

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL – UNISC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA: ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS

Vanessa Garcia de Mattos

O SOBRENATURAL NO DOCUMENTÁRIO: INVESTIGANDO TEMPOS E
ESPAÇOS CULTURAIS EM TRÊS NARRATIVAS BRASILEIRAS

Santa Cruz do Sul

2023

Vanessa Garcia de Mattos

**O SOBRENATURAL NO DOCUMENTÁRIO: INVESTIGANDO TEMPOS E
ESPAÇOS CULTURAIS EM TRÊS NARRATIVAS BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, área de concentração em Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos, linha de pesquisa sobre estudos linguísticos e cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Lindemann
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Ângela Cristina Trevisan Felippi

Santa Cruz do Sul

2023

Vanessa Garcia de Mattos

**O SOBRENATURAL NO DOCUMENTÁRIO: INVESTIGANDO TEMPOS E
ESPAÇOS CULTURAIS EM TRÊS NARRATIVAS BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, área de concentração em Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos, linha de pesquisa sobre estudos linguísticos e cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Lindemann
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Ângela Cristina Trevisan Felippi

Dr^a. Cristiane Lindemann

Professora Orientadora – Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

Dr^a. Ângela Cristina Trevisan Felippi

Professora Coorientadora - Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

Dr. Rafael Eisinger Guimarães

Professor Examinador – Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

Dr^a. Miriam de Souza Rossini

Professora Examinadora – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Santa Cruz do Sul

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Mattos, Vanessa Garcia de

O SOBRENATURAL NO DOCUMENTÁRIO : INVESTIGANDO TEMPOS E ESPAÇOS
CULTURAIS EM TRÊS NARRATIVAS BRASILEIRAS / Vanessa Garcia de
Mattos. – 2023.

165 f. : il. ; 29 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz
do Sul, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Cristiane Lindemann.

Coorientação: Profa. Dra. Ângela Cristina Trevisan Felippi.

1. Documentário. 2. Sobrenatural. 3. Estudos Culturais. 4.
Narrativa. 5. Cinema brasileiro. I. Lindemann, Cristiane. II.
Felippi, Ângela Cristina Trevisan. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, às minhas professoras orientadoras, Dr^a. Cristiane Lindemann e Dr^a. Ângela Cristina Trevisan Felippi, pelo imenso apoio recebido durante a elaboração desta dissertação. Agradeço pela paciência, pela clareza nas orientações e pelo acompanhamento no decorrer de todo o processo. Agradeço, sobretudo, pela compreensão e acolhimento nos momentos mais delicados, pelo cuidado e humanidade.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo excelente trabalho e profissionalismo, em especial ao suporte acadêmico prestado pela coordenadora Dr^a. Rosângela Gabriel, e pela secretária Luana Pranke.

Agradeço à professora Dr^a. Fabiana Piccinin, que recebeu minha proposta num primeiro momento, me auxiliando para que conseguisse embarcar nessa jornada acadêmica. Agradeço também ao professor Dr. Rafael Guimarães que, através de suas aulas, me fez refletir sobre a importância de conhecer e valorizar nosso contexto de origem, nossa própria cultura, por vezes, relegada a um segundo plano em nossas pesquisas. Não poderia deixar de citar, ainda, a professora Dr^a. Ângela Fronckowiak, com seus textos inspiradores que me fizeram “interrogar as interrogações”, descobrindo os reais porquês que motivaram a investigação trazida à esta dissertação.

Agradeço aos colegas de mestrado e demais professores, pela convivência, trocas de experiências e ensinamentos que vão muito além de conteúdos formais, e também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela disponibilização da bolsa que viabilizou o curso de pós-graduação.

Agradeço aos meus pais, em particular à minha mãe, Maria Gotaski, pelo incentivo constante em todas as empreitadas de minha vida, pelos ensinamentos valiosos e pelo encorajamento no seguimento de meus estudos.

E, por fim, mas não menos importante, agradeço aos meus companheiros de vida: meu esposo Paulo Penha, pelo amor e apoio incondicional, e reservo um carinho especial às minhas duas filhas de quatro patas, Mel e Meg, que me acompanharam nas longas madrugadas insones de escrita.

“A presença e a atividade constantes de um outro mundo dentro do Brasil [...] é o bastante para considerar esse outro mundo um elemento essencial da vida brasileira, ou um traço de sua cultura, ou um fato social total [...]”.

Oscar Calavia Sáez, na apresentação de “Fantasmas Falados” (1996).

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a identificação dos tempos e espaços culturais evidenciados na narrativa documentária brasileira que aborda a temática sobrenatural, em um corpus de três documentários de curta-metragem contemporâneos: *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008), *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010) e *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013). Por tempos e espaços culturais, compreendemos os marcadores que permitem analisar as relações estabelecidas entre o tema e o produto narrativo, dentro de uma perspectiva cultural latino-americana. A pesquisa fundamenta-se na perspectiva cultural evidenciada nos estudos de Jesús Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), em conjunto com a Análise Crítica da Narrativa de Motta (2013), aportes teórico-metodológicos utilizados na elaboração de um protocolo analítico adaptado à investigação. Considerando a área de concentração do Programa de Pós-Graduação em Letras, voltada à leitura, contemplamos neste estudo as especificidades da linguagem audiovisual relacionada ao nosso objeto de estudo, a partir de conceitos da narrativa cinematográfica apontados por Metz (2014) e Martin (2005). Sobre o documentário, para uma compreensão geral, nos ancoramos no trabalho consolidado de Nichols (2016) e, em relação às singularidades do produto brasileiro, destacamos as análises de Lins e Mesquita (2011), que direcionam seu enfoque, sobretudo, para o documentário contemporâneo. No que se refere ao sobrenatural, partimos do esclarecimento de questões pertinentes à sua conceituação, enquanto elemento que se contrapõe ao real, por meio dos textos de Berger (1997) e Xatara (2004). Em seguida, buscamos evidenciar seu uso no contexto do gênero fantástico como um tema frequente, a partir dos estudos de Todorov (1975) e Furtado (1980). Na análise dos documentários, de maneira geral, percebemos que as obras examinadas tendem a situar suas histórias em um período distante de sua contemporaneidade, mas que projeta ecos no presente, tanto por via da memória recuperada quanto da própria vivência das comunidades retratadas. Já os espaços parecem sugerir uma conexão entre a cultura popular, a crença e a religiosidade, baseada nas tradições dos grupos que habitam lugares menos desenvolvidos ou mais afastados da zona urbana.

