer* e até mesmo de *desfazer*, isto é, de modificar condutas.



Imagem 55: Close em Fuocoammare - Trecho 40' - avó de Samuele observando o menino na tarefa de inglês.

Os detalhes, nesse sentido, são como um teor de aproximação. Embora Rosi enquadre imensidões nas paisagens, o recurso de enquadrar essa visão específica do rosto humano fica claro o recorte sensível, atravessado pelo silêncio, e também evidenciado pela falta, pelo que poderia ser dito mas não necessariamente será. Ao enquadrar rostos, a câmera se aproxima do detalhe, e é nesse gesto que temos a humanidade. É o que Didi-Huberman (2013, p.298) trata sobre a potência do detalhe, onde “se aproxima para melhor cortar e corta para melhor compor o todo”, em que tanto na pintura, quanto nas artes mais recentes o mesmo acontece, assim como se revela na fotografia, o detalhe é feito do movimento, o que esse enquadramento/recorte na essência pode ser percebido tanto como uma escolha sensível ou como um escolha que proporciona tal “sensibilidade poética do diretor”, conforme Bálazs (1983, p.91).

A expressão facial, nesse sentido é a manifestação subjetiva do homem, “mais subjetiva até mesmo que a fala, pois tanto o vocabulário quanto a gramática estão sujeitos a regras e convenções mais ou menos válidas universalmente” (BÁLAZS, 1983, p.93). Nesse sentido, o recurso estético e estilístico que Rosi propõe é mostrar a faces das coisas e também as expressões que, nelas, “são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente” (BÁLAZS, 1983, p.91). É como se fosse possível transportar na imagem as pequenas coisas da vida, a face do sujeito, em que seu olhar revela ao diretor e a nós, espectador, como se sente, ou como imaginamos que o indivíduo se sente naquele instante de fragmento.



Imagem 56: Close em Notturmo (2020) - Trecho 1 35 13 - Ali.

Nesse viés, Deleuze (2005, p.104), chama de imagem-afecção toda imagem que carrega consigo a rosticidade, as relações de afeto. O que conversa com com as noções de close-up e detalhe de Bálazs, já que Deleuze afirma que “não há primeiro plano de rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção”. E assim, nem toda imagem-afecção é inteiramente o rosto de uma pessoa, mas “todo rosto ampliado no cinema, é imagem-afecção”. Didi-Huberman em seu livro *Diante da Imagem*, de 2013, discute sobre as operações filosóficas do detalhe, algo que nos interessa e nos prende ao pensar a função da aproximação da câmera de Rosi, o autora destaca que:

[...] só nos aproximamos para decupar, dividir, fazer em pedaços. É o sentido fundamental que se diz aqui, o teor etimológico da palavra – o talho – e sua primeira definição no Littré: “divisão de uma coisa em várias partes, em pedaços”, o que abre toda a constelação semântica para o lado da troca e do lucro, do comércio a retalhos. Enfim, por uma extensão não menos perversa, o detalhe designa a operação exatamente simétrica, até mesmo contrária, que consiste em voltar a colar os pedaços ou, pelo menos, fazer uma contabilização integral: “detalhar” é enumerar todas as partes de um todo, como se o “talho” tivesse servido apenas para dar as condições de possibilidade de uma contabilização total, sem resto – uma soma. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.298)

O fascínio pelo rosto é percebido na cinematografia de Rosi, mesmo que breve esteja presente. A face traz a narrativa a noção de inquietação interna, como se fosse percebido do externo, assim como era na pintura, e de certa forma continua sendo expresso nos mais diferentes campos das artes, por meio dos vídeos, desenhos, apresentações corporais artísticas

como dança, teatro, entre outros. Perceber tal fascínio é pontual e torna-se uma categoria interna, pois traz o sujeito não somente como centro da tela, mas de certa forma como o preenchimento em si. Como se fosse possível adentrar tais questões inconscientes, sentimentos, angustiantes e tudo o que o rosto é capaz de expressar e carregar consigo, para além da noção de afetação. Exemplo dessa relação entre o enquadramento no rosto e a potente expressão do silêncio é nas cenas em que Ali aparece. É um dos personagens que não pronuncia uma palavra sequer, e não é por acaso (conforme imagem abaixo) afirma Rosi:

que termino o filme no rosto de Ali, um dos dois personagens que não dizem uma única palavra, mas de algum modo dizem tudo com sua expressão... Eu acho que, se o público tiver a paciência de confiar... Cinema depende de confiança, você confia em um encontro, você confia no diretor, você confia no produtor, você confia nas pessoas que conheceu. É tudo sobre confiança. Se tiver confiança de passar de uma história para outra, no final você recebe a resposta. E a resposta, tenho certeza, é a que cada um espera desse filme. Cada um tem uma resposta diferente, e esse é o desafio para mim de fazer filmes. (Trecho da fala de Gianfranco Rosi em entrevista sobre Notturmo, exibido pelo Mubi, nos créditos do filme, 2022)



Imagem 57: Close, em Notturmo (2020). Ali - Trecho 43'23

Para além do sentido de afetividade e afetação (positiva ou negativa), podemos entender o rosto em sua instância social, ou seja, estruturado em sociedade. Para Deleuze e Guattari, no livro Mil Platôs, os traços de rostidade existentes na sociedade permeiam e constroem o entendimento que temos da rostificação social, assim os rostos não são individuais, a primeiro plano, pois “definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.29). Os autores citam que há “traços

significantes são indexados nos traços de rostidade específicos” (p.29. Exemplo disso, é a própria expressão dos sujeitos nos filmes, há um peso simbólico diferente para cada indivíduo, seja ele uma criança, uma mãe, um caçador, um radialista, uma avó, entre outros.



Imagem 58: Montagem closes do Radialista - trecho de Fuocoammare (2016).

Portanto, são sentidos indissociáveis, nos filmes de Rosi. Os aspectos a observar giram em torno das práticas de montagem de imagem e som, como o tempo do plano, o corte, as superposições e as substituições que permitem a narração do filme. A análise do poder narrativo da montagem também se dá sobre as elipses (manipulações do espaço-tempo-diegético), o *raccord* de movimento (da ligação e de toda a sensibilidade na continuidade entre planos), o *raccord* de direção (quando câmera e corte seguem a mesma direção dos personagens), o *raccord* do olhar (do ponto de vista do espectador, para um novo plano que mostra o que vê um personagem apresentado no primeiro plano) e também no *reaction shot* (quando o acontecimento mostrado é uma consequência do que se viu no plano que é mostrado primeiro, como por exemplo a imagem (58) abaixo em que o close-up é da nona de Samuele, mas o primeiro plano é do menino que conversa com a avó e os planos se alternam). Nas sequências, o desenho de som composto por música, ruídos, falas e silêncios também se coloca como procedimento técnico, estético e narrativo propositivo de significação.

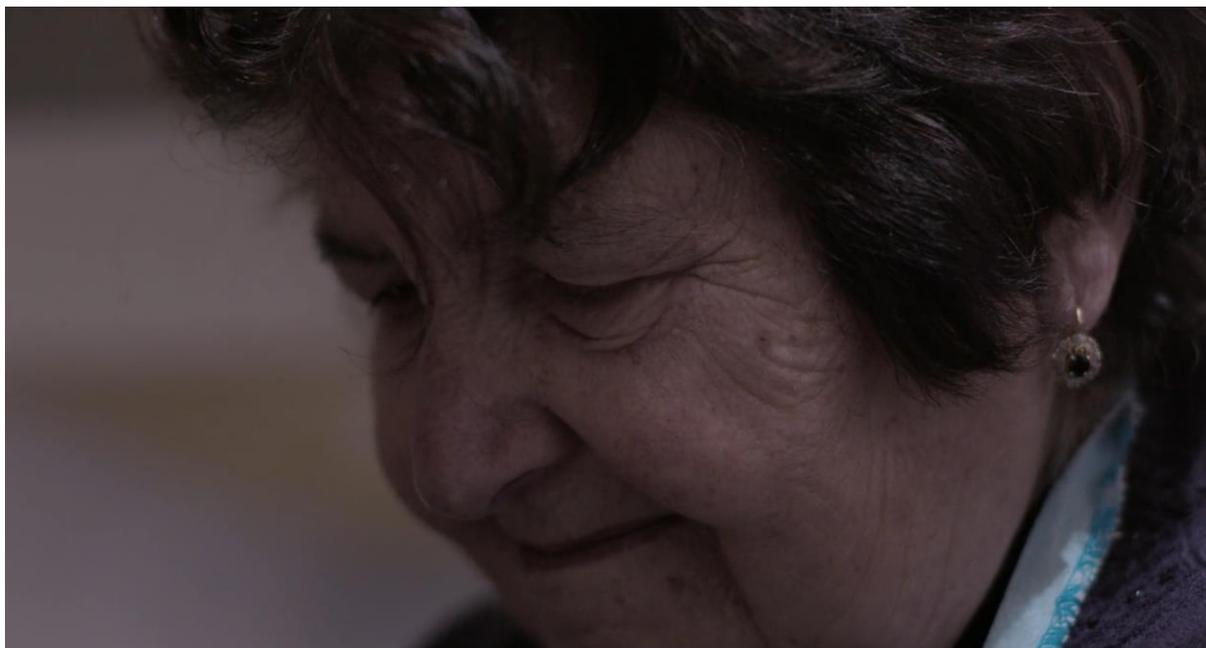


Imagem 59: Close em *Fuocoammare* (2016) - Trecho 53' 16'' - avó de Samuele cozinhando para a família.

