

## A NARRATIVA DOS AFETOS NO DOCUMENTÁRIO *O SAMBA QUE MORA EM MIM*

Maria Angela Pavan; Maria do Socorro Veloso\*

**Resumo:** Este artigo pretende problematizar o olhar afetivo da cineasta brasileira Geórgia Guerra-Peixe no documentário *O samba que mora em mim*, vencedor do prêmio especial do júri da Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010. Para realizar este estudo as autoras entrevistaram Geórgia, coletaram informações publicadas na imprensa no período de lançamento do documentário, em fevereiro de 2011 e procederam a uma análise fílmica da obra.

Palavras-chave: Memória e imagem, documentário, samba, narrativa cinematográfica, análise fílmica, produção de sentido.

**Resumen:** Este artículo pretende problematizar la mirada afectiva de la cineasta brasileña Geórgia Guerra-Peixe en el documental *O samba que mora em mim*, ganador del premio especial del jurado de la Mostra de Cinema de San Paulo en 2010. Para realizar este estudio las autoras entrevistaron a Geórgia, recogieron informaciones publicadas en la prensa en el periodo de lanzamiento del documental, en febrero de 2011, y llevaron a cabo un análisis fílmico de la obra.

Palabras clave: Memoria e imagen, documental, samba, narrativa cinematográfica, análisis fílmico, producción de sentido.

**Abstract:** This article intends to understand the affectionate look of the Brazilian filmmaker Geórgia Guerra-Peixe. We can see that look in her documentary called *O samba que mora em mim*, winner of the jury special award of the São Paulo Film Festival [Mostra de Cinema de São Paulo], in 2010. For this study we interviewed Geórgia, collected information published in the press when the documentary was release, in february 2011, and we make a film analysis.

Keywords: Image and memory, documentary, samba, cinematographic narrative, film analysis, sense productions.

**Résumé:** Cet article concerne la problématique du regard affectif de la cinéaste brésilienne Geórgia Guerra-Peixe, à partir de son documentaire *O samba que mora em mim* (*Le samba qui m'habite*) qui a remporté le prix spécial du jury du Salon du Cinéma

---

\* Maria Angela Pavan: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, 59090-000 Natal/RN, Brasil. E-mail: gelpavan@gmail.com

Maria do Socorro Veloso: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, 59064-740 Natal/RN, Brasil. E-mail: socorroveloso@uol.com.br

Submissão do artigo: 21 de abril de 2013. Notificação de aceitação: 26 de agosto de 2013.

*Doc On-line*, n. 14, agosto de 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 141 - 157

de São Paulo em 2010. Dans cette étude, les auteurs ont interviewé la cinéaste, collecté des informations parues dans la presse lors de la sortie du documentaire, en février 2011, et procédé également à une analyse filmique de son œuvre.

Mots-clés: Mémoire et image, documentaire, samba, récit cinématographique, analyse filmique, production du sens.

## **Introdução**

O documentário *O samba que mora em mim*, de Geórgia Guerra-Peixe, foi o ganhador do prêmio especial do júri, da Mostra de Cinema de São Paulo, em 2010. Geórgia realiza este documentário através de um olhar afetivo e intimista. Trata-se da primeira incursão da cineasta no Morro da Mangueira, localizado no Rio de Janeiro. Filha de Fernando Guerra-Peixe, que foi diretor cultural da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, ela cresceu ouvindo músicas e histórias sobre a comunidade, mas nunca tinha subido o morro.

O documentário acompanha essa experiência. Geórgia realizou o projeto e a produção e, em sua primeira visita à Mangueira, munida de uma câmera, seguiu captando imagens de todos os cantos. Adentrou o morro no pré-carnaval, acompanhando a movimentação de saída para a Avenida Marques de Sapucaí, e lá continuou enquanto o desfile acontecia. Ela registrou a rotina dos moradores, os ruídos, as histórias. Mostrou que muitas pessoas da comunidade assistem à apresentação da escola pela televisão. Nessa lógica, o televisor aparece como mais um personagem, principalmente no cotidiano das pessoas entrevistadas. A televisão é companheira assídua dos habitantes do lugar.