Palavras-chave: Documentário. Sobrenatural. Estudos Culturais. Narrativa. Cinema brasileiro.

ABSTRACT

This research aims to identify the cultural times and spaces evident in Brazilian documentary narratives that address the supernatural theme, within a corpus of three contemporary short documentaries: *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins and Nilton Ferreira, 2008), *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho and Jhony Gusmão, 2010), and *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavaleiro, 2013). By cultural times and spaces, we understand the markers that allow the analysis of the relationships established between the theme and the narrative product, within a Latin American cultural perspective. The research is grounded on the cultural perspective highlighted in the studies of Jesús Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), in conjunction with Motta's Critical Analysis of Narrative (2013), theoretical and methodological contributions used in the development of an analytical protocol adapted to the investigation. Considering the concentration area of the Graduate Program in Literature, focused on reading, we contemplate in this study the specificities of audiovisual language related to our object of study, based on concepts of cinematic narrative pointed out by Metz (2014) and Martin (2005). Regarding the documentary, for a comprehensive understanding, we anchor ourselves in the consolidated work of Nichols (2016), and concerning the specificities of the Brazilian product, we highlight the analyses of Lins and Mesquita (2011), who focus primarily on contemporary documentary. Regarding the supernatural, we start by clarifying issues relevant to its conceptualization as an element that opposes the real, through the texts of Berger (1997) and Xatara (2004). Subsequently, we seek to highlight its use in the context of the fantastic genre as a recurring theme, based on the studies of Todorov (1975) and Furtado (1980). In the analysis of the documentaries, in general, we perceive that the examined works tend to place their stories in a period distant from their contemporaneity but project echoes in the present, both through recovered memory and the lived experience of the portrayed communities. The spaces seem to suggest a connection between popular culture, belief, and religiosity, based on the traditions of groups inhabiting less developed or more remote areas from urban zones.

Keywords: Documentary. Supernatural. Cultural Studies. Narrative. Brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Levantamento de assuntos abordados em teses e dissertações	16
Figura 2 - Visão geral da pesquisa de dissertação	19
Figura 3 - Primeiro mapa metodológico das mediações proposto por Martín-Barbero em 1987, ou Mapa das Mediações Culturais da Comunicação	35
Figura 4 - Segundo mapa metodológico das mediações proposto por Martín-Barbero em 1998, ou Mapa das Mediações Comunicativas da Cultura.....	36
Figura 5 - Terceiro mapa metodológico das mediações proposto por Martín-Barbero em 2010, ou Mapa das Mutações Comunicativas e Culturais 1	36
Figura 6 - Sistematização do marcador narrativo cultural de tempo	43
Figura 7 - Sistematização do marcador narrativo cultural de espaço	47
Figura 8 - Versão resumida do protocolo analítico narrativo cultural.....	49
Figura 9 - Versão estendida do protocolo analítico narrativo cultural	50
Figura 10 - Protocolo analítico narrativo cultural aplicado à pesquisa da dissertação	92
Figura 11 - Santos e cruzeiros: conexão entre a religião e o sobrenatural.....	93
Figura 12 - A crença no “outro lado” habitado pelo sobrenatural.....	94
Figura 13 - A dúvida daqueles que preferem “tapar os olhos” para o sobrenatural	94
Figura 14 - Dramatização utilizada como recurso narrativo do documentário	95
Figura 15 - Imagem de arquivo utilizada no documentário.....	95
Figura 16 - Composição imagética do cemitério.....	96
Figura 17 - Contraste entre tons claros e escuros utilizado na fotografia do documentário ...	96
Figura 18 - Portões do cemitério	101
Figura 19 - O coveiro Toninho da Bertioga fechando os portões do cemitério	103
Figura 20 - Enquadramento da sequência inicial de entrevistas.....	105
Figura 21 - Modelo de filmagem das dramatizações.....	106
Figura 22 - A noite	106
Figura 23 - Dona das Dores.....	107
Figura 24 - Vista do bairro Fernão Velho, em Maceió, Alagoas.....	112
Figura 25 - Sequência de abertura do documentário	115
Figura 26 - A mata como “território do Unhudo”	116
Figura 27 - “Retrato-falado” do Unhudo.....	117
Figura 28 - Morro da Pedra Branca	121
Figura 29 - Primeiro esboço do protocolo analítico narrativo cultural.....	165

Figura 30 - Primeiro esboço do protocolo analítico narrativo cultural detalhado..... 165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Listagem de documentários pré-selecionados como objeto de estudo.....	89
Quadro 2 - Resumo dos tempos e espaços específicos encontrados na análise da narrativa documentária	124
Quadro 3 - Resumo dos tempos e espaços culturais dos documentários	125