Ao decorrer do longa é como se a tela deixasse evidente o sentimento que rodeia a ilha, no sentido de esvaziamento, na imensidão de um problema humano que não é solucionado, de um cotidiano pacato até então na ilha italiana que é atravessado por dores humanas em busca de condições de vida, de sobrevivência e de dignidade. Nesse espectro temos diferentes pontos de vista dos moradores locais, a vó de Samuele por exemplo, demonstra a quietude diante do problema. Já o radialista que precisa narrar certas atrocidades que acontecem na ilha, traz em seu vago olhar a sensação de finitude, de quanto somos pequenos diante da dor do outro, do como não compreendemos os reais motivos que fazem um ser humano enfrentar o mar aberto e bravo em busca de vida.



Imagem 60: Expressão final do Radialista, mesmo trecho de *Fuocoammare* (2016).

No díptico documental há um aprofundamento de questões que não são pautadas na mídia hegemônica, pelo próprio tempo que permite uma imersão maior, mas também pela abordagem pois não são entrevistas explícitas, e sim um copilado de material gravado próximo do cotidiano desses moradores e também trechos em que os migrantes são o foco central. Tendo em visto esses aspectos, falar sobre e nomear o outro é exercer poder sobre ele. Migrantes são nomeados como tal no momento que chegam em um novo país e passam então a viver em uma nova sociedade marcados pela forma estrangeira, começando pela própria linguagem, ou seja, a partir da própria língua. Depois disso, a relação que as pessoas migrantes vão desenvolver, segundo Bhabha, a linguagem da tradução cultural visa dar sentido a sua experiência em uma nova sociedade e contemplar a densidade do outro migrante vivendo na nação do nativo. A tradução cultural se comunica por “uma linguagem mais exaltada que a sua própria e, portanto, continua inadequada para o seu conteúdo, dominante e estrangeiro” (BHABHA, 1998, p. 230) buscando, assim, traduzir o intraduzível - bem como já abordado na definição de Comolli e Didi-Huberman.

Ao tentar traduzir sintomas e sentimentos indissociáveis ao sofrimento, a dor, e a morte humana, Gianfranco não parece se preocupar com respostas fechadas, pois não temos. A crueldade está na travessia, nos corpos, nos rostos, nos frames de *close up*. Nesse momento palavra alguma, discurso algum e resposta alguma dará conta de significar tamanha dor. Porém, Rosi aposta na profundidade cinematográfica, mesmo que seja percebido pelos críticos como uma linguagem perigosa pois abre brechas e rastros para questões polêmicas

como exposição, sensacionalismo, aspectos éticos, etc, mesmo com esse risco “à tona” nos frames finais de *Fuocoammare*, o que o diretor faz é gravar a vida sem filtro algum. A câmera, assim, se aproxima dos migrantes, como a onda do mar balança com força e nos arrasta para a areia. Nos frames finais há uma densidade de conteúdo muito difícil de ser visto, pois além das dores físicas há a tensão do simbolismo do problema. As pessoas estão arriscando suas vidas para salvá-las, e isso nenhuma imagem daria conta de traduzir, como segue abaixo:



Imagem 61: Frame de *Fuocoammare* (2016), close de uma refugiada no barco (chegando na Itália).

As imagens de *Fuocoammare* que enquadram centralizando os refugiados transcendem a lógica e a ordem social. Carregam consigo uma expressão política latente, dada emergência das diásporas, assim como se tece em sua poética que utiliza das cores, dos enquadramentos e das escolhas fílmicas centradas na informação, na arte, na estética, na significação de sentidos e sentimentos mundanos. As narrativas retratam as diásporas contemporâneas, dada a uma longa tradição junto à imprensa e a outros veículos de comunicação de massa, trazem à tona as contradições muito pouco evocadas, abordando a banalização das repetições, em que a espetacularização do trauma não choca mais as manchetes, mas faz isso sem evocar discursos, pelo contrário, trabalha a cena onde os migrantes e os refugiados vivem uma paradoxal visibilidade de foco e centralidade em tela. Rosi grava, então, em movimentos nesses trechos em que há uma rápida movimentação, beira-mar, dentro dele, nos barcos, e também em terra. Os frames abaixo de *Fuocoammare*, ressignificam bem a questão de “proteção” dos refugiados, em que envoltos a um plástico nos

questionamos os motivos reais de estarem ali e de serem tratados de forma tão desumana, tão distante e de certa forma tão dolorosamente expostos a um sistema que não os protege.



Imagem 62-65: frames do trecho do resgate – em *Fuocoammare* (2016) – Trecho 17’32.

Homi Bhabha (1998) nos leva a entender a experiência migrante a partir da ideia de dispersão e de reunião. Isto é, a dispersão de povos vivendo em outro tempo e território transforma-se em reunião. Uma reunião de migrantes, refugiados e exilados que vivem às margens de culturas estrangeiras, sob a influência da língua do outro, com a necessidade constante de traduzir-se, reunindo consigo signos de aprovação e aceitação (BHABHA, 1998, p. 198). De acordo com Bhabha, a nação emerge como uma construção cultural que preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de povos e parentescos. Por sua vez, a nacionalidade se constitui como forma de viver a localidade da cultura. Assim, a nação se apresenta como medida de liminaridade da modernidade cultural, formada por fragmentos de invenções históricas arbitrárias. Portanto, migrantes são contra narrativas da nação, e nesse sentido Bhabha destaca que:

As contra narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas” recebem identidades essencialistas [...] as fronteiras que asseguram os limites coesos da nação ocidental podem facilmente transformam-se em uma liminaridade interna contenciosa, que oferece um lugar do qual se fala sobre – e se fala como – a minoria, o exilado, o marginal e o emergente. (BHABHA, 1998, p. 211)

O mesmo é evidenciado em *Notturmo*, utilizando os rostos como eixo de manifestação, Rosi dispõe os moradores do asilo psiquiátrico, e finaliza a narrativa de forma mais fechada do que em *Fuocoammare*, tratando do pertencimento, da perda da pátria, da destruição de uma nação, em que milhares de pessoas fogem para salvarem as próprias vidas sem garantias, sem dignidade. A cena final de *Notturmo* escurece a tela em close-ups pontuais desses sujeitos que narram as angustias de não ter o seu lugar no mundo.



Imagem 66-69: Frames finais de *Notturmo* (2020) – Moradores do asilo psiquiátrico.

A direção fotográfica amplia usa de variação entre close-up, plano detalhe, médio ou geral, entre outros tipos de planos que resulta em significações a partir da narrativa de imagem em movimento, embora sejam imagens feitas fixas ou com pouca movimentação de câmera. Assim, pensando nas funções narrativas, as posições adotadas seguem a mesma linha que este afastamento é o que permite certa aproximação do sujeito. Da mesma forma que o enquadramento e a profundidade escolhidos revelam certa distância que adentra a cena, a narrativa, e tal realidade, já que tratamos aqui de documentários - embora atuem com expressiva estética de elementos que compõem pontos de análise como cores, paleta de cores, cenários, elementos de luz, planos, ângulos, entre outros, não podemos afirmar que seguem o padrão adotada no ficção, em que tudo é calculado e esperado de tal forma, pensando nos mesmos elementos, mas incluindo tomadas de posição, locações, cenário, figurinos, direção de arte e demais funções que constroem a estética escolhida. Desta forma, na sequência

fílmica que Rosi filma, os planos intercalados fazem parte de uma unidade narrativa e espaço-temporal, como segue no próximo subcapítulo.

3.5 O SIMBOLISMO DA POSIÇÃO: A DISPOSIÇÃO DE LUZ E SOMBRA



Imagem 70: Frame: trecho inicial de Notturmo (2020) – mãe que visita antiga prisão no Curdistão.

No trecho inicial do documentário *Notturmo* (2020), em que uma das mães visita a antiga prisão no Curdistão, ao ser centralizada na tela é possível estabelecer conexões e reflexões sobre este enquadramento. Tendo em vista a livre associação artística, tensionada pelas hipóteses antropológicas ou, ainda, de reflexões históricas, resgato, desta forma, os conceitos primordiais ao pensar os gestos de estabelecer uma montagem, trazendo à tona as escolhas do diretor Gianfranco Rosi que tenciona elementos – como a longa-exposição, a atenção para a fotografia, o silêncio da cena e as dores do mundo.

