

## Porno-etno-grafia: ensaio sobre o documentário na sociedade da transparência

Bruno Villela & Gustavo Soranz\*

**Resumo:** Provocados pelo brevíssimo episódio documental de Rachel Morrison na série da Netflix *Homemade (Feito em Casa)* – uma antologia de curtas-metragens produzida nas condições criadas pelo isolamento social ocasionado pela pandemia da Covid-19 – esboçamos uma reflexão ensaística acerca do documentário contemporâneo brasileiro, borrado entre a *visibilidade pornográfica* e a *etnográfica*, na sociedade onde a evidência torna-se a própria *transparência* (Byung-Chul, 2017).  
Palavras-chave: documentário; transparência, pornografia; etnografia; pandemia; Byung-Chul Han.

**Resumen:** A partir del muy breve episodio documental de Rachel Morrison en la serie de Netflix *Homemade* –una antología de cortometrajes producidos en las condiciones creadas por el aislamiento social causado por la pandemia de Covid-19– esbozamos un ensayo sobre el documental brasileño contemporáneo, difuminado entre la *visibilidad pornográfica* y la *etnográfica*, en una sociedad donde la evidencia se convierte en auténtica *transparencia* (Byung-Chul, 2017).  
Palabras clave: documental; transparencia; pornografía; etnografía; pandemia; Byung-Chul Han.

**Abstract:** From the very brief documentary episode of Rachel Morrison in the Netflix series *Homemade* – an anthology of short films produced in the conditions created by the social isolation caused by the pandemic of Covid-19 – we outline an essay about contemporary documentary Brazilian, blurred between pornographic and ethnographic visibility, in a society where evidence becomes transparency itself (Byung-Chul, 2017).  
Keywords: documentary; transparency, pornography; ethnography; pandemic; Byung-Chul Han.

**Résumé :** Provoqué par le très bref épisode documentaire de Rachel Morrison dans la série Netflix *Homemade* – une anthologie de courts métrages produits dans les conditions créées par l'isolement social causé par la pandémie de Covid-19 – nous esquissons une réflexion sous forme d'essai sur le documentaire brésilien contemporain, brouillé entre visibilité pornographique et ethnographique, dans la société où l'évidence devient transparence elle-même (Byung-Chul, 2017).  
Mots-clés : documentaire ; transparence ; pornographie ; ethnographie ; pandémie ; Byung-Chul Han.

---

\* Bruno Villela: Egresso, Mestre em Ciências da Integração da América Latina, Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós Graduação Interunidades em Integração da América Latina. 05508-020, São Paulo, Brasil. E-mail: brvillela@hotmail.com  
Gustavo Soranz: Centro Universitário Fаметro, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Curso de Jornalismo. 69050-000, Manaus, Brasil. E-mail: soranz@yahoo.com.

Submissão do artigo: 7 de dezembro de 2020. Notificação de aceitação: 16 de fevereiro de 2021.

No dia 30 de junho de 2020 a Netflix lançou a série *Homemade* (*Feito em Casa*, no português), uma antologia de curtas-metragens na qual 17 realizadores de diversos cantos do mundo foram convidados a elaborar pequenas narrativas no contexto da quarentena causada pela pandemia do novo coronavírus. Idealizada pelo diretor chileno Pablo Larraín<sup>1</sup> e seu irmão Juan de Dios, a série instruiu os diretores a utilizar somente equipamentos e objetos disponíveis em casa para a realização das produções. Embora apresente projetos predominantemente ficcionais, uma obra documental se destaca. Escrito, dirigido e montado por Rachel Morrison, diretora de fotografia do sucesso da Marvel *Pantera Negra* (2018);<sup>2</sup> o curta é um poema audiovisual para seu filho Wiley, de 5 anos. Na obra, que funciona também como uma carta, Rachel registra a quarentena do filho e o anseio de que a infância de Wiley continue a florescer entre os limites da casa e do quintal, resistindo assim na memória.

No Ocidente, há o consenso científico de que as primeiras lembranças se dão entre os 3 e 5 anos, quando se forma a linguagem simbólica. Rachel viveu também uma infância extraordinária, onde passou muito tempo presa numa espécie de “sala mágica”, situação que ela narra no início do filme:

Querido Wiley, quando eu tinha 5 anos, exatamente a sua idade agora, lembro-me de uma época estranha onde não existia “não”, nem castigos. Lembro-me de gelatina e de tomar sorvete à beça. Lembro-me das meias sem par, dos brindes que vinham no lanche, e do cabelo embaraçado que não me forçavam a escovar. Lembro das idas ao lava-jato quando o carro já estava limpo, só pra ver a água dançar no para-brisa. Lembro-me que meu pai me punha para dormir e lia estórias, mas ele sempre adormecia, enrolando as palavras. Lembro-me de uma sala cheia de balões, tantos balões juntos que se me segurasse neles, com certeza voaria. Naquela sala, ursos de pelúcia reinavam, eu podia comer sobremesa no café da manhã, e sempre podia escolher o canal da TV. Sei agora, muitos anos depois, que essa sala incrível era num hospital, e minha mãe soube que tinha câncer. Mas não me lembro mais dos sons dos aparelhos ou o mal cheiro de morte e produtos de limpeza. O que me lembro é da cama mágica que subia para o céu e voltava ao chão ao toque de um botão. Felizmente, suas mãos são saudáveis. Mas estes são tempos estranhos e perturbadores também. Eu sei que sente o isolamento, a incerteza e o medo. Mas espero que não guarde isso. Enquanto me preocupo com quem morre, com a vovó Ricki vivendo sozinha, sem contato humano, espero que quando isso acabar, você só se lembre de ter escalado o carro e acampado no deck sob as estrelas [...] (*Feito em Casa – Episódio Rachel Morrison*, 2020).