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO: APROXIMAÇÃO ENTRE OS ESTUDOS CULTURAIS E A ANÁLISE CRÍTICA DA NARRATIVA.....	21
2.1 Análise Crítica da Narrativa: abordagem por meio do viés comunicativo.....	22
2.1.1 Uma metodologia pragmática: as três instâncias analíticas do ato comunicativo.....	25
2.2 Estudos Culturais: perspectiva cultural para a análise da narrativa.....	28
2.2.1 A Teoria das Mediações de Jesús Martín-Barbero: uma lente sobre a realidade latino-americana.....	31
2.3 Tempos e Espaços Culturais: organização de um protocolo investigativo para a narrativa documentária.....	37
2.3.1 Proposta para um marcador narrativo cultural de tempo.....	39
2.3.2 Proposta para um marcador narrativo cultural de espaço.....	43
2.3.3 Protocolo analítico narrativo cultural.....	48
3 A NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO.....	52
3.1 O código cinematográfico.....	54
3.2 Particularidades da narrativa do documentário.....	58
3.3 A narrativa no documentário brasileiro.....	63
4 O SOBRENATURAL NO DOCUMENTÁRIO.....	68
4.1 O sobrenatural na literatura Fantástica.....	72
4.2 Considerações sobre os tópicos documentários.....	78
4.3 Investigando o sobrenatural no documentário brasileiro.....	81
5 TEMPOS E ESPAÇOS CULTURAIS NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO SOBRENATURAL.....	90
5.1 Phantasma do Paquetá (2008).....	92
5.2 Aconteceu no ABC (2010).....	103
5.3 Em busca do Unhudo (2013).....	114
5.4 Tempos eternos, espaços marginais.....	123
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	143
ANEXO A.....	144
ANEXO B.....	150

ANEXO C	153
ANEXO D	163
APÊNDICE A	165

1 INTRODUÇÃO

“*Há mais coisas entre o céu e a terra do que supõe a sua vã filosofia*”. A famosa citação, adaptada da obra *Hamlet*¹, de Shakespeare, surge a partir da interpelação do personagem ao seu amigo, Horácio, após o protagonista ser visitado pelo fantasma do pai, o qual pede vingança à sua morte. Para validar o pedido feito pela aparição perante Horácio e outro amigo, Hamlet evoca que o racionalismo – expresso na figura do estudante Horácio – seja deixado de lado por um momento, explorando o entendimento de que nem todas as coisas possuem soluções lógicas e findas.

Embora tenha origem em uma ficção literária, essa expressão há muito vem sendo empregada como jargão popular quando se busca explicar fatos ditos reais que não encontram uma justificativa racional, amparada na Ciência. Quando luzes desconhecidas são avistadas no céu, gritos são ouvidos à noite no cemitério, objetos de uma casa se movem sozinhos, enfim, quando acontecimentos avessos à normalidade do cotidiano são presenciados, a frase de Shakespeare é lembrada, reforçando o debate acerca de que nem tudo possui uma explicação calcada na razão.

Ao longo dos anos, diversas artes têm se aproveitado dessas histórias fantásticas para produzir suas narrativas. No cinema, o mercado de filmes de terror – gênero que comumente utiliza a premissa sobrenatural – lança diversos títulos todos os anos, atraindo a atenção do público e da crítica. Seja pela emoção atingida, pela curiosidade gerada, ou mesmo, pelos efeitos visuais empregados, essas obras têm garantido lugar importante na cadeia de produção cinematográfica mundial, adequando-se ao contexto cultural de cada região.

No Brasil, por exemplo, nosso *locus* de estudo, José Mojica Marins, eternizado pelo seu personagem “Zé do Caixão”, é considerado o principal cineasta do terror nacional, com uma produção significativa entre os anos de 1960 e 2015. Ao longo da carreira de diretor e ator, Mojica produziu e participou de mais de 70 filmes, dentre os quais destaca-se a trilogia *À meia noite levarei sua alma* (1964), *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008). Mais recentemente, outros realizadores têm experimentado a diversidade dos elementos fantásticos e sobrenaturais em suas produções, como os diretores Samuel Galli (*Mal*

¹ No original, o texto seria “*There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*”, ou, em tradução livre, “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que sonha sua filosofia”. Porém, a citação popular que inclui a palavra “vã” é a mais conhecida, sendo empregada largamente como referência direta à obra.

Nosso, 2019), Juliana Rojas e Marco Dutra (*As boas maneiras*, 2017), Dennison Ramalho (*Morto não fala*, 2018), entre outros.

Porém, quando decidimos observar o sobrenatural na narrativa documentária brasileira – nosso tema de pesquisa –, percebemos que esse cenário se apresenta de maneira um tanto dispersa. Por se tratar de um filme que retira suas histórias do mundo real, a abordagem dessa temática no documentário parece ser, à primeira vista, um tópico excludente. Contudo, ao considerarmos a realidade como um constructo profundo, que abarca diferentes camadas e possibilidades, conseguimos compreender o sobrenatural como um elemento ativo e participante das manifestações culturais de diversos grupos sociais.

Nesse sentido, direcionamos o foco investigativo desta pesquisa para aspectos distintos na composição das narrativas documentárias brasileiras que abordam o sobrenatural. Sob a perspectiva cultural da origem dessas obras, podemos observar maneiras particulares de apreensão dos tempos e espaços ocupados por essas histórias, as quais apontam para o contexto de legitimação das vivências e das realidades formadas nessa parte do continente.

Desse modo, o objetivo geral deste trabalho se concentra em apreender quais os tempos e espaços culturais acionados nas narrativas documentárias brasileiras que tratam do sobrenatural, sob uma perspectiva contextual latino-americana. Denominamos “tempos e espaços culturais” na intenção de diferenciar dos tempos e espaços tradicionais da estrutura narrativa; no nosso caso, eles servem como marcadores que indicam associações entre o objeto narrativo e o tema, tensionados sob um contexto comunicativo, histórico e político dessas produções.