Enquanto domínio artístico de expressão, mas no sentido criterioso de disposição de “coisas entre coisas”, em que se dá uma dificuldade de separar o que é arte do que é, de fato, política? E quais emoções que são desencadeadas ao retratar cenas violentas de maneira poética e simbólica em tela, o que evoca dúvidas e dialoga com marcos referentes, como o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Desta forma se dá a relação da imagem isolada ou justaposta com outras de mesmo campo simbólico, ou ainda de desmedido sentido enquanto explosão de significados possíveis (e cabíveis) nessa análise. As imagens se assemelham além de seu conteúdo, pois a disposição fotográfica enquadra-as de maneira próxima,

seguindo a regra dos terços e deixando a cabeça das mães no eixo central, a disposição das figuras maternas se configura de forma triangular, ou seja, que preenche a tela em três eixos, conforme a imagem abaixo:



Imagem 71: Escultura Pietà – Obra de Michelangelo, 1499, (74 x 195 cm).

É possível a associação de (re)lembrar a referência famosa da história da arte, ao olhar a escultura feita pelo renascentista Michelangelo. *Pietà*, que significa piedade em italiano, revela todas as dores da mãe que segura seu filho no colo. Assim, como no trecho do documentário, um fragmento desta experiência narra a ideia de Walter Benjamin (2000) como um silenciamento latente. Da mesma forma que a complexa questão do sagrado - e logo, das dores da perda (o peso) são possibilidades para uma leitura crítica diante da estética e políticas dominantes eurocêntricas. Este gesto, posto desta forma, remete a violenta imagem, como centro, enquanto eixo, no sentido que “o cinema pertence essencialmente à ordem ética e política (e não simplesmente, à ordem estética)” (AGAMBEN, 1995, ³³p.67).

³³ Remete a reprodução e manutenção de estereótipos – de uma representação do refúgio que retrata o estigma das obviedades, ou seja, muitas vezes que reforça e representa sujeitos em uma mesma situação. A “apresentação do barco”, por exemplo, posta de forma singular como se fossem indivíduos iguais, com histórias semelhantes, o que não adentra a alteridade e aprofunda as suas respectivas individualidades, mesmo que sejam em esferas plurais e coletivas de uma mesma luta em âmbito mundial.

Retomando, Benjamin na perspectiva da fragilidade da transmissão impossível na dimensão da experiência, como se a imagem comparada a um escrito nos deixasse completamente mudos perante o tempo que se expõe, se mostra, se mergulha ou se aprofunda, em fator de expansão de tela e temporalidade, também definido na estética da longa duração (RAMOS, 2019). Isso posto, é possível associar como tudo o que é escrito, traz a definição de Gilles Deleuze (2005) de que a imagem não está no tempo presente, apesar de tornar-se sensível e visível nessa relação de um tempo que não é reduzido.

Desta forma, ao pensar o atravessamento de uma memória, é preciso olhar para o termo "sobrevivência" a partir do preceito de Warburg. Afinal, a imagem fotográfica transgredir a natureza imediata do documento. E nessa premissa, Michelangelo no final de sua vida dedicou-se mais uma vez ao tema da morte de Cristo e lamento de Maria. Na obra, *Pietà Rondanini*. Mas foi o emblemático reconhecimento da escultura que inspirou demais artistas a retratarem a representação e o realismo da obra, como:

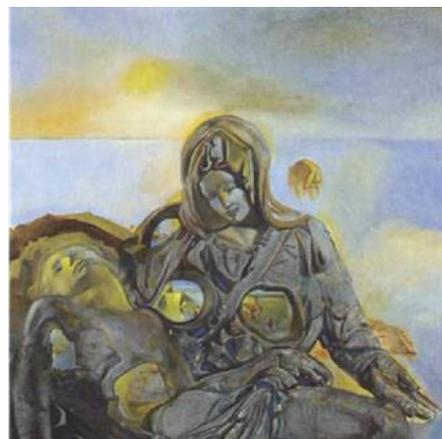


Imagem 72 : Pietà de Eugène Delacroix (1850);
 Imagem 73: Pietà de Vincent van Gogh (1889);
 Imagem 74: La Pietà de Salvador Dalí(1982)

Com tamanha subjetividade, *Delacroix* apresenta uma pintura fiel às características do Romantismo. Já em 1889, *Van Gogh* no estilo pós-impressionista com a interpretação e a marca de suas pinceladas expressivas. Seguido do surrealista *Salvador Dalí*, que também abordou o tema demonstrando como o inconsciente está nas formas do real. Outro exemplo, é a fotografia do catalão Samuel Aranda, que faz alusão a obra (a esquerda), em uma transposição metafórica sobre o sujeito, uma particularidade já que aqui há os mesmos elementos mas na perspectiva do 'outro', neste caso não-cristão:



Imagem 75: Fotografia de Samuel Aranda. Vencedora do World Press Photo (2011);
Imagem 76: Frame de Notturmo (2020); mãe na prisão no Curdistão.

Torna-se inerente relacionar o momento decisivo de Cartier-Bresson ao pensamento barthesiano, ao revelar-se na memória enquanto história vivida e de captura que não é apreendida ou reproduzida da mesma maneira. Nas imagens acima, a fotografia jornalística apresenta Fatima al-Qaws com seu filho Zaved, vítima dos após participar de uma manifestação da Primavera Árabe nas ruas de Sanaa, no Yemen. Já no trecho do documentário, se retrata de maneira direta a escolha de claro-escuro, ou então a utilização de recursos que iluminam a cena ora escurece. Assim, se dá a impossibilidade de pensar uma arte engajada em que seja possível dissociar a natureza estética da obra e de seu conteúdo, mostrando um engajamento político, sensorial, simbólico das dores humanas (das mães) e com rupturas de antigos preceitos ou padrões estabelecidos por escolhas como uma mudança de perspectiva. A testemunha que aponta o passado enquanto agente histórico de memória contida na imagem, tanto da imagem em si da mãe com o filho, quanto na imagem que a mãe segura a fotografia, pois o filho não está mais lá.

Desse modo, pensando que a imagem está de forma explícita e ligada a todos os momentos de escolhas, como um primeiro plano, conforme descrito por Aumont (2005, p. 80), a imagem cumpre um papel simbólico, afinal, desde o começo está diretamente conectada à ideia de significados místicos ou figuras religiosas, mesmo que algumas vezes de maneira discreta ou até indireta, como no filme. A percepção da imagem é, assim, vista como uma ampla forma de expressão, embora seja na linguagem cinematográfica que a imagem adota esse pensamento por montagem (Warburg).

Sendo o próprio discurso, palavra de prefixo grego que remete a atravessar, como um eixo para pensar a construção das imagens, ou de sua própria ordem e disposição que ocupa. Neste viés, o geográfico habita, e esse desejo de apreensão do mundo real é o que as imagens demonstram, como uma face que inverte ao mesmo tempo que sustenta e estrutura o que são imagens em movimento. Ao buscar “o perfeito realismo” (PENAFRIA, 2005) ou “o realismo

impossível" (BAZIN, 2017) é possível refletir a potência que o cinema perpassa nos mais diversos campos simbólicos, sejam eles políticos, sociais, artísticos e/ou poeticamente estéticos.

Com sutileza e sensibilidade de encarar uma visualização de forma científico analítica, Bazin (2002) trata a técnica da montagem usada pelos teóricos soviéticos como um elemento que se depõe. Implicando aqui o próprio ato de escolha. Na mesma medida em que Foucault (2014) questiona o porquê um enunciado surge e não outro em seu lugar? Mas tratando, assim, da "coisa em si", pensando na essência do fenômeno e o que se dá a ver, ou seja, o que se coloca diante de nós e nossa consciência dupla forma as representações a partir de certas condições - o objeto. A estética abrange também os fenômenos de significação, com o próprio tempo que as revela, com a memória incidente enquanto sobrevivência, a partir deste ato de mirar essa violência, no sentido que resgata e estrutura as ambiguidades possíveis, ou ainda no próprio gesto político de emoção ao pôr os olhos na problemática migratória trazida pelo recorte imagético proposto.

3.6 A ARTE COMO EXPRESSÃO POLÍTICA

A verdade brota da voz da loucura.
ROSI, 2021

Outro elemento explorado no díptico documental de forma complementar é a questão da arte em lugares não convencionais. Ao pensarmos em “guerra” associamos a violência de imagens, mas Rosi nos leva até escolas e hospitais psiquiátricos, em que a arte permeia o cotidiano das pessoas. Em Notturmo, as crianças desenhavam sobre a guerra do Oriente, enquanto os adultos encenam um teatro contando pedaços do terror do passado, da memória coletiva, dos territórios destruídos, da saudade de casa e da sua nação que agora, devastada, não existe mais. Os desenhos das crianças permitem que elas contem sobre o trauma, narrando para a professora e psicóloga sobre o que vivenciaram, como se sentiram, como ainda se sentem como fato. Duas fotos de um homem torturado segurando com ternura por sua mãe chorando e as imagens que vemos na tela têm o mesmo propósito. Eles provocam mais perguntas do respostas nessa discussão. E em um hospital psiquiátrico que visitamos com Rosi em várias ocasiões, onde vários pacientes estão ensaiando uma peça sobre o passado, o presente e o futuro destinado, palavra e imagem de sua Pátria. Eles fazem parte do processo de cura, de compreensão. Já ao pensarmos nos deslocamentos humanos, em Fuocoammare

encontramos o desconhecimento na simplicidade da infância, uma forma de fazer alusão aos fluxos migratórios e ao terror vivenciado em Lampedusa.