1. Mais conhecido pelos sucessos *No* (2012), *Neruda* (2016) e *Jackie* (2016).
2. *Pantera negra* (2018), de Ryan Coogler.

A experiência do isolamento social no atual contexto da sociedade, com a proliferação de interações por videochamadas e de transmissões ao vivo pelas mídias sociais, pode ser considerada como a amplificação do fenômeno que o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han chamou de *hipervisibilidade* (2017). Documentários como o de Rachel, mesmo estando disponíveis no serviço de *streaming* pago, escondem-se entre a infinidade de obras ficcionais consumidas largamente durante a quarentena. No que tange ao universo de imagens não-ficcionais, para além do campo do cinema documental, é notável o crescimento do consumo de redes sociais de pornografia, como o Pornhub (dominado pelas *livecams*) que registrou o aumento mundial de 11,6% nos seus usuários nos primeiros meses da pandemia. Com a liberação dos vídeos privados do site durante a quarentena, foi registrado um aumento de 57% no tráfego da Itália, 38% na França e 61% na Espanha.<sup>3</sup>

Na *sociedade da transparência*, caracterizada pelo *excesso de positividade* e pelo *desaparecimento do outro* (Byung-Chul, 2017b), observamos o crescimento das obras de não-ficção que se afastam da linguagem documental (e seu interesse pela alteridade) ou valem-se da tentativa de emulação desta por meio de maneirismos que acabam por fetichizar certos procedimentos estéticos a fim de imprimir verossimilhança. É o caso de uma infinidade de perfis de videoblogs hospedados tanto nas redes sociais de pornografia quanto no YouTube, que buscam “profissionalizar” seu conteúdo, operando essas emulações. Enquanto Rachel busca seu filho e usa o documentário como ferramenta ontológica para mediar o encontro com o mistério, para Byung-Chul Han (2017), a imagem torna-se cada vez mais hipervisível, explícita e direta.

A hipervisibilidade caminha lado a lado com a desconstrução dos umbrais e dos limites. É o *telos* da sociedade da transparência. O espaço se torna transparente quando é alisado e nivelado. Umbrais e passagens são zonas prenes do mistério e do enigmático, onde começa o outro atópico. Junto com os limites e umbrais desaparecem também as *fantasias sobre o outro* [...] A crise atual da arte e também da literatura pode ser reduzida à crise da fantasia, ao *desaparecimento do outro*, ou seja, à *agonia de eros*. (Byung-Chul, 2017:.74).

Ainda que pareça ingênuo ou contraproducente posicionar a solidez da linguagem documental diante da infinidade viscosa de gêneros audiovisuais de não-ficção, surgidos nas últimas décadas, escancara-se o embate estético-político entre os diferentes regimes de visibilidade e discursos de verdade no cenário da sociedade da transparência. Se considerarmos legítimo que o *telos*

---

3. Fonte: Reuters: 27/03/2020.

do documentário é falar do/ao outro, devemos também considerar que este não pode escapar da luta contra o desaparecimento da alteridade.

A fim de propor outros caminhos para a análise documental, bem como da compreensão da sua função ética (Renov, 1993) na *sociedade da transparência*, experimentaremos aqui uma linha conceitual que perpassa as fronteiras do documentário entre comunicação e ficção, entre arte e ciência. Esta linha vibra entre a *visibilidade pornográfica* e a *visibilidade etnográfica*, de modo que possamos reestabelecer um percurso do real, presente; tanto no gozo de um chat de sexo ao vivo, quanto num documentário de performance *autopornográfica*; tanto num programa policial sensacionalista; quanto numa série documental investigativa.

Cabe, primeiramente, recolocar que uma diferença importante do documentário em relação aos outros gêneros audiovisuais de não-ficção reside no que Fernão Ramos (2005) chama de *intensidade da tomada e enunciação*. O rigor metodológico argumentativo associado à reverberação do antecampo da câmera são alguns dos elementos centrais para a conformação de um domínio do documentário, não apenas no universo cinematográfico, como também no da comunicação (reduzida aqui ao telejornalismo e à publicidade audiovisual). Conciliando urgência e reflexividade, *cinema direto* e *cinema-verdade*, o discurso documental ganhou legitimidade política, histórica e etnográfica no decurso de sua tradição. A ampliação dos “efeitos de real”; “associados, tanto a tentativas de apagamento da linguagem como construção e mediação (*apelo realista*), quanto à exposição de uma suposta intimidade como garantia da verdade do sujeito (*hipertrofia da subjetividade*); estão na contramão daqueles documentários que investem na opacidade e “na explicitação das mediações, na reposição da distância e na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais” (Feldman, 2012: 6). Vida, representação e performance já não estão claramente postas.

Ao passo que o documentarista moderno compreendeu que o outro está distante (já não basta “estar com ele”) e que a consciência desse distanciamento e dissenso é própria da política (Rancière, 2005), o real passou a residir em moradas do invisível, do silencioso e do fora-de-campo. Estas moradas, nem sempre enunciativas, estão longe do princípio da *máxima visibilidade* (Williams, 1999) – outrora condicionadora da experiência estética e do estatuto de realidade no documentário.

Nichols (1991) já propunha uma analogia entre a pornografia e a etnografia como campo representativo da tradição do domínio documental, afirmando que, em ambas, tal princípio se configura como um paradigma definidor do próprio gênero, um imperativo de evidência. A evidência, hoje, na *sociedade*

*da transparência* (inscrita no que muitos irão erroneamente classificar como “era da pós-verdade”<sup>4</sup>) é a própria transparência. É a própria positividade; a ausência do conflito, do mistério e da fantasia do outro.