O morro que Geórgia apresenta é diferente daquele visto no cinema: embora não esconda que ali existem insegurança e violência, este não é o assunto principal. Ela ouve o que as pessoas têm a dizer e, em troca, conta suas próprias histórias. A cineasta demonstra curiosidade em

ouvir os moradores que vivem em torno da música. Quando sobe o morro, descobre que o funk - e não o samba - é o estilo musical mais consumido na comunidade. O samba tem hora marcada - no pré-carnaval e carnaval. As entrevistas desbravam o lugar e a música evidencia a sensação de pertencimento: este é o foco da câmera da cineasta.

Para discutir o processo de construção do documentário, este artigo está organizado em duas partes. A primeira aborda a feitura de *O samba que mora em mim* a partir da memória afetiva, no qual se pretende mostrar como foram conduzidas as escolhas da cineasta Geórgia Guerra-Peixe na elaboração da obra. Na segunda parte, a intenção é apresentar os dispositivos usados por ela para a realização do documentário. As considerações finais trazem uma reflexão das autoras sobre a assistência da obra. Como instrumentos metodológicos, foram utilizadas a entrevista semiestruturada, por meio de correio eletrônico, pesquisa documental e análise fílmica.

### **Construção do documentário a partir da memória afetiva**

Que imagens e sons habitam em nós a partir dos lugares onde vivemos e/ou experimentamos as primeiras sensações? No Brasil, quem nunca ouviu um samba dentro ou fora de casa? Quem não acompanhou o carnaval pela televisão, ou viu revistas e jornais com as imagens do desfile? O que está vivo dentro de cada um quando se enunciam as palavras “samba”, “carnaval” e “Morro da Mangueira”?

Essas perguntas conduzem ao documentário *O samba que mora em mim*, e inúmeras imagens ausentes da obra talvez fossem escolhidas para respondê-las. Mas o cenário que remete à Mangueira da cineasta

evidencia uma comunidade viva, com valores intrínsecos e muitas histórias para contar.

As imagens e sons fazem parte da cultura, e nela permanecem vivas. “Compreendendo memória como lembranças de situações vividas, física ou afetivamente e com uma certa duração nessa convivência” (D’Alessio, 1992-1993: 97), é possível pensar a existência de um grupo, formado por pessoas que tem suas vidas marcadas pela paisagem sonora do Morro da Mangueira. A memória, nesse caso, passa pelas lembranças que marcam a história de vida de muitos indivíduos, como as relações ocorridas pelas mediações da família, do trabalho e da escola, entre outras ambientações nas quais circulamos. Para Mayumi Lima “na experiência humana, o espaço nunca é um vazio; ele é sempre o lugar repleto de significados, lembranças, pessoas que atravessam o campo de nossa memória e dos nossos sentimentos”. (Lima, 1995: 18).

O interesse pela ideia de rememoração vem da Grécia antiga, onde a arte da memória era utilizada com o objetivo de perpetuar a história oral. Eram consideradas artistas as pessoas que conseguiam decifrar e descrever oralmente partes do cenário, do lugar e dos acontecimentos. Platão, em *Fedros*, demonstra sua preocupação com a técnica da escrita, pois acreditava que as pessoas, a partir dessa técnica, poderiam esquecer a arte da memorização a ser transmitida às novas gerações. (Postman, 1994: 13).

Essa preocupação, que está presente ao longo da história da humanidade, paradoxalmente acaba insuflando alguns pesquisadores a buscarem os relatos orais como fontes preciosas para a composição dos fios que tecem a história. A partir dessa lógica pretende-se refletir sobre a importância do documentário nesta era da imagem e das lembranças e memórias que nela são captadas.

No livro *Vida e morte da imagem* (1993), Régis Debray diz que a humanidade está vivendo na videosfera, mas acredita que mesmo diante de novas tecnologias, os homens buscam os códigos necessários para se comunicar. Segundo ele, “a imprensa não suprimiu de nossa cultura os provérbios e anexins medievais, esses procedimentos mnemotécnicos próprios das sociedades orais. Assim também a televisão não nos impede de ir ao Louvre”. (Debray, 1993: 206).

Um documentário autoral que se propõe a utilizar a narrativa em primeira pessoa tenta perpetuar um olhar para o ambiente visto, ouvido e vivido. Objetiva fixar um modo de observar a memória pessoal. O documentário *O samba que mora em mim* revela aspectos da memória singular de sua diretora e também do espaço-tempo atual, no cotidiano do Morro da Mangueira flagrado em imagens. Percebe-se essa singularidade quando as lembranças remontam a um detalhe, uma palavra, um espaço.