Desta forma, os dois filmes apresentam o eixo cinematográfico latente e humanista, os quais narram as fragilidades das diásporas contemporâneas, trazidos pelo recorte de Fuocoammare, e as consequências dos golpes militares, o imperialismo estrangeiro e autoritarismo que assombram o Oriente Médio desde e a queda do Império Otomano e Primeira Guerra Mundial, especificamente em Notturmo. Nesse sentido, além de os filmes narrarem a ordem social, os documentários resgatam o que o Agamben descreve da importância das produções, dada como o cinema pertence essencialmente “à ordem ética e política (e não simplesmente, à ordem estética)” (1995, p.67). São poéticas e sensibilidades que se complementam, como um díptico que tece um novo sentido ao serem vistos justapostos.

Acerca da montagem dialética, nos parece ainda importante apontar algumas considerações eisensteinianas sobre a questão do patético na obra de arte. Para Rosi, o humanismo acontece em atos que passariam despercebidos, como se sua subjetividade fosse invisível. Como se ele conseguisse flutuar sobre os traumas, os problemas, as dores, as sutilezas que vivem nos dias de seus sujeitos retratados. Para o cineasta soviético, a obra de arte se distingue de outras manifestações e atividades do ser humano por suscitar no receptor da obra um estado de êxtase. Mesmo com os outros elementos já analisados, o silêncio, os grandes planos, a longa duração, entre outros elementos, Rosi os escolhe para uma única razão além de contar: a de participação emotiva. O diretor transforma assim a sua forma de estar no mundo. No sentido de linguagem, de escolhas técnicas e também de sentidos cabíveis, assim, é possível dizer que a obra de arte patética, segundo as concepções de Eisenstein, se aproxima do que se pode chamar de dispositivo catártico.

Sendo o termo *kátharsis*, de origem grega, significa “purificação” ou “pureza”, encontrado nas cenas em que a arte surge como uma atividade sensível, talvez como um instrumento simbólico de manifestação ainda na infância, descobrindo e desdobrando os sentimentos, as sensações e as sensibilidades humanas. Pensando em sua origem poética, Aristóteles demarca que na tragédia grega ocorria a catarse devido ao efeito exercido nos espectadores, já que o espetáculo, ou seja, a tragédia, busca provocar as sensações de compaixão e medo e, assim, os espectadores saíam do teatro sentindo-se “puros” ou então “limpos”, com maior conhecimento sobre os homens e os deuses, e purgados de emoções consideradas nocivas para uma conduta racional na vida. Na psicanálise, o mesmo acontece, mas Freud retoma a palavra para significar um estado de libertação psíquica do homem ao

superar algum trauma – como medo ou opressão, por exemplo – através do resgate das memórias provocado pelo auxílio de terapias, levando o indivíduo a destravar diferentes emoções, em um processo que pode proporcionar a cura. Assim, podemos dizer que o termo remete a um processo de purificação de nossos sentimentos e valores, em que permite uma reflexão sobre a vida além do aqui e do agora, sendo assim capazes de valorizar as coisas de um modo distinto e ressignificar o trauma, mas não capaz de o extinguir. Em Gramsci, catarse apreende um significado mais específico, pois trata da passagem do sentir ao saber, a passagem de uma consciência fragmentada.

Desta forma, quando as massas conseguem passar desse momento de classe em si (Marx) para o momento de aquisição da consciência de classe; quando elas começam a se reconhecer como sujeitos da história, ou seja, quando a paixão é mobilizada por um processo consciente de transformação da realidade. Para Eisenstein, a montagem dialética, apoiada no patético, fornece os recursos para que o espectador saia de si mesmo. No entanto, essa saída não deve ir em direção ao nada, ela deve representar um salto qualitativo, uma mudança de estado. Exercendo, assim, segundo entendemos, uma função catártica, como segue:



Imagem 77: Frame Fuocoammare (2016) - 09'06 – Samuele e Mathews fazendo o estilingue perfeito.

O ritmo lento que Rosi propõe mantém sua firmeza em relação as sensibilidades, como se fosse uma casca que para abrir necessita de certa insistência, permanência e constância. No frame que Samuele e Mathew desenham o estilingue em busca da perfeição traduz a sensação de que na expressividade buscamos respostas para as nossas ações, nesse caso um instrumento de mira. Já em Notturmo, a arte se mostra mais pontualmente, ao passo

que a narrativa adentra desenhos feitos por crianças e o teatro feito a partir de falas de adultos em um asilo psiquiátrico. Agamben observa que toda concepção da história "é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita" (2005, p.111). O que revela:

Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas e o lugar onde as encontramos é a linguagem" (BENJAMIN, 2006, p. 504, grifo nosso.)

A noção de imagem-tempo é aprofundada nos trechos finais de *Notturmo*, os quais concebem uma figuração dialética, pois sua natureza constitui a visibilidade de elementos e tensões que escapam a inteligibilidade. Ao gravar crianças que estão descobrindo ao mesmo tempo que narram seus traumas vivenciados de forma individual, mas também coletiva pois contam sobre o massacre vivido na aldeia, a definição de Benjamin para imagem dialética originada na palavra *blitzhaft* (em alemão) se apresenta em diferentes variações como "em um lampejo", "como um raio" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.148), ou ainda, como "um relâmpago" (BENJAMIN, 2005). Mas de forma geral manifestam a sua natureza e as polaridades do fenômeno utilizado para a ideia de "clarão", que é justamente este "dar luz" ao breve instante, como acontece nos trechos dos desenhos das crianças.



Imagem 78: Frame *Notturmo* (2020) – Trecho 59'45 – crianças desenham e pintam relatando um ataque do Estado Islâmico.



79: Frames de Notturmo (2020). Criança desenhando. Trecho 100 54 até 102 59.

O que acontece em *Notturmo*, assim como em *Fuocoammare*, é uma significação do gesto em que as crianças se tornam o enfoque da narrativa. Outro ponto fundamental nessa narrativa são os personagens que não se cruzam em tela, mas de certa forma tecem a materialidade fílmica a fim de retratar mais de uma identidade, ou seja, ao gravar várias pessoas em seu cotidiano, o que Rosi propõe além de contar suas histórias com respectivas bagagens culturais, no viés simbólico e afetivo, o que visa também um aprofundamento subjetivo já que evidencia, dessa maneira, a humanidade posta em tela e disposta em camadas na montagem. Essas rarefações atribuem novos sentidos pois além de narrar a vida desses indivíduos propicia um resgate temporal possibilitando o caráter de memória tanto individual como uma memória coletiva.



Imagem 80: Frame Notturmo (2020) - Trecho 45'02 – crianças desenham/estudam na casa de Ali.

Outro fator relevante na obra de Rosi é o caráter pictórico que o diretor se aproxima ao gravar, principalmente, as crianças. Na cena do frame XX em que o pequeno menino está

na cama, por um breve momento conseguimos pensar que remete a imagem se assemelha de uma pintura. A visualidade sombria e bem explorada revela a primeiro plano a potência da imagem, mesmo que seja breve, como um lampejo, conforme abaixo:



Imagem 81: Frame de Notturmo (2020) – criança em casa – 34'45.

Em *Fuocoammare* o mesmo acontece, embora os desenhos não sejam marcados de forma explícita, há vários momentos que Samuele vai a escola e explora a arte na prática. Mas o interessante deste personagem, e o que o difere dos demais, é que seu lúdico remete a uma imaginação externa. Como se o menino não tivesse a clareza do problema que o cerca, mas ao “mirar” todas as suas ações, expressões e brincadeiras remetem ao extermínio urgente.



Imagem 82: Frame de Samuele com o bodoque. Trecho de Fuocoammare (2016). 1 09'14

Todas as formas de brincar de Samuele envolvem o matar algo ou alguém menor, por isso há certa tensão em enquadrar e recortar para o âmbito documental, sendo que Samuele encerra o longa assim brincando sobre uma guerra que os cerca.



Imagem 83: Frame de Samuele brincando. Trecho de Fuocoammare (2016) – minutagem 1 09'14

Bem como o trecho que encerra Fuocoammare abaixo:



Imagem 84: Frames de Fuocoammare, trecho final 1 48 55 - 1 50 32.

Os filmes de Rosi abordam na narrativa as questões migratórias contemporâneas e deslocamentos humanos na busca do direito a ter direitos, muitas vezes pelo viés da infância tratando sobre as travessias, o cotidiano e as respectivas percepções. Para o autor Arjun Appadura a única função das fugas e das travessias é que essa pessoa que se desloca se torne um “sujeito de direitos”³⁴, ou melhor, garanta legalmente sua condição de direito. Entre esses direitos temos a condição de proteção, como direito à autodeterminação, que corresponde ao reconhecimento da autonomia do ser humano. Desta forma, “ser” sujeito de direitos, em outros termos, significa ser protagonista – na etimologia grega “primeiro ator” – da própria história, rejeitando a condição de mera comparsa – *vítima colateral* (Zygmunt Bauman) ou *homo sacer* (Giorgio Agamben) – no palco da globalização neoliberal.