Em uma análise mais aprofundada, observar características pontuais das narrativas documentárias – como as que sugerimos neste trabalho –, relacionando-as à temática explorada nessas obras, permite a decupação das camadas do plano de fundo da construção dessas histórias e que podem ser examinadas, então, sob uma ótica relacional mais próxima ao seu contexto produtivo. Em se tratando da América Latina, os tempos e espaços apontam para as singularidades do processo de formação histórica experienciado nesse território, onde diferentes temporalidades e espacialidades convivem simultaneamente como “consequência de uma assimilação incompleta dos valores modernos”, contribuindo para a “constituição de uma outra história, paralela à do Ocidente” (FIGUEIREDO, 2006, n.p.).

Para alcançar nosso objetivo geral, elaboramos três objetivos específicos. Primeiramente, nos concentramos na construção de um protocolo teórico-metodológico adequado à análise dos aspectos enfatizados (tempo e espaço), tendo em vista a perspectiva cultural escolhida (latino-americana). A partir do protocolo desenvolvido, partimos para a

identificação dos tempos e espaços culturais que predominam nas narrativas documentárias selecionadas, contextualizando, em paralelo, algumas asserções depreendidas dessa constatação. Ao final do percurso, de modo a facilitar a visualização de nosso objetivo principal, nos detemos sobre a elaboração de um quadro-síntese com os resultados de nossa investigação, ponderando possíveis questões que emergem frente ao cenário encontrado.

Selecionamos, para nossa análise, três documentários de curta e média metragens², sendo estes *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008), *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010) e *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavaleiro, 2013)³. O primeiro filme, *Phantasma do Paquetá* (2008), reconstrói a história original que deu origem à lenda do fantasma de Paquetá, popular entre os moradores dos arredores do cemitério de mesmo nome. *Aconteceu no ABC* (2010) compartilha os relatos sobre os acontecimentos extraordinários presenciados por moradores da Vila do ABC, em Maceió, Alagoas. Por fim, *Em busca do Unhudo* (2013) conta a história do Unhudo da Pedra Branca, ser sobrenatural que povoa o imaginário das cidades paulistas de Dois Córregos e Mineiros do Tietê.

Ao propormos um cerceamento sobre o sobrenatural dentro de obras nacionais, nos voltamos a representações de mundo que nos permitem observar a complexidade existente nos vários “reais” que subsistem entre si. Optamos por circunscrever nossa abordagem sobre o tema e não sobre a crença nele ou no filme – embora esses fatores possam estar indiretamente envolvidos. Ao considerarmos a indexação com a realidade como parte intrínseca do documentário, nos concentramos, aqui, nas histórias contadas por eles e na maneira como o contexto cultural influencia na composição de sua narrativa.

Nosso critério de escolha dos documentários foi baseado na preferência por obras fora do circuito comercial, de produção independente, sob o formato de curta e média duração, compreendidos pelo cenário contemporâneo, a partir de 1990. Esse recorte foi motivado a partir da intenção de valorizar as obras realizadas fora dos grandes centros – cenário do qual a autora desta dissertação também participa. Além disso, conforme apontam Lins e Mesquita (2011), o cinema documentário contemporâneo desponta como um terreno fértil para o desenvolvimento de assuntos variados, deslocando o papel do documentarista enquanto intérprete da verdade

² No Brasil, consideram-se as seguintes classificações de metragem fílmica: curta (duração igual ou inferior a quinze minutos); média (duração superior a quinze minutos e igual ou inferior a setenta minutos); longa (duração superior a setenta minutos). Vale ressaltar que essa classificação pode variar de acordo com os institutos reguladores de cada país. (BRASIL, 2001).

³ Filmes disponíveis, respectivamente, em: <<https://curtadoc.tv/curta/espiritualidade/phantasma-do-paqueta/>; <https://curtadoc.tv/curta/cotidiano/aconteceu-no-abc/>; <https://curtadoc.tv/curta/cultura-popular/em-busca-do-unhudo/>>. Acesso em: 10 mai. 2021.

para a posição de observador e/ou explorador das singularidades das histórias e de seus personagens.

Para a busca dos filmes, nos detivemos sobre a plataforma de vídeos do *site* CurtaDoc, uma iniciativa da produtora Contraponto e do SESC TV dedicada a organizar um acervo da produção documentária latino-americana independente de curtas, médias e longas-metragens. Além de ser gratuita, a plataforma agrupa os mais de 1300 filmes cadastrados de acordo com os temas abordados, agilizando a busca pelos títulos, além de já disponibilizar, gratuitamente, o arquivo para visualização. Apesar de não possuir uma categoria específica sobre o tema do sobrenatural, conseguimos localizar nosso objeto a partir das classificações elencadas como “Espiritualidade” e “Cultura Popular”, conforme detalhamento apresentado no Capítulo 4.

Em se tratando de uma pesquisa acadêmica que se volta para o cinema documentário, consideramos que o panorama geral das investigações recentes apresenta cada vez mais espaço para o estudo de questões culturais dentro dessas narrativas. Isso se demonstra, por exemplo, através de uma breve busca realizada no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes⁴, em um período delimitado sobre os últimos cinco anos (entre 2017 e 2021)⁵, buscando estudos dedicados à investigação do documentário brasileiro. A partir dos resumos dos achados acadêmicos, extraímos o assunto central evidenciado pelo enfoque dos trabalhos, organizando-os, na sequência, em três grandes abrangências, conforme demonstrado na Figura 1 e no Anexo A. A categoria “não se aplica” foi adicionada em virtude da ocorrência de resultados fora do escopo avaliado (não tratavam de investigações sobre o documentário).

Figura 1 - Levantamento de assuntos abordados em teses e dissertações sobre o documentário brasileiro, entre 2017 e 2021

ASSUNTOS ABORDADOS EM TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO 2017 - 2021						
Palavra-chave	2017	2018	2019	2020	2021	TOTAL
ESTÉTICA	2	1	9	2	3	17
IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO	2	3	2	2	3	7
QUESTÕES RACIAIS, DE GÊNERO E SEXUALIDADE	1	0	3	1	2	12
NÃO SE APLICA	0	1	1	1	0	3
	5	5	15	6	8	39

Fonte: Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (2017 – 2021, palavra-chave “documentário brasileiro”). Arte elaborada pela autora (2023).