Esta nova forma de produzir documentário está presente na obra do cineasta brasileiro João Moreira Salles: em *Santiago*, ele retrata a vida do mordomo Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), que trabalhou para sua família. Salles começou a rodar o filme em 1992, retomou a produção em 2005 e a finalizou, em tom autoral, em 2006. Levou 14 anos para concluir a obra, que pode ser considerada uma aula sobre como realizar documentários. Com um olhar insubordinado, João Moreira Salles dá pistas sobre a arte de entrevistar, sobre como se dirigir ao Outro no processo de captação de histórias de vida. O fio condutor da narrativa é um texto do diretor em primeira pessoa, lido em *off* por seu irmão, Fernando.

Em 2003, Kiko Goifman também construiu um documentário autoral intitulado *33*. O tema é a busca pela mãe biológica quando Kiko completa 33 anos. Outra experiência similar do mesmo diretor está presente em *Filmefobia* (2008), que dirigiu em parceria com o cineasta e pesquisador Jean Claude Bernardet.

Em *Passaporte húngaro*, de 2002, Sandra Kogut também conduz a história com a câmera voltada para si mesma e o texto em primeira pessoa. O filme relata sua busca por um passaporte de origem húngara.

Como observa Henrique Finco (2010), o uso da primeira pessoa também aparece nos filmes de ficção. É o caso de *8 & 1/2*, de Federico Fellini:

O filme *8 & 1/2* tem Marcello Mastroianni interpretando Fellini em plena crise de criatividade. Foi uma obra toda filmada nos estúdios da Cinecittà, em Roma. A Via Veneto, que se vê no filme, foi reconstruída, detalhe por detalhe. Marcello Mastroianni não é Fellini e a atriz que representa a mulher do cineasta em crise não é Giuletta Masina, mulher de Fellini na vida real. Ou seja, tudo absolutamente ficcional, mas as citações ao próprio Fellini abundam, a começar pelos trajes das personagens, todos desenhados por ele, assim como o tom caricatural destas mesmas personagens, maquiadas cada uma sob a supervisão também de Fellini - o que remete a ele próprio, que antes de ser cineasta, foi caricaturista. (Finco, 2010).

Debray defende que “o ídolo induz ao temor, a arte ao amor, o visual ao interesse, diz-me o que vês, eu direi por que vives e como pensas”. (Debray, 1993: 213). Todo cineasta desenvolve uma linguagem própria ao realizar seus filmes. Neles imprime sua maneira de ver o mundo. Mas ao escolher um trabalho autoral, em primeira pessoa, o diretor se mostra por inteiro. O conceito de primeira pessoa aplicado aos filmes expõe a maneira de compreender o mundo do cineasta.

*O samba que mora em mim* permite ver claramente essas escolhas através dos códigos audiovisuais moventes no filme. As roteiristas Ticha Godoy e Geórgia Guerra-Peixe já o fazem logo no início do documentário quando, nos primeiros segundos do filme, decidem pela narração em primeira pessoa da diretora: “Eu fiquei com o olhar. Eu olhava os sorrisos,

eu olhava as baquetas, eu olhava os dedos machucados...aqueles homens lindos...as mulatas com aquelas sandálias arrastando o chão áspero”.

### **Tempo do fazer: o processo da experiência do olhar**

Geórgia Guerra-Peixe escolhe para seu documentário um dispositivo que combina olhar, memória e disposição para ouvir histórias. Seu interesse inicial era apenas registrar o que os moradores tinham para narrar sobre o Morro da Mangueira. Para concretizar essa empreitada, acionou os produtores. E nessas andanças selecionou lugares, cenários, objetos, cantos, ruídos, para que o lugar penetrasse no imaginário de cada espectador. Massimo Canevacci fala da necessidade de adentrar o Outro, de penetrar o Outro com um olhar “eróptico”, um “olhar panorâmico” que se abra para um “olhar oceânico”. (Canevacci, 2008: 36). Em palestra na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal, Brasil), em maio de 2011, afirmou:

Há vários níveis de olhares. Diante do novo muda nosso olhar e nossa identidade. Assim é com a arte – assim está você entre o desconhecido e você faz-se outro, fazer-se olho. Tudo o que cria mudança é arte. Se não causar mudança não é arte e não houve o contato verdadeiro com o desconhecido. Há (...) muitos outros níveis de comunicação: metacomunicação, o olhar do artista, o olhar de quem vê, o olhar do fotógrafo, e o nosso olhar e os outros olhares.