³⁴ Sujeito de direito é quem participa da relação jurídica, sendo titular de direitos e deveres. A possibilidade de alguém participar de relações jurídicas decorre de uma qualidade inerente ao ser humano, que o torna titular de direitos e também de deveres.

Para a autora como Judith Butler, reelaborar o humano é “uma incessante tarefa dos direitos humanos, na medida em que a sua presumida universalidade não tem um campo de ação universal” (BUTLER, 2004. p. 115). Nesse viés, Rosi encerra seus documentários com o resgate das imagens que nos sufocam, que nos colocam à frente da maior crueldade humana que existe: privar sua liberdade, não respeitar suas individualidades culturais, e o desrespeito a vida, pois o sofrimento humano está dado em tela. Isto posto, Rosi gravou dois filmes que narram a vida de refugiados, migrantes e sobreviventes que é construído por imagens que se relacionam, estabelecem sentidos que sobressai a tela: na “ideia de um mundo sem fronteiras”, referenciando Achille Mbembe (2019, s/pág). Para Mbembe a capacidade de decidir quem pode se mover, quem pode se estabelecer onde e sob quais condições “ocupa cada vez mais o centro de lutas políticas por soberania, nacionalismo, cidadania, segurança e liberdade”. O autor elabora e aprofunda questões que Rosi adentra no díptico: o fator da humanidade e dos direitos fundamentais a vida.

Podemos inferir que o que Rosi traz a tela é uma pura reprodução do contexto vivenciado no momento antes que se crie uma expressão de entendimento, afinal as crianças não dão um sentido exato e complexo ao que as cerca, mas imitam em sua totalidade, ou seja, expressam seus sentimentos, angústias, emoções, dores através do lúdico. Se observarmos as crianças ao mirar algum objeto ou alguém podemos inferir que o ato de mirar remete a guerra que as cerca, mesmo que os meninos não a vivenciem. Assim, a reproduzem, pois remete ao campo do imaginário social, uma vez que as diásporas contemporâneas e as guerras, questões do Estado Islâmico e deslocamentos humanos estão em todo lugar. Os meninos, nesse sentido de recorte só irão compreender a profundidade do real ao aprenderem e associarem o real ao sofrimento vivido e retratado neste díptico documental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, a proposta considerou uma análise extensa sobre dois documentários, a partir da disposição díptica que permitiu uma observação e aprofundamento conjunto das obras. Além do enfoque metodológico com eixo e foco na fotografia, houve um desdobramento de elementos que foram sendo revelados nos filmes e diante deles, sendo um processo incomum de ritmo de escrita, de percepção e de montagem textual acompanhando os preceitos e práticas feitas pela linguagem cinematográfica de Gianfranco Rosi. Trata-se de um novo sentido possível de interpretação, que também enseja as problemáticas das diásporas contemporâneas, das guerras contínuas no Oriente Médio e da construção imagética que informa, reproduz e realiza sua manutenção de maneira ampla sobre o assunto.

Ao lançar mão dos conceitos que envolvem este ato: pensar as imagens - ficou evidente a preocupação com os frames escolhidos dado os conceitos que se complementam a presente análise fílmica. Os documentários de Gianfranco, desta forma, mostram-se como molduras, em que as imagens são construídas e também atravessadas. Nem inocentes, nem rasas. São imagens bem construídas, bem elaboradas, e bem fundamentadas no propósito de mostrar um ponto de vista com um olhar poético e sensível sobre lugares inalcançáveis, invisíveis e, às vezes, esquecidos, dados a sua repetição precária e vaga da tentativa hegemônica de comoção em relação aos refugiados, que são retratados diariamente em diferentes formatos como: matérias, fotografias, vídeos, entre outros tipos de divulgação. O processo criativo de Rosi não é perfeito, mas trata de um acolhimento que é complexo. O diretor não possibilita que essas pessoas narrem suas vidas, mas permite que em tela, além disso, que se calem. Assim, o que Rosi faz é transportar para a dimensão cinematográfica uma história, dadas as individualidades e também a coletividade desses filmes. O diretor faz com que a narrativa cresça e transcorra de forma subjetiva, com uma série de elementos que são observados, portanto não é passível de ser analisado apenas por uma categoria de análise.

O distanciamento das lentes de Rosi propõe o inverso da distância, e sim uma aproximação íntima com o sujeito retratado. Propõe um sentido humanitário³⁵, e algo difícil de ser apreendido já que analisamos o âmbito documental aqui. O que essas imagens significam hoje, pode conter um conteúdo de memória de um futuro presente, dada às instâncias judiciais e considerando os longos planos utilizados. Talvez, essas imagens vistas à

³⁵ O princípio humanitário entendido nessa dissertação como como sinônimo de princípio da humanidade como tradução para o português de *principle of humanity* ou *principe d'humanité*, diverso dos princípios regentes do Direito Internacional Humanitário.

outra época tenham ainda outra conotação, ou seja, outro sentido simbólico e político. Além disso, outro sentido poético e estético possível, considerando que a humanidade de um sujeito foi tratada em tela de diferentes formas e a partir de distintas potências estruturais feitas pelas escolhas de elementos como a longa duração e o silêncio. Isto posto, essas imagens irão, desta forma, impactar, atravessar e reverberar em cada um de uma maneira específica.

E assim, um refugiado, uma vez reconhecido como sujeito que determina suas ações, suas falas, olhares e silêncios é possível capturar, refletir, e no filme apreender o quanto políticas públicas de proteção são (pois, deveriam ser) universais. Partindo da premissa que nenhum ser humano é ilegal, nenhum sujeito deve viver na precariedade sem condições dignas, tendo acesso a cuidados básicos de saúde, à alimentação, à educação, ocupando uma moradia e tendo segurança. A presente análise do díptico documental nos leva à reflexão sobre o desejo de retratar os moradores locais e de proteger esses sujeitos inseridos em um contexto desfavorecido, e rodeados pela violência e pela morte. Uma morte, além de tudo, que não é passível de luto, pois estamos falando aqui de sobrevivência extrema. Certa de 824.400 pessoas foram forçadas a fugir dos conflitos que assolam a Síria, conforme dados do ACNUR. As crises na África subsaariana também levaram a novos deslocamentos. Quase 737.400 pessoas deixaram o Sudão do Sul para escapar de uma crise humanitária que cresceu consideravelmente em 2016. Assim como em Burundi, Iraque, Nigéria e Eritreia também geraram grande número de refugiados.

O número de pessoas forçosamente deslocadas no mundo tem apresentado crescimento constante, mas detém ritmo avassalador nessa última década³⁶. Os filmes amparam um contexto que compreende de 2016 a 2020, mas nos dados atuais, estima-se que 82.4 milhões de pessoas estavam deslocadas ao final de 2020 em função de conflitos, perseguições, violência ou violações de direitos humanos, o que significa que 1 em cada 95 seres humanos se encontrava na condição de deslocado. O mesmo serve para a realidade das pessoas refugiadas, segundo dados do ACNUR em 1997 havia 13.2 milhões de refugiados³⁷, já em 2020, 26.4 milhões de refugiados³⁸.

Procuramos pensar os processos a partir do díptico e as relações do aparecimento e desaparecimento da imagem fotográfica, pensando na potência fílmica que permite retratar o contexto social e político, através da estética documental. Rosi constrói filmes que retomam

³⁶ UNHCR. Global Trends- Forced Displacement in 2020. Geneva: UNHCR, 2021, p. 2

³⁷ UNHCR. The State of the World's Refugees: A Humanitarian Agenda. Geneva: UNHCR, 1997.

³⁸ UNHCR. Global Trends- Forced Displacement in 2020. Op. cit., p. 2.

elementos dispostos, conta as histórias por frames, evidenciando o caráter fotográfico, mas a partir dele trabalha aspectos que não são comuns em filmes documentais. Por meio da longa duração e do silenciamento, com certa frequência e constância, estabelece um ritmo que vai narrar lugares impensáveis quando o imaginário social reflete as questões tanto de diásporas quanto das guerras contemporâneas a partir de pessoas que não se cruzam em tela, mas que narram duas dores e angústias de uma forma sensível.