⁴ Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

⁵ O período faz referência aos cinco anos anteriores ao início do trabalho de pesquisa da dissertação, em 2021.

Como podemos observar, embora pesquisas que exploram a linguagem documentária enquanto forma de representação estética ainda figurem entre as preferências dos acadêmicos, há uma significativa produção de trabalhos preocupados em analisar as representações de identidade expressas no discurso dessas obras, além de investigações que versam sobre as questões raciais, de gênero e de sexualidade. Como gênero complexo e em permanente transformação, o documentário é capaz de acrescentar nuances enriquecedoras a discussões que contextualizam o lugar a partir de onde seus discursos são produzidos, oferecendo a oportunidade de pensar questões singulares extraídas de seus contextos culturais.

Dessa feita, ao nos depararmos com a gama de possibilidades investigativas que as narrativas documentárias brasileiras podem oferecer, vislumbramos, com nosso estudo, a possibilidade de adentrar em temáticas ainda pouco exploradas nesses produtos. Além disso, a já citada experiência no campo da realização documentária da parte autoral deste trabalho, somada ao interesse particular pela temática do sobrenatural, foram fatores determinantes para gerar os questionamentos suscitados nesta dissertação. O fazer documentário, além do conhecimento prático exigido, suscita uma série de indagações acerca das escolhas de representação do mundo focado pelo documentarista. Ao refletirmos sobre o porquê contamos as histórias que contamos, da maneira que contamos, podemos acessar camadas mais profundas e reveladoras sobre nosso próprio censo de identidade e de pertencimento.

Ao optarmos por um objeto de estudo mais comumente abordado pelo campo da Comunicação, propomos um exame dessas narrativas a partir de um viés teórico-conceitual inserido nas Letras, numa perspectiva interdisciplinar considerando também os estudos das áreas de Comunicação e dos Estudos Culturais de matriz latino-americana. As abordagens analíticas interdisciplinares têm possibilitado a adoção de teorias que exploram mais profundamente os aspectos culturais dos produtos comunicacionais, levando em consideração não apenas o material em si, mas todo o entorno envolvido no circuito de produção, leitura e consumo do conteúdo. Ademais, cabe ressaltar que estamos inseridos dentro da Linha de Pesquisa de Estudos Literários e Midiáticos, o que também viabiliza o caráter interdisciplinar deste trabalho.

Nossa abordagem teórico-metodológica está baseada na Análise Crítica da Narrativa de Motta (2013) e nos Estudos Culturais Latino-americanos, particularmente contemplados na Teoria das Mediações de Jesús Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018). Para atender à nossa demanda, adaptamos os protocolos analíticos sugeridos pelos autores para o desenvolvimento de um diagrama investigativo próprio. Dessa forma, combinamos o exame narrativo através dos planos da expressão, da estória e da metanarrativa (MOTTA, 2013) com dois marcadores

culturais contidos no terceiro mapa das mediações (Mapa das Mutações Comunicativas e Culturais 1, de 2010) – a Espacialidade e a Temporalidade.

Motta (2013) fornece as ferramentas para apreender as especificidades que compõem a integralidade da história, sugerindo uma divisão analítica em três instâncias. Os dois primeiros planos (expressão e estória) constituem-se como “predominantemente estéticos”, enquanto o terceiro (metanarrativa) seria “predominantemente ético (cultural e/ou ideológico)” (MOTTA, 2013, p. 135). Para fins de nossa pesquisa, concentramos a análise da narrativa sobre os aspectos de tempo e espaço, posteriormente abstraindo-os para os marcadores de Tempo e Espaço Culturais por nós elaborados.

Já a Teoria das Mediações de Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018) busca compreender as dinâmicas culturais específicas do continente latino-americano, levando em consideração sua história e os contextos políticos, sociais e culturais únicos. Em seus estudos, o autor apresenta mapas investigativos que possibilitam pensar diversos tipos de relações, demonstradas por meio de mediações, contextualizando os objetos culturais com seu entorno. Em nosso caso, consideramos os marcadores da Temporalidade e da Espacialidade, adaptados ao nosso objeto (o documentário, condicionado à temática sobrenatural).

Para o marcador de Temporalidade, o qual denominamos “marcador narrativo cultural de tempo”, ou, de forma simplificada, “tempo cultural”, procuramos estabelecer uma relação temporal baseada no tempo utilizado pelo documentário para compor suas narrativas, isto é, o tempo do mundo histórico. Tomamos emprestada a compreensão temporal sugerida por Rousso (2016), que relaciona a instância narrativa ao fato narrado, inferindo duas condições – passado histórico e passado próximo. No nosso caso, tais temporalidades sinalizam as associações entre a história e o tema – as quais nos interessam nesta investigação. Complementamos essa abordagem com as considerações de Delgado (2007), que inclui a memória como fator intrínseco ao tempo histórico, recuperando representações coletivas e individuais na construção da narrativa.

Para o marcador de Espacialidade, o qual denominamos “marcador narrativo cultural de espaço”, ou, de forma simplificada, “espaço cultural”, nos ancoramos nos estudos sobre geografia fílmica desenvolvidos por Costa (2008, 2013), apoiados no trabalho de Cauquelin (2007) a respeito da paisagem. Assim, evidenciamos no marcador de espaço o lugar materializado pela narrativa sobrenatural e a paisagem construída subjetivamente pela linguagem audiovisual.