A partir dessa observação, pode-se entender que o “olhar oceânico” é a impressão que poderá ser gerada por muitos olhares a partir de um ambiente. Geórgia desejava cumprir o dispositivo filmico de penetrar nas

imagens do morro e nos depoimentos das pessoas que ali habitam a partir de seu olhar cinematográfico, vinculado às impressões do lugar.

Ela conta que a história do documentário tem muita relação com sua vida, mas que nunca tinha pensado em realizar algo onde se mostrasse a partir dessas imagens. Pensou apenas em adentrar o morro por meio da memória e dos sentimentos, sem se colocar efetivamente. Quando a roteirista Ticha Godoy sugeriu o texto em primeira pessoa, Geórgia se negou no início e quase desistiu. Mas, depois, ao assistir às cenas, percebeu que a linguagem era autoral e que um texto em primeira pessoa justificaria ainda mais suas escolhas.

A cineasta já tinha o registro da comunidade em seu imaginário antes de ali subir pela primeira vez para realizar o documentário. Captou cerca de três horas de imagens do cotidiano local, durante quatro meses, como relata nesta entrevista concedida às autoras por correio eletrônico, em 20 de junho de 2011:

Senti-me livre e fiz cenas lindas do cotidiano de uma comunidade que amo. A escolha das cenas para o filme foi o maior exercício de desapego. Relacionei-me com o filme por vários meses. Quase um ano. *O samba...* passou pela mão de dois montadores, depois na minha (por quinze dias mexi, revisei, cuidei). E por fim arrumei e me dediquei até entregar ao último e importante montador: Mair Tavares. Ele deu a liga final. É muito importante a escolha do montador. Quando existe química, existe filme.

Leandro Saraiva (2008: 87) se refere a essa “química” como as “dimensões estruturantes” do filme. E quando diretor e montador se acertam, há “o registro pessoal da filmagem e síntese coletiva da montagem”.

Geórgia, na tentativa de apresentar ao espectador a rotina diária do Morro da Mangueira, lança um olhar curioso e com necessidade de mostrar

o entorno dos caminhos dentro da comunidade. A intenção é informar o gestual de um cotidiano rico e vivo. Ela conduz delicadamente a câmera. Lentamente e de forma expressiva, registra o tempo em que conviveu com a comunidade. Mas não deseja dizer que “hoje é dia tal” e que “agora vou fazer isso”. No seu dispositivo fílmico, comunica ao espectador, logo nos primeiros segundos, que não passará o tempo cronológico. E avisa, com a voz over junto aos ruídos do trem subindo a Mangueira: “Eu olhava os encontros que eles tinham... e eu ficava imaginando o que tinha por trás de cada história. Eu ficava imaginando que história tinha por trás de cada pessoa”. É isso o que ela singulariza no documentário: um tempo fílmico baseado na busca de um olhar do passado que se faz presente.

A cineasta coloca o espectador diante de planos distintos, delicados, ora fechados, ora panorâmicos. A duração do plano é o tempo da observação. De longe ou de perto, o enquadramento obedece à ação do momento. Não há recuo para enquadrar. Muitas vezes segue o fluxo do olhar que vaga, muitas vezes se demora. O que fica em destaque são os objetos de uso e objetos de cena de cada lugar. As canecas e as roupas de cama penduradas no varal, logo na primeira entrevista. Depois, na cozinha, se demora no café que escoo no ralo da pia. Percebe-se que houve um trabalho intenso de captação, pelas mudanças de roupa da personagem. Geórgia prioriza os moradores no seu dia a dia. Enquanto o tempo passa, ouvem-se ruídos daquele cotidiano, percebem-se os gestuais, os movimentos.

Dessincronizando a fala, a cineasta mostra um ambiente mais subjetivo quando adentra as residências. Durante o depoimento de Timbaca, é possível sentir sua dor na solidão de quem vive sem amor. Com Vó Lucíola, por exemplo, a câmera passeia pela casa e exhibe o chapéu do marido da personagem pendurado na parede como obra de arte.