Nos dias atuais não há mote que domine mais o discurso público do que o tema da transparência. Ele é evocado enfaticamente e conjugado sobretudo com o tema da liberdade de informação. A exigência de transparência, presente por todo lado, intensifica-se de tal modo que se torna um fetiche, e um tema totalizante, remontando a uma mudança de paradigma que não se limita ao âmbito da política e da sociedade. Assim, a sociedade da negatividade dá espaço a uma sociedade na qual vai se desconstruindo cada vez mais a negatividade em favor da positividade. (Byung-Chul, 2017b: 9).

É sabido que a história da etnografia coincide com a história do documentário. Hoje podemos ver a Antropologia tentando romper seu colonialismo intrínseco, enquanto se apresenta como “ontologias do outro”, ou melhor; quando passa a assumir “a fecundidade de um ‘método ontográfico’ que procure mapear as premissas ontológicas do discurso nativo por meio da produção de conceitos que, não sendo os conceitos nativos eles mesmos, constituam equivalentes aproximados destes.” (Holbraad, 2003: 77). Ainda que esta seja outra questão, fica claro que o vídeo é ferramenta que contribui cada vez mais para o caminho ontográfico. Mas, enquanto assistimos às etnografias compartilhadas ou autoetnografias do documentário contemporâneo<sup>5</sup> (às quais são atribuídas alta legitimidade etnográfica); muitas delas falando por meio do invisível, pelo extracampo; nos afundamos na hipervisibilidade pornográfica de gêneros audiovisuais do real que tomaram a web. Como posto acima, tais gêneros, frequentemente, reivindicam credibilidade ao apropriar-se de recursos narrativos rudimentares da linguagem documental, alguns deles ultrapassados, como a “voz de Deus” e a narrativa expositiva.

A pornografia serve ao mero viver exposto. É o exato contraposto de eros. Ela aniquila a sexualidade. Nesse sentido é muito mais efetiva que a moral. [...] O obsceno na pornografia não reside no excesso de sexo, mas no fato de não ter sexo. A sexualidade não se vê ameaçada por aquela “razão pura”

4. O conceito de pós-verdade, como aquela construída meramente pelo afeto, seria insuficiente. Pois toda verdade é construída (também) sob afetos. Poderíamos lembrar de centenas de autores da história da filosofia, entre eles Gadamer (1999) quando oferece um olhar positivo em relação ao preconceito, vendo-o como direção inicial da capacidade humana de experimentação e abertura para o mundo. Não compreendemos a parte, sem nos lançarmos, antes, a um preconceito do todo.

5. Para citar obras brasileiras emblemáticas: *Bicicletas de Nhandaru* (Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, 2011); *Hipermulheres* (Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, 2011) e o mais recente *Yāmiyhex: As mulheres-espírito* (Sueli e Isael Maxakali, 2020).

que evita o sexo, antiprazerosamente, como algo sujo, mas pela pornografia; a pornografia não é o sexo em espaço virtual. Mesmo o sexo real se transforma hoje em pornografia. (Byung-Chul, 2017: 55-56).

A velha estrutura do drama clássico que visava a catarse, criticada por Brecht e Eisenstein, e realocada no sujeito privado e no ordinário (no drama moderno), hoje é fetichizada e *positivada* nas práticas de *storytelling* na publicidade, e num dos seus carros-chefes: os documentários *branded content*. O espectador, o outro, desaparece, senão enquanto consumidor. O mesmo ocorre em outros gêneros do real que não existiam no século 20, como, por exemplo, os vídeos ciberativistas dos aplicativos de mensagens, e os chats de sexo ao vivo – onde as curtidas pagas dos espectadores acionam movimentos dos vibradores introduzidos nas vaginas das *camgirls*. O outro para quem se dirige a obra audiovisual é senão um apertador de curtidas, uma engrenagem na máquina de *narcisificação do si-mesmo* (Byung-Chul, 2017).

A *visibilidade pornográfica* caracteriza as postagens do presidente Bolsonaro. Protagonista da imagem política mais espetacular da campanha de 2018 – a facada em praça pública – Bolsonaro sobreviveu para ser eleito e postar o vídeo do “*Golden Shower*”, o primeiro caso na história do Brasil de postagem, comentário ou compartilhamento público de conteúdo pornográfico, realizado por um Presidente da República em exercício. Em fevereiro de 2020, o Presidente Bolsonaro compartilhou em um grupo privado de Whatsapp um vídeo de uma página do Facebook intitulada Pau de *Arara Opressor* (já fora do ar), a fim de exortar o povo para manifestações em seu apoio e contra instituições públicas como o Senado, Congresso e o STF. O vídeo é inteiramente narrado por uma voz over bem empostada (*voz de Deus* ou *voz do saber*) que, associada à trilha instrumental do Hino Nacional Brasileiro e imagens *still* do presidente e de seus apoiadores, convoca o povo para as ruas com palavras de ordem nacionalistas: “Temos um presidente cristão, patriota, capaz, justo e incorruptível que sofre e luta por esta nação”. As imagens apenas mostram Bolsonaro junto às multidões. Quando a voz diz as palavras “sofre” e “luta” a imagem que vemos é a da facada. A luta e o sofrimento dele pela nação são reduzidos ao quadro violento do atentado. O vídeo se constrói como uma propaganda ideológica que utiliza elementos do documentário expositivo clássico, segundo a tipologia de Nichols (2005), com primazia do texto narrado em relação à imagem, e com uma voz detentora do saber completo. Esta linguagem remete a um modelo narrativo que perdeu credibilidade, mesmo no filme publicitário, há bastante tempo.