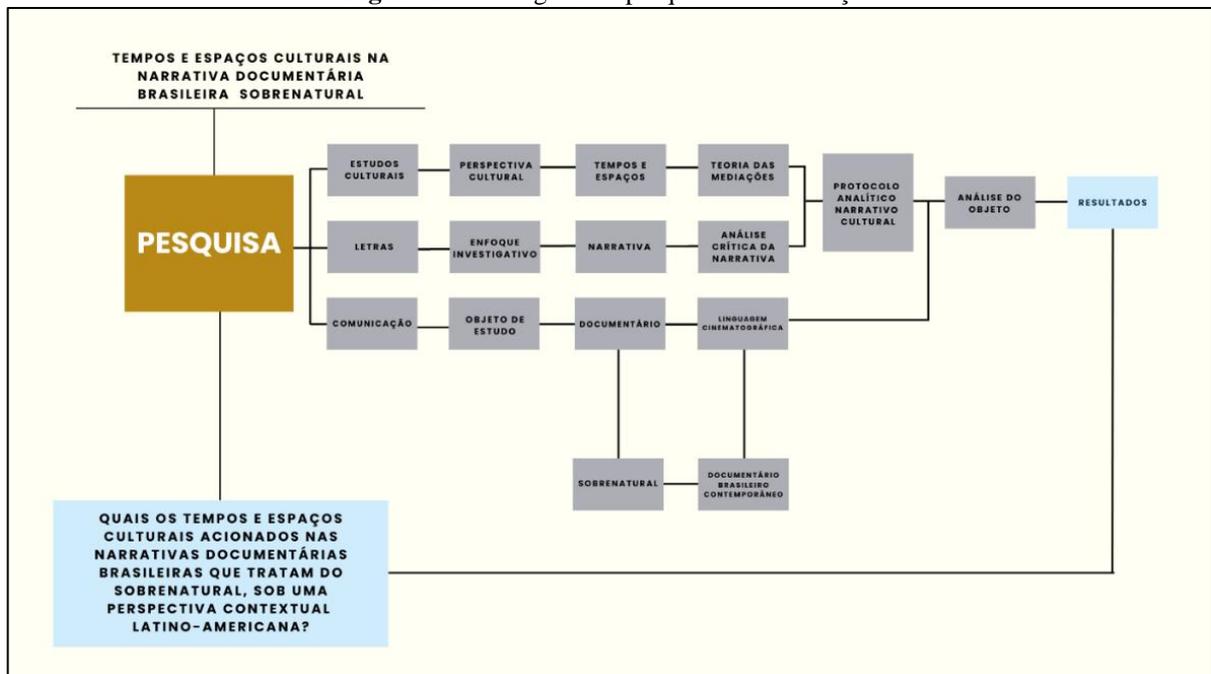
Considerando que o Programa de Pós-Graduação em Letras da UNISC concentra seu foco sobre a leitura, procuramos contemplar neste estudo as especificidades da linguagem

audiovisual relacionada ao nosso objeto de estudo. Dessa forma, utilizamos conceitos da narrativa cinematográfica a partir de Metz (2014) e Martin (2005). Sobre o documentário, para uma compreensão geral, nos ancoramos no trabalho consolidado de Nichols (2016). Em relação às singularidades do produto brasileiro, destacamos as análises de Lins e Mesquita (2011), que direcionam seu enfoque, sobretudo, para o documentário contemporâneo. Também tomamos emprestado de Nichols (2016) a discussão sobre os tópicos documentais, que envolvem a categorização temática nesses produtos.

No que se refere ao sobrenatural, partimos da discussão desse elemento no gênero fantástico, onde ele é uma temática recorrente. Trazemos, primeiramente, os textos de Berger (1997) e Xatara (2004) quanto ao esclarecimento de questões pertinentes ao sobrenatural enquanto elemento que se contrapõe ao real. Em seguida, buscamos evidenciar seu uso no contexto do gênero fantástico como um tema frequente, a partir dos estudos de Todorov (1975) e Furtado (1980).

Na Figura 2, sintetizamos a proposta desta dissertação, de modo a permitir um melhor entendimento sobre o caminho de construção da pesquisa.

Figura 2 - Visão geral da pesquisa de dissertação



Fonte: Arte elaborada pela autora (2023).

O trabalho está organizado em seis capítulos, incluindo esta introdução. No Capítulo 2, apresentamos o aporte teórico-metodológico utilizado em nossa discussão, sob a ótica interdisciplinar na qual ancoramos nossa pesquisa, sistematizando o protocolo que será aplicado

aos objetos investigados. O Capítulo 3 discorre sobre as particularidades da linguagem utilizada pelo nosso objeto, compreendido pelo documentário, destacando também alguns recursos narrativos frequentemente adotados pelos filmes brasileiros. No Capítulo 4, discutimos o tema do sobrenatural, enquanto tópico documentário, primeiramente, contextualizando o assunto dentro de teorias e estudos que versam sobre o fantástico, para, na sequência, demonstrar o percurso de busca do objeto investigado, e as relativizações engendradas para delimitar um tópico sobrenatural no documentário.

O Capítulo 5 trata, objetivamente, da análise dos objetos e da contextualização dos resultados obtidos. Na análise, extraímos os tempos e espaços culturais das três narrativas documentárias selecionadas, a partir da aplicação do protocolo metodológico desenvolvido. Elaboramos, ainda, um quadro-resumo com nossos principais achados, pontuando algumas maneiras através das quais as relações espaço-temporais evidenciadas nas narrativas documentárias podem ser discutidas, tendo em vista um exame mais aprofundado do contexto cultural dessas produções. Por fim, o Capítulo 6 encerra a dissertação, ponderando as discussões relevantes elencadas por este trabalho e oferecendo perspectivas para estudos futuros.