Essa distensão do tempo filmico oferece aquilo que não aparece, o que está ausente e só é ofertado a partir da iluminação e das imagens do filme. Todos são tocados: quem filma, quem é filmado e o espectador.

Andrei Tarkovski relata a experiência própria com o ato filmico, a temporalidade e imagem criadas de forma afetiva. E convida a mergulhar no entendimento dessas sutilezas do tempo e do afeto ao realizar o filme autobiográfico *O espelho* (URSS, 1994):

Quem quiser, pode encarar meus filmes como encara um espelho, e ver-se refletido neles. Quando a concepção de um filme é fiel à vida, e a concentração ocorre sobre sua função afetiva, mais que sobre fórmulas intelectuais de “tomadas poéticas” (em outras palavras, tomadas onde a forma é claramente um receptáculo de idéias). Então é possível que o espectador se relacione com aquela concepção à luz da experiência individual. (Tarkovski, 2010: 223).

Ele recorre ao imaginário afetivo para selecionar as locações do filme *O espelho*, e pede para que a produção consulte um agrônomo com o intuito de plantar um trigal em frente à casa escolhida. O consultor recusou, alegando a impossibilidade de fazer nascer trigo naquela região e naquele tipo de solo. Fiel à memória afetiva da infância, Tarkovski rejeitou as informações do agrônomo, plantou e esperou sete meses para poder gravar a cena no trigal. E, para surpresa de todos, a plantação ficou reluzente:

Existe um outro tipo de linguagem, uma outra forma de comunicação: a comunicação através de sentimentos e imagens. Trata-se do contato que impede as pessoas de se tornarem incomunicáveis e que põe por terra as barreiras. Vontade, sentimento, emoção - eis o que elimina os obstáculos entre as pessoas que, de outra forma, encontrar-se-iam nos lados opostos de um espelho, nos lados opostos de uma porta (...). A tela se amplia, e o mundo, que antes se encontrava separado

de nós, passa a fazer parte de nós, tornando-se uma coisa real (...). Não existe morte, existe imortalidade. O tempo é uno e indiviso. (Tarkovski, 2010: 8-9).

A experiência narrativa vivida por Geórgia Guerra-Peixe em *O samba que mora em mim* é uma mistura de filme direto que segue o estilo do cinema observacional, recua e não interfere (cinema direto americano), mas muitas vezes utiliza uma técnica mais participativa (cinema verdade francês).

O cinema direto surgiu assim que os equipamentos de captação de imagem facilitaram a captação de som, a partir de 1950. Muitos cineastas experimentaram a nova linguagem, como Robert Drew, nos Estados Unidos, e os canadenses Michael Brault e Gilles Groulx, com seu “candid eyes” (olhar imparcial). Todos desejavam não interferir na realidade captada, mostrando o máximo do real em suas imagens. Muitas normas foram abolidas em nome de não intervenção.

A partir da ideia do cinema direto, Jean Rouch e Edgar Morin criaram, na França, o cinema verdade. Como lembra Ramos “ao documentário com estilo participativo no embate com o mundo na tomada, utilizando entrevistas e com ação direta do cineasta deu-se o nome de cinema verdade”. (Ramos, 2008: 270). Ramos cita o cineasta Jean-Luc Godard, que em dezembro de 1963 publicou, no *Cahiers*, uma crítica a Richard Leacock, considerado um dos pioneiros desse modo de fazer filmes:

Leacock e seu time não levam em conta (e o cinema nada mais é do que levar em conta) que seu olho, no ato mesmo de olhar através do visor, é ao mesmo tempo mais e menos que o aparelho gravador que serve de olho... Desprovida de consciência, a câmera de Leacock, apesar de sua honestidade, perde as duas qualidades fundamentais de uma câmera: inteligência e sensibilidade. (Godard *apud* Ramos, 2008: 270).

Lins e Mesquita argumentam que a linha de observação, também conhecida como cinema direto, “aspira à invisibilidade de filmagem, registrando indivíduos reais como se a equipe não estivesse presente, retirando, na montagem, qualquer indício de uma interação mais evidente com os personagens”. (Lins e Mesquita, 2008: 32).