Mariana Baltar (2011) evoca Bill Nichols (1991) e Linda Williams (1999) para fazer uma análise do filme *Blowjob* (1963-64), de Andy Warhol: um hí-

brido silencioso entre o documentário e a pornografia, onde um jovem performa um orgasmo diante da câmera, mas apenas vemos seu rosto e expressões de prazer, ocultando o explícito. Baltar defende que *Blowjob* vai na contramão do princípio da *máxima visibilidade*, construindo sua força no que ela chama de *evidência do invisível*. À primeira vista, poderíamos dizer que *Blowjob* é um dos poucos casos de um filme que transita entre a pornografia e a etnografia; já que pode ser visto tanto em galerias de arte e universidades, quanto no Pornhub. Pois, na verdade, a evidência do invisível de *Blowjob* o aproxima do *eros* e não do pornográfico. “O erotismo é *alusivo* e não *afetivo*. Nisso se diferencia da pornografia. Direto é o modo temporal do pornográfico. Demora, desaceleração e desvios são modalidades do erótico” (Byung-Chul, 2019: 92).

Numa pesquisa rápida por “*blowjob*” no Pornhub encontramos, em 25 de setembro de 2020, 174.966 resultados. Mais associada à estratégia narrativa usada no filme de Warhol há um subgênero intitulado “*orgasm face*” que consiste em simular a *evidência do invisível* em vídeos onde pessoas (leia-se, sobretudo, mulheres jovens) suposta ou efetivamente se masturbam, recebem masturbação ou sexo oral, mas só visualizamos seus rostos. Se tratando de masturbação há um curioso caso de um vídeo chamado “*Intimate Osgasm and Joi*” postado no perfil de Charlotte1996, onde a própria se masturba explicitamente para uma câmera que enquadra todo o seu corpo. Pouco antes de, nitidamente atingir o orgasmo, Charlotte olha para a câmera e diz para o espectador em tradução livre do inglês: “*Goza comigo... Estou gozando pra você*”. O vídeo dura 10 minutos e tem mais de 6 milhões de visualizações. Há, claro, um salto de emancipação da mulher, do “goza em mim” para o “goza comigo” na pornografia, sobretudo socialmente falando, já que *camgirls* como Charlotte são donas do próprio canal e protagonistas dos próprios vídeos. Porém, o “goza comigo” é apenas uma pequena mudança de dispositivo no texto, para ampliar, menos a ilusão de suposta intimidade e verdade do sujeito, e mais o princípio de *máxima visibilidade* e as consequentes visualizações do vídeo (*views*).

Em contrapartida à esta visibilidade, há o movimento de *contrapornografia* e *autopornografia*. Orientada por Mariana Baltar, Taís Lobo desenvolve um trabalho de pesquisa nessa direção. Reapropriando-se do conceito de contrainformação, próprio do documentário social militante, Lobo propõe a contrasexualidade como subversão política. Evocando o mito das Icamiabas, tribo amazônica de guerreiras antropofágicas, a autora produziu uma pesquisa colaborativa e compartilhada acerca de “autorregistros videográficos obscenos, ou

autopornografia, apenas” (Lobo, 2020<sup>6</sup>) sistematizados num videoblog intitulado *Antropofagia Icamiaba*.<sup>7</sup>

O vídeo *Polifonia*, que abre a seleção de *Antropofagia Icamiaba*, está na fronteira entre o documentário poético (Nichols, 2005) e o videoarte, e fala sobre a formação da percepção a partir do contexto. O vídeo consiste numa montagem, com pouco mais de 1 minuto, de sons de orgasmo<sup>8</sup> associados a sons da mata e a narração de um poema de Luna Acosta. Os créditos do filme se resumem à “Idealizado por Luna Acosta” e “Edição de Som: Taís Lobo”.

A *visibilidade pornográfica* também se apresenta nos canais de entretenimento no YouTube, sobretudo aqueles que reproduzem “listas espetaculares”. Com mais de 8 milhões de inscritos, o canal brasileiro Top 10 reúne “vídeos e imagens incríveis”, normalmente anunciados com manchetes sensacionalistas: “10 brincadeiras para irritar qualquer pessoa”; “10 coisas que existem e você não sabia o motivo”; “10 coisas estranhas filmadas por câmeras de segurança”; e por aí vai. Sem muita preocupação com a apuração dos fatos; com uma pesquisa prévia restrita (provavelmente) a vídeos estrangeiros com a mesma proposta, e muitas vezes usando imagens falsas ou manipuladas; o videoblog se constrói contra todas as regras do *storytelling* na publicidade, ou mesmo do novo jornalismo: não há drama nem notícia, apenas *máxima visibilidade* listada.

Em outra direção, mas ainda na web, nas plataformas de VOD e/ou *streaming*, houve um pequeno *boom*, nos últimos 5 anos, de produção de séries documentais policiais. Mercado já aberto pela televisão, estas obras herdaram a intensidade dramática das séries ficcionais de narrativa complexa, iniciadas sobretudo no fim dos anos 1970 e começo dos 1980 (casos de *Dallas* e *Dinasty*), mas estruturadas a partir dos anos 2000 (*Família Soprano*, *The Wire*, *Lost*). Estas séries passaram a exigir mais envolvimento do espectador, transformando-o em descobridor (Mungióli e Pelegrini, 2013). A mesma narrativa complexa é

6. Videoblog acessado em setembro de 2020: <https://antropofagia-icamiaba.hotglue.me/>

7. “Considerando que um dos maiores (ainda que ocultos) sustentáculos da estética e do pensamento hegemônicos (ou, em nossos termos, euro e heterocêntricos) sejam o gênero e a sexualidade, cujos suportes de ostentação e difusão são, primordialmente, o vídeo e a web (tecnologias chave na construção/produção das identidades e subjetividades normativas), tendo em vista a pornografia desde uma perspectiva feminista-minoritária, e considerando que tudo está por construir, principalmente em um ambiente propício às subversões antropofágicas e praticante do mesmo, ou seja, a América do Sul ou Sudakalândia, é de suma estratégia e importância que as gramáticas da representação audiovisual, suas tecnologias e dispositivos sejam re-fabricados por múltiplas singularidades, distintas entre si, a partir de suas experiências e formas de vida” (Lobo, 2020) In: <https://frescuss.noblogs.org/tais-lobo/>