2 MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO: APROXIMAÇÃO ENTRE OS ESTUDOS CULTURAIS E A ANÁLISE CRÍTICA DA NARRATIVA

Há diversas perspectivas através das quais podemos investigar uma narrativa fílmica. Dependendo de como pretendemos abordar determinado produto audiovisual, diferentes associações entre metodologias de análise e correntes teóricas podem ser construídas, de forma a evidenciar certas particularidades da obra, as quais podem revelar leituras e conexões mais abrangentes. Nessa direção, os estudos interdisciplinares podem contribuir para uma investigação mais afinada com a proposta de estudo, despontando como um importante instrumento para pesquisas acadêmicas.

Em nosso caso, nos dispomos a examinar as narrativas documentárias brasileiras que abordam o tema do sobrenatural, no intuito de encontrar indicadores espaço-temporais concernentes às singularidades dessas obras, que possam ser examinadas sob o contexto cultural latino-americano. Conforme salientam autores dedicados ao estudo das relações sociais e comunicacionais desse continente, como Canclini (1998) e Martín-Barbero (2003), há, nessa parte do território, um processo de formação histórica singular, no qual os tensionamentos e disrupturas políticas e culturais vivenciados durante esse período deixaram marcas profundas na construção das identidades. Essas marcas conseguem ser verificadas nos discursos perpetuados até os dias atuais, nas mais variadas produções culturais.

Assim, na tentativa de aliar a investigação da narrativa audiovisual com aspectos culturais e comunicativos, buscamos suporte em correntes teóricas que pudessem abarcar essas três áreas – Letras, Estudos Culturais e Comunicação –, chegando, então, na proposta que trazemos para nossa pesquisa. O que buscamos com nossa sugestão teórico-metodológica é proporcionar uma nova maneira de olhar para marcas específicas do texto fílmico, resgatando, através delas, camadas mais profundas que compõem seus discursos e que remetem, conforme expomos acima, à hibridação presente na formação histórica e cultural desse continente (CANCLINI 1998; MARTÍN-BARBERO, 2003).

Desta forma, produzimos para este trabalho um protocolo analítico-metodológico baseado nas categorias da Análise Narrativa Crítica de Motta (2013) em associação com dois marcadores contemplados pela Teoria das Mediações, concebida por Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), sendo estes a Temporalidade e a Espacialidade. Com isso, obviamente, não estamos relegando os aparatos analíticos anteriores cedidos pela Literatura e pelos estudos de cinema. Procuramos, sobretudo, evidenciar maneiras de pormenorizar determinados aspectos culturais da construção da narrativa do documentário, propondo uma análise relacional, que

permita explorar, mais objetivamente, “as camadas discursivas que tomam forma material neles, os traumas mal-resolvidos [sic]” e “a história de interações materiais que eles codificam” (MARKS, 2010, p. 313).

As imagens mostradas pelo cinema revelam realidades imaginadas a partir das vivências humanas, inseridas em um panorama mais abrangente de um mundo “tecido por redes, relações, artificios, sempre modificáveis e por isso mesmo frágeis” (FRANÇA, 2010, p. 229). Conforme aponta França (2010):

Sem deixar de produzir uma mediação entre espectador e mundo, o cinema, muito mais do que um produtor de representações sociais e culturais, é também um analista minucioso dos sistemas de representação que sustentam nossas crenças, valores e dinâmicas relacionais. (FRANÇA, 2010, p. 227).

Em se tratando do documentário, Nóvoa e Fressato (2013) argumentam que esses filmes carregam valores e comportamentos que norteiam as estruturas sociais, a partir de onde são elaborados, funcionando como “representações da vivência coletiva, das formas de organização social, das estruturas econômicas, da política e até mesmo das angústias, das ansiedades, das paixões, dos medos, enfim, de todas as possíveis formas de subjetividade humana” (NÓVOA; FRESSATO, 2013, p. 10). Portanto, como pontua Costa (2013),

Faz-se urgente e necessário, portanto, pensar o filme como um acontecimento resultante de articulações e desarticulações entre as multiplicidades simultâneas que coexistem em determinado lugar, e que, com suas imagens geográficas, nos apresenta e faz ver o mundo de determinada forma, sob um determinado ângulo e olhar provocando e criando um entendimento espacial particular. (COSTA, 2013, p. 256).

Neste capítulo, apresentamos o trajeto pensado para explorar nossas narrativas documentárias, tomadas como objeto de trabalho, sintetizando as duas principais teorias das quais tomamos parte para construção do protocolo analítico. Ao final, apresentamos, sob formato de diagrama investigativo, o mapa pensado como alternativa para examinar os dois aspectos específicos pretendidos, de tempo e espaço culturais.

2.1 Análise Crítica da Narrativa: abordagem por meio do viés comunicativo

A narrativa, enquanto processo de interpretação de um acontecimento, tem acompanhado o ser humano desde o período pré-histórico. A arte rupestre, que permitia ao homem das cavernas expressar, por meio de imagens pintadas na pedra, seus rituais cotidianos, evoluiu até a tradição oral, depois, para a escrita, passando pela revolução introduzida pela

prensa de Gutenberg, no século XV. Como marco histórico, essa tecnologia convergiu para o aperfeiçoamento na arte de contar histórias, chegando aos dias atuais através de novas formas, mídias e linguagens.

Os diferentes meios empregados para criar narrativas exigiram também uma adequação do leitor quanto ao modo de leitura. Entender como um texto – no sentido amplo da palavra – funciona demanda um conhecimento das estruturas utilizadas para construí-lo, além da compreensão da linguagem utilizada em tal elaboração. Como expressão literária, especificamente, a narrativa tem sido alvo de estudos desde Aristóteles, com sua obra *Poética*⁶, através da proposição do arranjo clássico narrativo. A consolidação do estudo das narrativas como Ciência veio a acontecer posteriormente, através de teóricos literários como Roland Barthes, Gérard Genette, A.J. Greimas, Vladimir Propp e Umberto Eco, conforme resume Mungioli (2002):

Em termos históricos, o estudo da narrativa pode ser dividido em dois grandes momentos. O primeiro caracteriza-se pelo estudo do texto narrativo centrado na sua interpretação, sendo a exegese a representação máxima desse período. O segundo momento, que se caracteriza pelo estudo sistemático da narrativa do ponto de vista de suas estruturas, tem início com a publicação, em 1928, do livro *Morfologia do Conto*, de Vladimir Propp. (MUNGIOLI, 2002, p. 49-50, grifos da autora).