Geórgia não se preocupou com os indícios da interação. Muitas vezes troca depoimentos com os personagens escolhidos para o longa e conta suas próprias histórias. Na montagem percebe-se sua fala e algumas intervenções durante as entrevistas. Em depoimento concedido às autoras em 20 de junho de 2011, por correio eletrônico, ela fala sobre seu olhar “cheio de opinião”:

— Não bebi de nenhuma água que não fosse minha alma. A linguagem do *off* surgiu antes de rodar. Busquei isso sem vergonha nem medo. O meu personagem é o morro e nessa intenção tento fazê-lo falar pelas linhas tortas de cada gueto. Não fiz um documentário ficcional, mas fiz um documentário com olhar cheio de opinião. Nunca havia subido em um morro na vida e ao subir fiz como uma criança feliz que sobe de dois em dois degraus e ao chegar ao fim desce e sobe novamente. Entreguei-me ao mais leviano sentimento de liberdade: O SENTIR e mais nada. O documentário ficcional faz parte de uma história onde, quando se perde, se reinventa. O meu documentário, não. Faz parte da vontade de se colocar inteira dentro de um olhar e querer levar o espectador ao meu lado. *O samba que mora em mim* é uma experiência e assim eu desejei que fosse.

Ismail Xavier afirma que “o cinema não vem apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas”. (Xavier *apud* Lins e Mesquita, 2008: 85).

Filmar o real está diretamente ligado à interação da produção e do diretor com o contexto a ser filmado. Tudo isso denota sensações,

clima, sentimentos que fluem quando os personagens rememoram suas experiências. Trata-se de “predisposição que envolve a todos; expressa um amontoado de expectativas e não uma suposta autenticidade ou pureza do olhar do outro. Mais que uma questão de acesso a situações e territórios, de experiência compartilhada” (Xavier *apud* Lins e Mesquita, 2008: 85).

Em entrevista concedida à revista *Cult*, o filósofo francês Jacques Rancière analisa a questão da interação na arte:

Em primeiro lugar, toda atividade comporta também uma posição de espectador. Agimos sempre, também, como espectadores do mundo. Em segundo lugar, toda posição de espectador já é uma posição de intérprete, com um olhar que desvia o sentido do espetáculo. É minha tese global, que não está ligada só a uma arte interativa. Todas as obras que se propõem como interativas, de certa maneira, definem as regras do jogo. Então, esse tipo de obra pode acabar sendo mais impositivo do que uma arte que está diante do espectador e com a qual ele pode fazer o que bem entender. (Longman e Viana, 2010).

Na vida compartilhada, nos encontros com lugares e vozes, é que se estabelece um olhar estético real do mundo. Diferentemente dos mecanismos de interatividade virtual hoje tão disseminados, nesses encontros há troca de olhares, de gestual, de experiências, tão necessários para uma ação política e que estabelecem o que o filósofo Jacques Rancière define, em sua obra, como “partilha do sensível”.

### **Conclusão: um olhar documental que vai além da realização**

O documentário poético frisa o próprio estilo. Talvez uma pequena torção da definição de Bill Nichols ajude a compreender o caso de *O samba que mora em mim*, que, enquanto filme, pode ser situado entre os modos

poético e expositivo, pois “ênfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas (...). Este modo é muito próximo do cinema experimental”. (Nichols, 2005: 62).

A poesia é denotada também através das vozes que delineiam o documentário. *Timbaca*, *Cosminho*, *Lili*, *Vó Luciola*, *Hevalcy*, *Mestre Taranta* e *DJ Glauber* são os personagens que representam o *Morro da Mangueira*. Neste espaço aberto para que as pessoas falem de suas impressões do tempo e da história de suas vidas, percebe-se como a experiência da produção de um documentário pode ajudar a desenhar a existência de um lugar. Esta é uma construção que promove profundas reflexões sobre a vivência cotidiana.

Para Le Goff (1990: 45), a memória coletiva é onde a história se faz construir, preservando o passado para oferecer, no presente e no futuro, informações que levem à libertação dos indivíduos que compõem uma dada sociedade.

Entende-se que a memória tem seu papel no desenvolvimento de uma consciência crítica da vida humana. Pelos registros da memória, dá-se aquilo que Barthes chama de “discurso da história”, e a história em questão é a da vida cotidiana construída e registrada através da câmera.