8. Vale registrar o trabalho do website *Librería de orgasmos* que consiste numa audioteca de orgasmos femininos reais, enviados por mulheres de todo o mundo. In: [www.libreriadeorgasmos.com/](http://www.libreriadeorgasmos.com/)

tecida em diversas séries documentais policiais,<sup>9</sup> entre elas a britânica gravada no Brasil *Bandidos na TV* (2019), de Daniel Bogado. A obra investiga o caso do apresentador de televisão e político amazonense Wallace Souza, acusado de ordenar uma série de assassinatos para aumentar os índices de audiência de seu programa de TV *Canal Livre* (exibido pela TV Rio Negro entre 1996 e 2009, e pela TV Em Tempo entre 2013 e 2016).

Essas obras revezam-se entre o cinema direto, que se aproxima dos protagonistas no tempo presente, e o documentário participativo (com amplo uso da entrevista), rejeitando a voz *over*. Na medida em que realizam também uma forma de *slow journalism* utilizam princípios básicos da etnografia (ainda que não estejam frequentemente interessados no debate social por trás da trama), como a descrição densa e, sobretudo, a observação participante. A *visibilidade etnográfica* dessas séries se opõe diretamente à *visibilidade pornográfica* dos programas jornalísticos policiais, como o próprio Canal Livre, e o ainda obstinado *Cidade Alerta* (TV Record) que recentemente envolveu-se em polêmica ao comunicar ao vivo a uma mãe o falecimento de sua filha.

Ao contrário da observação participante de tais séries policiais, muitos documentários atuais utilizam métodos etnográficos que consideram o invisível e o silêncio<sup>10</sup> (muitas vezes no extracampo) enquanto discurso do real. Essas obras reafirmam a concepção estética do filósofo Jacques Rancière para quem “a distância não é um mal por abolir, é a condição normal de toda comunicação” (Rancière, 2012: 15).

É assim em muitos filmes realizados pelos indígenas no Brasil, numa era pós-Vídeo Nas Aldeias, quando passaram eles próprios a produzir suas obras. Não só a reflexividade ou reversibilidade estão postas nessas “auto-etnografias” ao comunicarem aos brancos “o que” estes não ouviram ou enxergaram, mas “como” deveriam enxergar. Filmes como *Bicicletas de Nhanderu* (2011), do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, revelam silêncios a partir de sua linguagem poética, mítica, e entrevistas inacabadas. Algo fala fora do

9. Entre dezenas dessas séries policiais documentais que se constroem sob uma narrativa complexa, podemos destacar: a vencedora de 4 Emmys, *Making a Murderer* (2015, de Laura Ricciardi e Moira Demos); *Shadow of truth* (2016, de Yotam Guendelman, Ari Pines e Mika Timor); *The Keepers* (2017, de Ryan White); *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (2015, de Andrew Jarecki); *Staircase* (França, 2004-2018, de Jean-Xavier de Lestrade); *The Innocent Man* (2018, de Clay Tweel); *Evil Genius: The True Story of America's Most Diabolical Bank Heist* (2018, dos Irmãos Duplass); e *The disappearance of Madeleine McCann* (2019, de Chris Smith). Com a mesma linguagem, foi lançada mais recentemente no Brasil, *Em Nome de Deus* (2020), dirigida por Pedro Bial, com roteiro de Camila Appel, Ricardo Calil e Felipe Awi; sobre os crimes do médium João de Deus.

10. A antropóloga Veena Das (2011), na busca de compreensão do silêncio de pessoas portadoras de algum tipo de sofrimento, questionou se a dor poderia desconstruir a capacidade de comunicação ou se reuniria os sujeitos numa comunidade moral. Veena Das aponta para a relação entre mutilação dos corpos e mutilação da linguagem. A violência aniquilaria a linguagem ao ponto de instaurar o silêncio. A dor e o terror estariam, assim, no campo do indizível.

campo, algo que nós, não-índios, não podemos ver nem ouvir: os espíritos, mas também a ameaça dos fazendeiros, já que ambos cercam os Guarani. André Brasil, no seu artigo sobre o filme, aponta que:

O extracampo vai-se alinhavando ao campo, o cotidiano pelo fio tênue, esgarçado, da conversação. [...] Eis, assim, a força da palavra guarani: por meio do discurso mítico, da palavra profética, ela elabora o fora, projetando o dentro como cosmologia na qual a troca é valor fundamental. Palavra que se mostra e se ouve no filme como um fiapo, como um murmúrio e que, tão mais calmamente enunciada, mais revela seu poder de resistência. (Brasil, 2012: 105).

André Brasil tem realizado dentro da comunicação uma importante análise do cinema indígena. Em artigo de 2017 sobre a cada vez mais prolífica produção documental do povo Maxakali, ele fala sobre a relação do cinema deste povo com seu xamanismo, operada no extracampo. Os antropólogos Ruben Caixeta e Renata Otto Diniz (2018) se apoiam em muitas reflexões de Brasil ao analisar o que chamam de *cosmocinepolítica* no cinema Maxakali.