Rosi utiliza pontualmente dos elementos para compor sua narrativa fílmica, sem perder formas de aparição e desaparecimento nos dois filmes, com a temática de guerras, refugio, processos, crises sistemáticas contemporâneas e todas as suas formas de sensibilidade. Uma pessoa diante da lente e outra com uma câmera em frente dos olhos. A sensação de assistir aos documentários de Gianfranco Rosi é de que o sujeito em tela está ciente que está sendo observado, mas continua ali, o tempo inteiro, porque tem muito a contar. Existe uma conexão tão grande, que uma vez ligado o *rec* não é possível desfazer esse entrelaçamento entre diretor e sujeito que vive a própria história. Parece uma escolha entre olhar e ser olhado, apesar de não existir esse antagonismo em cena. Há uma potência nas imagens que em certo momento nos perguntamos se estamos olhando mesmo para o que o diretor quer nos mostrar? Há uma diferença simbólica no que é dito, e no que é expressado sem sequer pronunciar uma palavra. O não dito é explorado com uma sutileza que marca as narrativas de Rosi de jeito tal como se o silêncio fosse, de fato, a maneira mais humana de comunicar alguma coisa de maneira sensível e lentamente construída.

Não falamos a língua árabe e temos noção que Gianfranco também não entende em tempo real. Mas é no gesto, no olhar, na falta que somos lançados a compreender os longas. O frame que mais impacta é sempre os finais - que o diretor relança a narrativa a conectado como uma amarra de navio em que nada irá escapar. Em que este “nó” não será desfeito, ao considerar tamanha precisão e força que se retorna a ele. As narrativas transmitem suas histórias com um ritmo que permeia a angústia. Para Lacan é justamente na angústia que alguma coisa se passa no Outro, de tal modo que a sua falta vem a faltar, provocando correlativamente o não relançamento do desejo do sujeito. Desse modo, o que “angustia não é a falta de algo, mas a ausência da falta”³⁹.

Nos longas de Rosi há uma aproximação simbólica dos sujeitos que vivem as suas vidas. Todos eles, em certa medida, mostram suas vulnerabilidades e angústias. Por isso, é interessante pensar como a ausência da fala, a expressão do silêncio, permite esse espaço para

³⁹ Tratado em *Le séminaire: Livre 10: L'angoisse*. Paris: Seuil. (Originalmente publicado em 1963). (LACAN, 2004, p. 67).

o não dizer. Em que o não dizer nos atravessa, nos afeta, nos faz perguntar sobre os sujeitos, os desejos, as faltas, a sensibilidade, os deslocamentos humanos, a guerra, a estupidez humana, e tantas outras questões ao longo dos dois filmes. Parece que, nesse ponto, a ausência expressa algo muito maior que não caberia em palavras, imagens ou sons, nem em todos juntos dariam e dão conta de conta-los com fidelidade dada realidade. Exatamente que o cinema que Gianfranco faz, pois adentra: em forma de um trabalho profundo que criou espaço para alguém não dizer nada, e neste “não dizer” disse mais do que poderia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Notes sur les gestes. In: AGAMBEN, Giorgio. *Moyen sans fins*. Notes sur les politiques. Paris: Payot & Rivage, 1995.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press. Ninth Printing edition, 1996

APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número*. Ensaio sobre a geografia da raiva. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2006

ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*. (*L'écran français* n° 144, 30 de março de 1948. Traduzido por Matheus Cartaxo) 2012. Disponível em: <<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>> acesso em 22 de junho de 2022.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papyrus, 2009.

AUMONT, Jacques. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

_____. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 2011.

_____. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BALÁZS, Béla. Der Sichtbare Mensch (O homem visível) – 1983. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1ª Edição de Paz e Terra, 2018.

_____. *L'esprit du cinéma*. Paris: Payot, Traduit d'allemand par J.M. Chavy. Bibliothèque Historique. 1977.

_____. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. Éditions Circé: U.E., 2010.

_____. *Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Payot, 1979.

_____. *Theory of the film: Sound*. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. 2006.

_____. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

_____. *Image, music, text*. London: Fontana Press, 1982.

BAMBA, Mahomed. *Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica?* 2008. Disponível em: <<http://mahomedbamba.com/site/wp-content/uploads/2017/12/002.pdf>> Acesso em 02 de maio de 2022.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrasilme, 1986.

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: Efeitos Ideológicos produzidos pelo aparelho base*. Cinéthique, n7/8. Tradução de Vinicius Dantas. 1970.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 2002.

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica." In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal, Embrasilme, 1983 (2021).

BAZIN, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte. Autêntica Editora 2017.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Sens Unique*. Paris: Maurice Nadeau, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. Brasiliense, São Paulo, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema: a política dos autores: França*, 1994

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O Senso Prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.

BRIGNOL, Liliane Dutra. *Migrações transnacionais e usos sociais da internet: identidades e cidadania na diáspora latino-americana*. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade do Vale dos Sinos. São Leopoldo. 2010 Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2531>

CATALÀ, Josep M. *El murmullo de las imágenes*. Imaginación, documental y silencio. Santander: Shangrila. 2012.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CAYROL, Jean. *Les corps étrangers*. Paris: U.G.U. 1964.

CHION, Michel. *A audiovisão - Som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

CHION, Michel. *La voz en el cine*. Madrid. Ediciones Cátedra. 2004.

COGO, Denise, TEIXEIRA, Rafael Tassi. (Org.). *Guia de Cinema e Migrações Transnacionais*. 1 Edição Boa Vista - Roraima: Universidade Federal de Roraima, 2018.

COGO, Denise. Migrações transnacionais, narrativas midiáticas e o direito a mobilidade humana. In: ALENCAR, Claudiana Nogueira; COSTA, Maria de Fátima Vasconcelos da; COSTA, Nelson Barros da. (Org.). *Discursos, fronteiras e hibridismos*. 1ed. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2017.

- COGO, Denise; ELHAJJI, Mohammed; HUERTAS, Amparo (Eds.). *Diásporas, migrações, tecnologias da comunicação e identidades transnacionais*. Balaterra: Instut de la Comunicació Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasilliense, 2009.
- DEREN, Maya. Autorretrato. In: *El universo Dereniano*. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM. 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte, BH. Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*. Editora UFMG; 1ª edição. 2017
- EISENSTEIN, Sergei. “Dramaturgia da Forma do Filme” (Sergei Eisenstein) – In: *A forma do filme*. Zahar; 1ª edição. 1990
- SCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In: *O cinema do real*. Maria Dora Mourão e Amir Labaki (orgs.). Publisher Information São Paulo : Cosac Naify ; CINUSP, 2005.
- FRANÇA, Andréa. *A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo*. Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual. Ano 1, Número 1. 2012
- FRANÇA, Andréa. *Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo*. 7 Letras; 1ª edição. 2003
- FOCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências*. Editora Almedina Brasiliol. 2014
- GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus. 2011.
- GIL, Inês. O som do silêncio no cinema e na fotografia. Lisboa, número especial, 2012
- GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê: Um modo de fazer documentários*. Edições Sesc SP; 1ª edição. 2017
- GORDON, Rocío. *Narrativas de la suspensión: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2017

HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3 ed. – Rio de Janeiro, DP&A, 1999.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro. Editora PUC- Rio, 2016

HALL, Stuart. El espectáculo del “Otro”. In: _____. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador Enviñon Editores, 2010.

hooks, bell.. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. O olhar oposicional: espectadoras negras. In: BRANDÃO, Izabel; LIMA, Ana Cecília (orgs.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Mulheres, 2017.

KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1989.

_____. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MBEMBE, Achille. *A ideia de um mundo sem fronteiras*. Revista Serrote [divulgado pelo Instituto Moreira Salles] 2019. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe>> Acesso em novembro de 2020.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2010

MONTEIRO, Lúcia Ramos. A estética da longa duração: um cinema que reflete sobre si e sobre a história. In: *Cinema: estética, política e dimensões da memória*. (Org) Carolina Amaral de Aguiar [et al]. Porto Alegre: Sulina, 2019.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. *O cinema existe e resiste*. Longa duração, análise fílmica e espectralidade nos filmes de Lav Diaz. Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, vol.4, n.º 2. 2017 Disponível em: <<https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.318>>

NABIG, Lúcia. *The Politics of Slowness and the traps of modernity*. Slow Cinema, Edinburgh Univeristy, 2022

NAME, Leonardo. *Escalas de representação: sobre filmes e cidades, paisagens e experiências*. RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo, Salvador, v. 1, n. 10, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3172/2281>

_____. Geografia pop: o cinema e o outro. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2013.
NEVES, A. A. *Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico*. Revista Entre-Lugar, Dourados, v. 1, 2010.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós. 1997.

_____. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. *O Filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Edições Cosmos: Lisboa, 1999.

_____. *O Ponto de Vista no Filme Documentário*. Universidade da Beira Interior. Departamento de Comunicação e Artes, 2001. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.html>. Acesso em 02 de junho de 2022.

_____. *Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)*. Revista Fórum. -VI Congresso SOPCOM, abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso em 30 de maio de 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SAMAIN, E. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. IN: SAMAIN, Etienne (org). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

SCOTT, James. *Los Dominados y El Arte de la Resistencia*. Ediciones ERA, S.A. de C.V, 2000.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.

STAM, Robert. *Teorías del cine: Una introducción*. Carles Roche Suárez (Translator). Ediciones Paidós; 2001

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos “pós”. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005. v. 2, p. 393-424.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TASSI, Rafael. *Les non-lieux de la mémoire em Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016): Novos Apontamentos sobre o Indizível e o Irrepresentável no Cinema sobre Refugiados. In: ANAIS DO 26º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2017, São Paulo. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2017/papers/les-non-lieux-de-la-memoire-em-fuocoammare--gianfranco-rosi--2016---novos-apontamentos-sobre-o-indizivel-e-o-irrepresent?lang=pt-br>> Acesso em: 22 jun. 2022.