Dessa forma, cabe também referenciar a compreensão sobre o conceito de cotidiano, que está apoiado em autores como Henri Lefebvre e Agnes Heller. Para Lefebvre (1991: 61), o cotidiano é o local onde a história se constrói. É o local dos acontecimentos econômicos, psicológicos, sociológicos; são os objetos que nos rodeiam e que possuímos, são os alimentos que consumimos, o local onde moramos, trabalhamos. Enfim, tudo que acontece em volta e constitui nossa vida diária.

Já para Heller (1985), o cotidiano é constitutivo da história, o “centro do acontecer histórico”. Portanto, a crítica sobre a história produzida deve partir de uma análise sobre o cotidiano construído,

permitindo desenvolver a percepção e consciência sobre o papel dos indivíduos na relação de trabalho intelectual e físico, à qual todo homem está submetido.

Geórgia, a partir do documentário, tenta resgatar - mesmo que subjetivamente - o dia a dia do Morro da Mangueira. Como escreveu em depoimento concedido às autoras, “o documentário leva ao mundo minha liberdade. A partir do *Samba...* posso dizer a todos: sou uma filha do samba que não sabe sambar, mas leva o ritmo no bolso e a memória do samba no coração”.

Ismail Xavier pensa essa forma de fazer documentário como o processo de busca de identidade de um lugar, que de certa forma valoriza as vozes possíveis: “a palavra de ordem é chegar perto, auscultar um ponto de vista interno, conhecer melhor as experiências a partir da conversa e das imagens produzidas por quem tem nome e compõe diante de nós um personagem”. (Xavier, 2007: 264).

No conjunto das falas fica a lembrança de cada um que representa o ambiente e o cotidiano do morro. Em cada vibração da lembrança percebem-se olhares, percepções e troca de vivências ricas. Isso fica presente no espaço do documentário.

Nesta experiência de avaliar o modo de se produzir documentários a partir da memória afetiva, percebe-se um sentido de pertencimento nas falas dos entrevistados. Verifica-se, por meio da análise fílmica, que mesmo diante do excesso de informações cotidianas, as pessoas conseguem narrar sua própria história, contribuindo, de alguma forma, para a reconstrução do ambiente cultural dessa época.

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Milton José (1999), *Cinema: arte da memória*, Campinas, SP: Autores Associados.
- CANEVACCI, Massimo (2008), *Fetichismo visual: corpos erópticos e metrópoles*, São Paulo: Ateliê Editorial.
- D'ALÉSSIO, Márcia Mansor (1992/1993), "Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora" in *Revista Brasileira de História*, n. 25/26, São Paulo, pp. 97-103.
- DEBRAY, Régis (1993), *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*, Petrópolis/RJ: Vozes.
- FINCO, Henrique (2010), "Cinema em primeira pessoa" in *RUA (Revista Universitária do Audiovisual)*, n. 23, São Carlos (SP), abril. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua?sitep=2737>. Consultado em 15/05/2012.
- HELLER, Agnes, *O cotidiano e a história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- LEFEBVRE, Henri (1991), *A vida cotidiana no mundo moderno*, São Paulo: Ática.
- LE GOFF, Jacques (1990), *História e memória*. Campinas, SP: Ed. Unicamp.
- LIMA, Mayumi S. (1995), "A recuperação da cidade para as crianças" in: *Arquitetura & educação*, São Paulo.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia (2008), *Filmar o real*, Rio de Janeiro: Zahar.
- LONGMAN, Gabriel; VIANA, Diego (2010), "A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière" in *Revista Cult*, n. 149, São Paulo, março. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere>. Consultado em 14/05/2012.

- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papyrus.
- POSTMAN, Neil (1994), *Tecnopólio, a rendição da cultura à tecnologia*, São Paulo: Nobel.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal...O que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- SODRÉ, Muniz (2006), *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*, Petrópolis, RJ: Vozes.
- TARKOVSKI, Andrei (2010), *Esculpir o tempo*, São Paulo: Martins Fontes.
- XAVIER, Ismail (2007), “Humanizadores do inevitável” in *Alceu*, v. 8, Rio de Janeiro, pp. 256-270.

### **Filmografia**

- 8 ½* (1963), de Federico Fellini.
- 33* (2003), de Kiko Goifman.
- Filmefobia* (2008), de Kiko Goifman.
- O espelho* (Zerkalo) (1975), de Andrei Tarkovski.
- O samba que mora em mim* (2010), de Geórgia Guerra-Peixe.
- Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut.
- Santiago* (2007), de João Moreira Salles.