Para nós, ocidentais, só podemos filmar corpos, matéria. No máximo podemos exprimir ou evocar o espírito, um todo que é inalcançável tanto pelo olho humano quanto pelo olho da câmera. Mas, e se a câmera indígena fosse outra coisa, uma câmera-espírito, câmera-olho, câmera-lagarta, o que aconteceria se a tomássemos emprestada para ver o que os *tikm'n* [autodenominação do povo Maxakali] estão vendo? Possivelmente estão vendo *kokux* (imagens) que são os próprios espíritos ou os próprios corpos dos espíritos. Por isso mesmo, como dissemos a partir do comentário de Sueli Maxakali sobre as imagens (dos *yãmĩy* ou espíritos) que “pilham a aldeia e os humanos”, ela não vê corpos (humanos) que representam os espíritos (não humanos) no cinema de Isael (ou na série *Tataxok*), mas toca-se e é afetada pela própria agência dos espíritos (primeiramente no ritual) e depois no filme, ou quando vê o que o filme (a imagem-espírito) enquadra e toma pelo olho da câmera. No visível, portanto, está presente ou incide a dimensão do invisível (para nós, registre-se, mas não para o próprio indígena, que não separa a dimensão do visível e do invisível dessa forma), isso que podemos dizer quando o campo é atravessado pelo fora-de-campo, quando a cosmologia invade o ritual ou revitaliza o ritual. (Caixeta e Diniz, 2018: 93).

A dupla Isael e Sueli Maxakali – casal de lideranças da aldeia Ladainha – há mais de 10 anos registram os rituais do povo Tikm'n. Recentemente ganharam o Prêmio Carlos Reichenbach, na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes, pelo filme *Yãmihex – As mulheres-espírito* (2020). Em *Yãmihex*,

Sueli e Isael registram a festa de despedida que os Maxakali realizam para as mulheres-espírito, após a longa visita destas à sua aldeia. As yãmiyhex sempre voltam porque tem muita saudade dos seus pais e mães.

O xamã Yanomami Davi Kopenawa (2015) diz que o pensamento do branco é cheio de esquecimento. Escrevemos para fixar. Dominado por muitos planos-sequência (quando não um único), as obras do Maxakali ampliam o tempo de tomada, necessário para o movimento de inclusão do outro, como já bem lembrava Comolli (2008) e, quando permanecem sem cortes na escuta por meio da entrevista, o fazem, também não interrompendo o movimento dos espíritos. “Os brancos ensaiam antes, nós filmamos direto. Faço tudo à nossa imagem” – diz Sueli.<sup>11</sup>

Ilana Feldman (2012b) analisa as dinâmicas de inclusão do olhar do outro no documentário brasileiro contemporâneo apontando para um grupo de filmes que transitam num regime de visibilidade performativo, nos quais a performance opera como “*movimento de inclusão* permanente, de indistinção entre o dentro e o fora, entre o privado e o público, entre a pessoa e o personagem, entre a vida e a cena” (Feldman, 2012b: 59). Muitos outros se incluem além do realizador, do roteiro à montagem,<sup>12</sup> ainda que esses outros sejam invisíveis, como no caso de *Yamiyhex*.

Um exemplo atual de tensão entre os regimes de visibilidade representativo e performativo é a obra *Bixa Travesty* (2019), de Claudia Priscila e Kiko Goifman. *Bixa Travesty* é paradigmático, não apenas por trazer ao campo um personagem (a cantora travesti Linn da Quebrada<sup>13</sup>) que representa uma minoria quase invisível no documentário nacional (a população Trans), operando a partir das singularidades e não de categorizações sociais (como nas produções dos anos 1960 e 70), mas por revelar o que Rancière chama de *comunidade de partilha*. A *comunidade de partilha* se constitui a partir da experiência estética e política de Linn e suas amigas, que passam a aparecer e serem percebidas, sem que haja incorporação ou normalização destas pelo consensualmente comum ou normativo. No entanto, *Bixa Travesty* sofreu resistência por parte do

11. Jornal Estado de Minas em matéria publicada no dia 26/02/2020. Disponível em: [www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/02/26/interna\\_cultura,1124291/premiada-na-mostra-de-tiradentes-sueli-maxakali-prepara-novo-filme.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/02/26/interna_cultura,1124291/premiada-na-mostra-de-tiradentes-sueli-maxakali-prepara-novo-filme.shtml).

12. Poderíamos citar casos emblemáticos já muitos debatidos, sobretudo por Feldman: *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, onde o realizador monta um filme a partir de registros de viagens dos passageiros do cruzeiro de classe média Pacific; *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, onde o realizador pede que domésticas registrem com câmeras de mão suas relações com os patrões; e *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cao Guimarães, onde, num jogo; o cineasta estabelece que pessoas distintas troquem de residência, registrem e reflitam acerca do outro, a partir do seu lar vazio.

13. Linn é responsável pelo roteiro junto à Goifman e Priscila.

mercado audiovisual de distribuição e órgãos do Estado, sendo considerado pornográfico e ideológico.<sup>14</sup>

A partir de 2017, com o enfraquecimento das instituições democráticas que culminaram no impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, e sucessiva escalada conservadora, surgiram documentários políticos, com diversas estratégias de evidência do real, na tentativa de combater a narrativa pornografizada da extrema direita. Obras como *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, *Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira, e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa;<sup>15</sup> trazem Dilma como personagem e autoridade política dos fatos, seja retornando à credibilidade do seu passado de militância contra a ditadura, seja lhe atribuindo subjetividade e voz diante do impeachment.