TASSI, Rafael. *Cinema, migração e Identidades: Representações cinematográficas das Identidades Brasileiras in Between contemporâneas*. *Intexto*, nº 35, abril de 2016. <https://doi.org/10.19132/1807-8583201635.76-96>

TOMAIM, Cássio dos Santos. *O documentário como chave para a nossa memória afetiva*. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo, v.32, n.2. 2009.

TRUFFAUT, François. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 2007.

XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. (2021)

VERTOV, Dziga. Extrato do ABC do kinoks (1929). In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: graal, 1983a.

VERTOV, Dziga. Nós – variação do manifesto (1922). In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: graal, 1983b

REFERÊNCIAS FÍLMICAS:

Fuocoammare (Fogo no Mar). Direção de Gianfranco Rosi. IMOVISION, 2016, documentário, DVD, (114 min).

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (A saída da fábrica Lumière em Lyon). Direção de Auguste Lumière e Louis Lumière. Curta-metragem. 1895.

Netsilik Eskimos. Direção de Asen Balikci, Quentin Brown. Color, 630 min, (1963-1965). 1967.

Notturmo (Noturno). Direção de Gianfranco Rosi. Les Films d'Ici, documentário, 2020, distribuição online via MUBI (100 min).

I - OBRAS:

Pietà *Michelangelo* (1499) | Escultura em Mármore | Basílica de São Pedro, Vaticano

Pietà de Eugène Delacroix (1850) | Nasjonalgalleriet, Oslo, Norway

Pietà de Vincent van Gogh (1889) | Museu Van Gogh, Amsterdã

La Pietà de Salvador Dalí (1982) | Teatro-Museu Dali, Figueres

Fotografia de Samuel Aranda. Vencedora do World Press Photo (2011)

II – FONTES LEGISLATIVAS:

CONSELHO DA EUROPA. Convenção Europeia para a Proteção dos Direitos Humanos. 1950.

OEA. Assembléa Geral. Declaração Americana dos Direitos e Deveres do Homem. 1948.

OEA. Assembléa Geral. Convenção Americana sobre Direitos Humanos. 1969.

ONU. Carta das Nações Unidas. 1946.

ONU. Assembléa Geral. Declaração Universal dos Direitos do Homem. 1948.

ONU. Assembléa Geral. Estatuto do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados. 1950. (Resolução 428 [V] de 14 de dezembro de 1950).

ONU. Assembléa Geral. Pacto Internacional dos Direitos Cívicos e Políticos. 1966.

ONU. Assembléa Geral. Pacto Internacional dos Direitos Económicos Sociais e Culturais. 1966.

ONU. ACNUR. Convenção Relativa ao Estatuto dos Refugiados. 1951.

ONU. ACNUR. Protocolo Relativo ao Estatuto dos Refugiados. 1967.

ONU. PNUD. Relatório sobre Desenvolvimento Humano. 2000.

ONU. UNHCR. International Legal Standards Applicable to the Protection of Internally Displaced Persons: a Reference Manual for UNHCR Staff, Genebra, 1996.

OUA. Convenção Relativa aos Aspectos Específicos dos Refugiados Africanos. 1969.

Brasil. Constituição Federal. 1988

III - SITES:

www.echr.coe.int (Conselho Europeu)

www.oea.org (OEA)

www.un.org (ONU)

www.unhcr.ch (ACNUR)

IV - ENTREVISTAS:

AGNÈS GODARD on PERSPECTIVES . (cine-fils.com) Entrevista: Felix von Boehm; Câmera: Till Vielrose; Tradução de Giovanni Marchini Camia. Berlim, fevereiro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aYVyr6LoqUc>

“Diretor Gianfranco Rosi, candidato ao Oscar, fala do novo filme”. [Entrevista concedida a Ricardo Daehn]. Correio Braziliense, publicado em 22/04/2021. <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/04/4919532-diretor-gianfranco-rosi-ex-candidato-ao-oscar-fala-do-novo-filme.html#tags>

“Documentary Filmmaker Gianfranco Rosi: ‘I Don’t Believe in Observational Cinema’” [Entrevista concedida a Damon Wise]. Variety, publicado em 23 de novembro de 2020. <https://variety.com/2020/film/global/idfa-gianfranco-rosi-1234837975/>

“Gianfranco Rosi's Top 10: Beyond category and Convention”. [Material produzido por Edo Dijksterhuis]. IDFA, publicado em 28 de setembro de 2020. <https://www.idfa.nl/en/article/135448/gianfranco-rois-top-10-beyond-category-and-convention>

“Gianfranco Rosi on Notturmo, Immersive Filmmaking, and Finding the Right Moment”. [Film at Lincoln Center] Publicado em 07 de outubro de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=cJXb-6hZ4GI>

“Guest of Honor IDFA 2020: Gianfranco Rosi” [IDFA - International Documentary Film Festival Amsterdam - sem data de publicação]. Disponível em: <<https://www.idfa.nl/en/info/guest-of-honor-idfa-2020-gianfranco-rosi>> Acesso em outubro de 2022.

“Notturmo – Um feito cinematográfico admirável” [Entrevista concedida a Eduardo Escorel]. Piauí, publicado em 17 de maio de 2021. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/notturmo-um-feito-cinematografico-admiravel/>> Acesso em junho de 2022.

“Super-heróis em Lampedusa” [Matéria escrita por Eduardo Escorel, para editoria de questões cinematográficas]. Piauí, publicado em 05 de maio de 2016. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/super-herois-em-lampedusa/>> Acesso em outubro de 2022.

“Watch IDFA 2020 Filmmaker Talks” Disponível em: <https://www.idfa.nl/en/info/watch-idfa-2020-filmmaker-talks> Acesso de novembro de 2022.

“IDA Documentary Screening Series: Notturmo | Gianfranco Rosi, Syria, Iraq, Kurdistan, Lebanon”. [International Documentary Association (IDA)] Publicado em 09 de novembro de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=DuWfY8LMwPo> > Acesso em setembro de 2022.

“The Seeker of Truth – Thinking/Space with Gianfranco Rosi”. [Bildrausch – Filmfest Basel] Publicado em 30 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VabLRLGAZb8>> Acesso de setembro de 2020.

ANEXOS

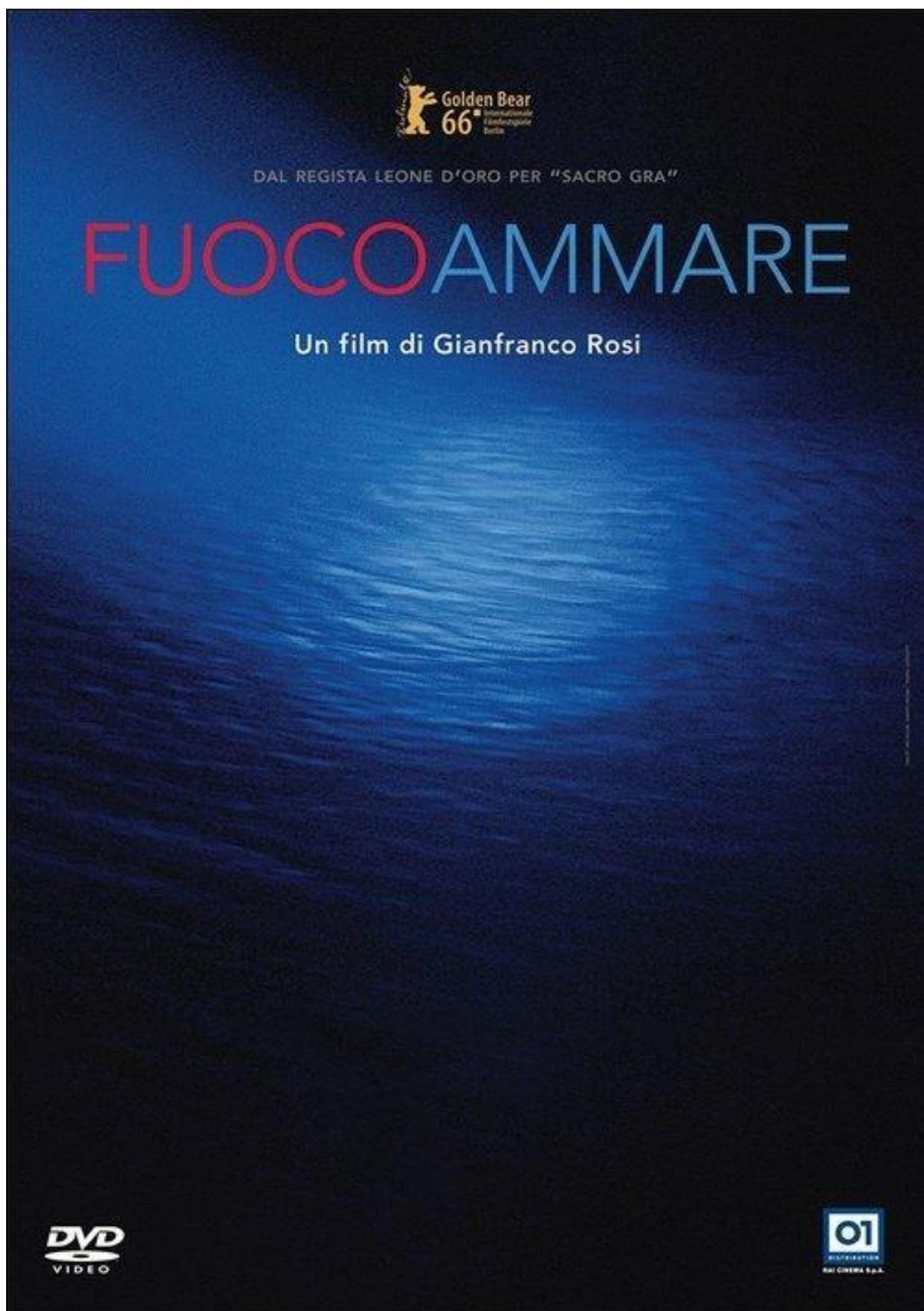


Imagem 85: Capa oficial de Fuocoammare (2016). Versão DVD. (Divulgação)



Fig. 07: Áudio geral de Fuocoammare (2016). Fonte: Audacity. (Feito pela autora)

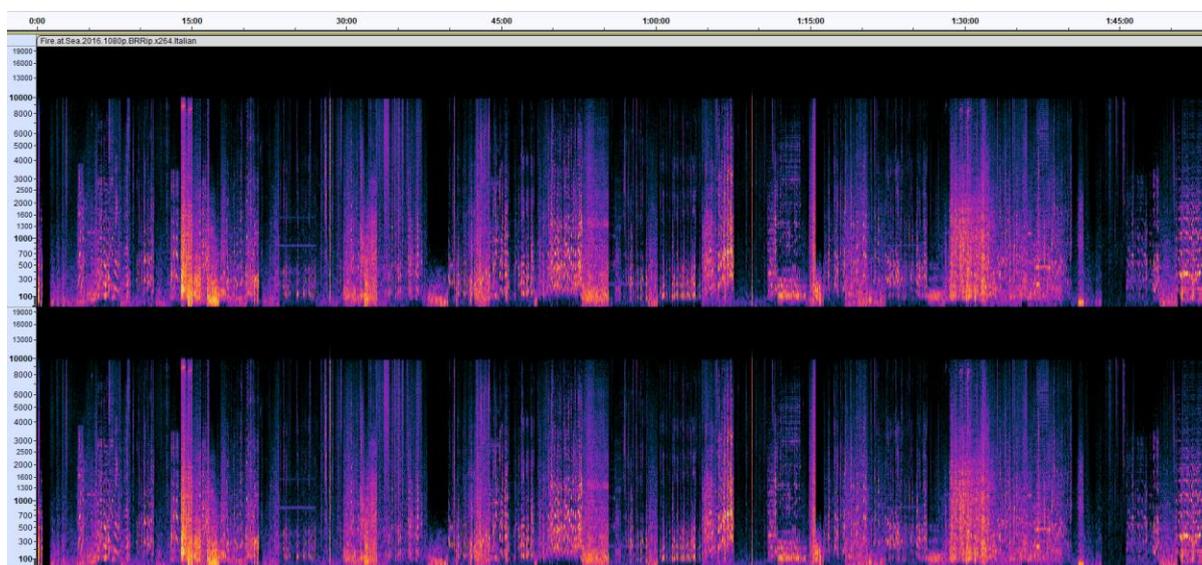


Fig. 08: Espectrograma geral de Fuocoammare (2016). Fonte: Audacity. (Feito pela autora)

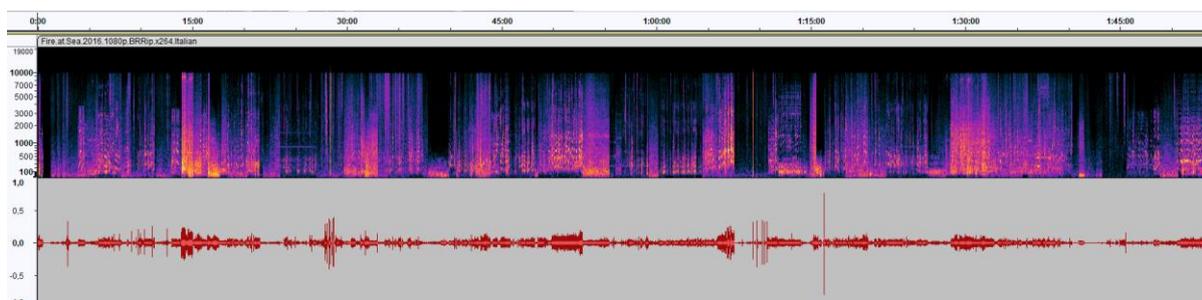


Fig. 09: Áudio e espectrograma geral de Fuocoammare (2016). Fonte: Audacity. (Feito pela autora)

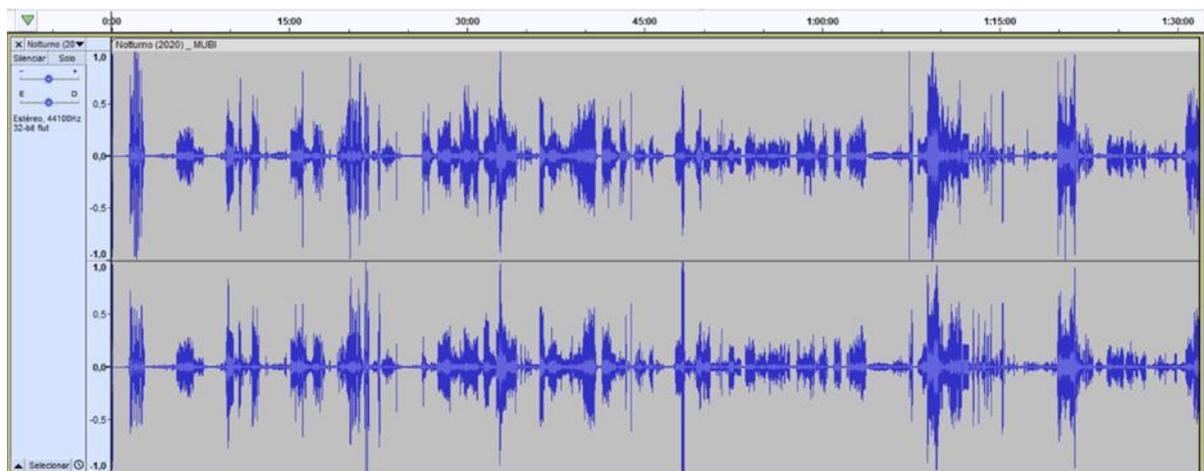


Fig. 10: Áudio geral de Notturmo (2022). Fonte: Audacity. (Feito pela autora)

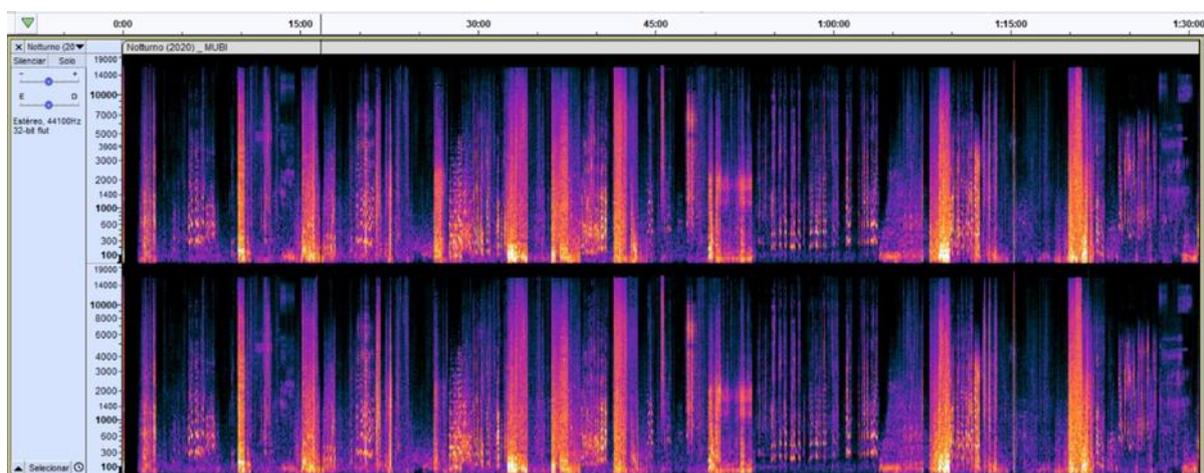


Fig. 11: Espectrograma geral de Notturmo (2022). Fonte: Audacity. (Feito pela autora)