Em contrapartida a essa produção recente, desde 2016 é desenvolvido um trabalho, quase isolado, que procura se indexar enquanto documentário, produzido por um grupo ciberativista de extrema direita na web, intitulado *Brasil Paralelo*. Operando em multiplataformas, especialmente no YouTube (onde possuem mais de 1 milhão de inscritos), e com uma prolífica produção de longas-metragens e séries “documentais” financiadas com recursos desconhecidos, *Brasil Paralelo* aposta no revisionismo histórico, associado ao discurso de sobriedade científica – próprio do documentário. O projeto nasceu em Porto Alegre e é mantido por Lucas Ferrugem, Henrique Viana e Filipe Valerim que, alçados a autoridades por seus comuns, colocam suas vozes e subjetividades à prova a fim de garantir alguma autenticidade narrativa. O canal foi endossado pelo deputado Eduardo Bolsonaro como a melhor fonte atual de História do Brasil e teve uma de suas séries revisionistas, *Brasil: a última cruzada* (2017-2019), exibida na TV Escola no primeiro ano do Governo Bolsonaro. Ainda que seja exaustiva a análise da produção de *Brasil Paralelo*, é interessante colocar, em pesquisas futuras, seus vídeos diante das obras cinematográficas documentais sobre a recente história política do Brasil, citadas acima. Enquanto *Democracia em Vertigem* é colericamente classificado como ficção pela militância brasileira de extrema direita, ainda que seja assumidamente uma visão subjetiva da autora Petra Costa, fartamente apoiada por documentação e registro audiovisual do tempo presente. Em comparação, o que dizer do longa-metragem *1964: O Brasil entre armas e livros* (2019), do *Brasil Paralelo*, que faz uma defesa da ditadura civil-militar sem qualquer embasamento histórico-científico?

14. Recentemente, em setembro de 2020, *Bixa Travesty* foi citado pelo presidente da Petrobrás Roberto Castello Branco como “filme de qualidade mais do que sofrível” e exemplo de obra que não será fomentada pela estatal. O documentário de Claudia Priscila e Kiko Goifman e ganhou o Teddy de Melhor Documentário no Festival de Berlim.

15. Indicada à Melhor Documentário no Oscar 2020.

Para Rancière (2005) a estética sustenta-se como base da política<sup>16</sup> porque o político está sempre associado a uma partilha (cisão e compartilhamento) da realidade social. “Filme político hoje em dia talvez também queira dizer filme que se faz em lugar de outro, filme que mostra sua distância com o modo de circulação de palavras, sons, imagens, gestos e afetos, em cujo âmago ele pensa o efeito de suas formas” (Rancière, 2012: 80-81).

Nesse sentido, o breve documentário de Rachel Morrison coloca-se como filme político não apenas por ser consciente dos ruídos afetivos entre a autora e o filho, mas entre o realizador e o outro. O documentário de Rachel se faz presente enquanto expressão própria da distância, fendida na quarentena hipervisualizada.

Na sua infância, Rachel Morrison tinha a liberdade de mudar os canais da televisão no hospital e acionar o botão que movia a cama da sua mãe, mas as crianças de hoje têm em mãos a aparente infinidade de botões lisos do smartphone. Hoje temos a ilusão de participar, postando, comentando ou realizando nossos próprios vídeos. Se na quarentena o trabalho remoto é reduzido ao vídeo, o lazer (que antes da pandemia já quase não era possível dissociado do registro audiovisual e da postagem em rede social) hoje torna-se apenas audiovisual. Jonathan Crary recoloca a reflexão de Jameson: “Com o colapso de toda distinção relevante entre o que costumávamos chamar de esferas do trabalho e do lazer, a obrigação de olhar para imagens é hoje central para o funcionamento da maioria das instituições hegemônicas” (Crary, 2014: 21).

O isolamento social causado pela pandemia não nos aproxima virtualmente, mas sim nos torna ainda mais transparentes e narcísicos. As *lives* que deveriam apenas substituir os encontros, eventos e grupos de discussões, reafirmam também um tempo onde a lentidão do cinema documental não encontra vinculação. Ainda que o tempo da pandemia seja um intervalo suspenso, e a internet ofereça uma ferramenta poderosa de comunicação (outrora inexistente), a estrutura da web e, sobretudo, das redes sociais, esforça-se continuamente para conquistar a nossa atuação enquanto consumidores, não nos deixando contemplar o outro por trás da tela lisa e espessa.

---

16. “Existe política quando a contingência igualitária interrompe como ‘liberdade’ do povo a ordem natural das dominações, quando essa interrupção produz um dispositivo específico: uma divisão da sociedade em partes que não são ‘verdadeiras’ partes; a instituição de uma parte que se iguala ao todo em nome de uma ‘propriedade’ que não lhe é absolutamente própria, e de um ‘comum’ que é a comunidade de um litígio” (Rancière, 1996: 32).

Enquanto o sujeito neoliberal,<sup>17</sup> o empreendedor de si mesmo, toma-se pelos transtornos de ansiedade e pela Síndrome de Burnout, o indivíduo que sucumbe à *depressão maior* renuncia à velocidade, adentrando a lentidão.<sup>18</sup> “Diante da enorme quantidade de imagens hipervisíveis, hoje já não é possível *fechar os olhos*. Também a mudança veloz das imagens não nos concede mais tempo para isso. Fechar os olhos é uma *negatividade* que não se coaduna bem com a positividade e a hiperatividade da sociedade acelerada de hoje” (Byung-Chul, 2017: 73).

Crary (2014) reflete acerca do sono como última fronteira de alcance do biopoder do capitalismo sobre os corpos e afirma que a luminosidade excessiva é parte de um processo imenso de incapacitação da experiência visual.

Coincide com um campo onipresente de operações e expectativas ao qual estamos expostos e nos quais a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração. No interior desse campo, a contingência e a variabilidade do mundo visível não são mais acessíveis. As mudanças recentes mais importantes estão relacionadas não às formas mecanizadas de visualização, mas à desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. Com um menu infinito e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, 24/7 incapacita a visão por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. (Crary, 2014: 17).

Para Crary (2014) já não importa mais como um filme capta a atenção do espectador, mas como transforma esta atenção em respostas repetitivas que sempre se sobrepõem a atos de olhar e de escutar. O conteúdo de um filme importa menos do que os arranjos que nos obrigam a consumir tais obras. Para Crary não há escapatória. Ou melhor, há somente o sonho.

Após ver o documentário de Rachel Morrison na série *Feito em Casa*, podemos optar pelo botão de positivar ou negativar, oferecido pela Netflix, bem

17. Para Pierre Dardot e Christian Laval (2016: 386): “O *tour de force* do neoliberalismo foi unir essas duas facetas de maneira singular, fazendo do governo de si o ponto de aplicação e o objetivo do governo dos outros. O efeito desse dispositivo foi, e ainda é, a produção do sujeito neoliberal, ou neossujeito”.

18. Vivem em outra temporalidade os remanescentes dos antigos melancólicos, equivalentes aos depressivos de hoje. Sofrem de um sentimento de tempo estagnado, desajustados do tempo sôfrego do mundo capitalista. Não que a razão de sua existência seja política – ao menos que se considere a dimensão pública da linguagem que enlaça o sujeito do inconsciente ao campo do Outro. Mas se o que motiva a lentidão do depressivo não é uma intenção política, o efeito de sua incapacidade de colocar-se em sintonia com a urgência contemporânea acaba por oferecer resistência às modalidades de gozo oferecidas. Não que o depressivo não goze; o gozo, perigosamente próximo ao domínio da pulsão de morte, participa de um modo singular da economia da depressão. Parafraseando Freud, diria que o depressivo quer gozar, mas *à sua maneira*. Essa é uma maneira particularmente lenta (Khel, M.R., 2009: 18).

como ser levado a assistir ao resto da obra. Mas além de qualquer link ou interface alavancável, o filme nos oferece a *vinculação*: aquilo que Byung-Chul Han busca para salvar o belo, alisado e pornografizado. Retornamos a um sonho que se parece com a nossa infância ou com a dos nossos filhos. Por 4 minutos, assalta-nos um documentário. Cabe a você em meio a névoa contemplar a imagem do Outro.

### Referências bibliográficas

- Baltar, M. (2011). Evidência invisível – BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, 18(2): 469-489, março-agosto. PUC-RS.
- Brasil, A. (2012). Bicicletas de Nhandaru: lascas do extracampo. *Devires*, 9(1): 98-117, janeiro/julho. Belo Horizonte.
- Brasil, A. (2020). O cinema-lagarta dos Tikmũ'ün: teoria-prática das imagens xamânicas. *Intexto*, (48): 157-175, janeiro/abril. Porto Alegre: UFRGS.
- Byung-Chul, H. (2017). *Agonia de Eros* (trad. E. Giachini). Petrópolis: Vozes.
- Byung-Chul, H. (2019). *A salvação do Belo* (trad. G. Philipson). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Byung-Chul, H. (2017b). *Sociedade da transparência* (trad. E. Giachini). Petrópolis: Editora Vozes.
- Byung-Chul, H. (2015). *Sociedade do cansaço* (trad. E. Giachini). Petrópolis: Vozes.
- Caixeta, R. & Diniz, R. O. (2018). Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: Ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema. *Dossiê Olhares Cruzados*, 3(1): 63-105, julho. São Paulo.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (trad. A. Tugny, O. Teixeira & R. Caixeta). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Crary, J. (2014). *24/7 – O capitalismo e os fins do sono* (trad. J. Toledo Jr.). São Paulo: Cosac Naify.
- Das, V. (2011). O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. Tradução de Plínio Dentzien. *Cadernos Pagu Campinas*, (37). Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332011000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000200002). Acesso em 26/09/2020.
- Dardot, P. & Laval, C. (2016). *A nova razão do mundo – Ensaio sobre a sociedade neoliberal* (trad. M. Echalar). São Paulo: Boitempo.

- Feldman, I. (2012a). *Jogos de Cena: Ensaaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de Doutorado, ECA-USP.
- Feldman, I. (2012b). Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires*, 9(1): 50-65, janeiro/julho. Belo Horizonte.
- Gadamer, H. (1999). *Verdade e Método – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (trad. F. Meurer). Petrópolis: Vozes.
- Holbraad, M. (2003). Estimando a Necessidade: os oráculos de Ifá e a Verdade em Havana. *Mana*, 9(2): 39-77.
- Khel, M. (2009). *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo.
- Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (trad. B. Perrone-Moisés). São Paulo: Companhia das Letras.
- Mungioli, M. & Pelegrini, C. (2013). Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. *Revista Contracampo*, 26(1): 21-37, abril. Niterói.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao Documentário* (trad. M. Martins). Campinas: Papirus.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In F. Ramos (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (trad. M. Netto). São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (trad. I. Benedetti). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento* (trad. Â. Lopes). São Paulo: Editora 34.
- Renov, M. (1993). Toward a poetics of documentary. In M. Renov (org.), *Theorizing documentary*. New York: Routledge.
- Williams, L. (1999). *Hard Core: Power, pleasure and the frenzy of the visible*. Berkeley-CA: University of California Press.

### **Filmografia**

- Bandidos na TV* (2019), de Daniel Bogado.
- Bicicletas de Nhanderu* (2012), do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema.
- Bixa Travesty* (2019), de Claudia Priscila e Kiko Goifman.

*Blowjob* (1964), de Andy Warhol.

*Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa.

*Homemade – Episode Rachel Morrison* (2020), de Rachel Morrison.

*O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos.

*Torre das Donzelas* (2018), de Susanna Lira.

*Yãmiyhex: As mulheres-espírito* (2020), de Sueli e Isael Maxakali.

### **Páginas web**

*Antropofagia Icamiaba*: <https://antropofagia-icamiaba.hotglue.me/>

*Brasil Paralelo*: [www.youtube.com/channel/UCKDjjeBmdaiicey2nImISw/featured](http://www.youtube.com/channel/UCKDjjeBmdaiicey2nImISw/featured)

*Canal Top 10*: [www.youtube.com/channel/UC9A70zHWT\\_\\_VE5oWmTg2-xA](http://www.youtube.com/channel/UC9A70zHWT__VE5oWmTg2-xA)

*Pornhub*: <https://pt.pornhub.com/>