A partir de suas origens, observamos o quanto a narrativa tem evoluído e se adaptado aos contextos históricos, sociais e culturais de cada época, além de incorporar novos formatos e linguagens. Nessa direção, optamos por uma abordagem crítica do objeto textual, tal qual sugerida por Motta (2013), pois entendemos que sua proposta amplia o horizonte quanto aos tipos de textos e linguagens que podem vir a ser explorados, tanto nos estudos das Letras, como em áreas afins.

Motta (2013) direciona a narrativa para o campo interdisciplinar, a partir de um ponto de vista crítico. Segundo o autor, as ideias inseridas pelo “giro linguístico, a filosofia da linguagem, a antropologia interpretativa, a intitulada segunda revolução cognitiva e as contribuições da pragmática e da retórica” (MOTTA, 2013, p. 12) permitem olhar a narrativa como um dispositivo argumentativo e um processo de correlações de poder. Ao invés de

⁶ Em *Poética*, Aristóteles discute as origens históricas e filosóficas da poesia, forma de escrita literária predominante na época em que suas discussões foram propostas, servindo como base para as elaborações do autor. Sua obra discorre sobre a construção de conceitos fundamentais para a criação narrativa, como a mimese e a verossimilhança, além de propor um arranjo clássico para a organização da história. Com base na tragédia, o autor identifica seis partes que compõem essa espécie de texto, sendo elas o enredo, os caracteres (ou personagens), a elocução, o pensamento, o espetáculo e a música. As principais reflexões trazidas por Aristóteles, tanto na *Poética* quanto em outras de suas produções, permanecem relevantes para estudos que se debruçaram sobre a composição da narrativa literária. (ARISTÓTELES, 2011).

esmiuçá-la enquanto estrutura, algo que outros autores já fazem com maestria, Motta (2013) se concentra na interpretação do enunciado e em como as instâncias envolvidas coconstroem esse sentido.

Sua apreciação aponta para um viés cultural e antropológico, onde as relações formam “um sistema de valores e ideais coletivos, embora contraditórios, que permitem às pessoas estabelecer uma ordem sobre o caos” (MOTTA, 2013, p. 32). Ao encontro de Ricoeur (1999), Motta (2013, 2013, p. 36) ratifica “a impossibilidade de pensar a narrativa fora de seu contexto comunicativo, das intencionalidades inerentes aos discursos em contexto e fora da reflexividade semântica da linguagem frente àquilo que ela designa”. Para o autor,

Compreender as modalidades narrativas no contexto do ato comunicativo remete necessariamente à consideração da intencionalidade dos interlocutores no processo de produção de sentido, assim como àquelas do leitor, ouvinte ou espectador nesse mesmo ato. Para mim, em cada situação de comunicação o leitor ou ouvinte mantém uma consciência sutil, fugidia, mas atuante, sobre um modo ou outro de representar o mundo, refazendo sucessiva e momentaneamente o *contrato comunicativo* que ele ajusta seguidamente a cada situação comunicativa, atualizando no ato de fala e de leitura a interpretação pretendida, ainda que possa haver (e haverá sempre) mal-entendidos. (MOTTA, 2013, p. 36-37, grifos do autor).

Motta (2017, p. 43) reivindica que as narrativas atuais precisam ser analisadas por meio de um procedimento que dê conta da dinamicidade desses relatos, por vezes fragmentados e reconstituídos, em várias direções, por uma “multiplicidade de fontes e plataformas”. Para o autor, “compreender um pouco mais sobre o ser humano na sua complexidade, entender o mundo humano, demarcar nossas identidades, o que somos, como nos constituímos, é o trabalho simbólico das análises das narrativas” (MOTTA, 2013, p. 30).

Para o autor, a nova realidade na qual vivemos, fortemente intermediada pelos meios e tecnologias de comunicação, precisa considerar a influência desses fatores nas formas como contamos nossas histórias (MOTTA, 2017). Através de um viés pragmático, que enfatiza os propósitos comunicativos e os resultados pretendidos da narrativa, os atos enunciativos devem ser entendidos “como um conjunto de proposições que descrevem crenças, conhecimentos, compromissos e ideologias dos participantes” (MOTTA, 2017, p. 45). Na teoria de Motta (2017), os agentes narrativos ganham protagonismo, desdobrando intenções, contextos, sujeitos, usos da linguagem, entre outros aspectos, os quais não seriam alcançados por meio da análise narrativa convencional.

Logo, o que Motta (2017, p. 51) propõe ao engendrar uma nova maneira de enxergar as narrativas é uma “teoria da ação”, na qual o ato narrativo possa ser interpelado não apenas pelo significado literal que possui, mas também a partir da inferência de “outras significações a partir

da força ilocutiva do enunciado”. A teoria da narrativa “deixa de atender apenas à crítica literária ou estética para tornar-se uma metodologia crítica dos atos narrativos”, incluindo aí todos os tipos de textos, como aqueles articulados através das mídias (MOTTA, 2017, p. 52).

Nesse ínterim, os atos de comunicação funcionam como acordos implícitos entre os interlocutores, que revelam intenções e sugerem uma interpretação por parte de quem recebe a narrativa (MOTTA, 2013; 2017). Quando um ato de fala acontece, há todo um *background* contextual que interfere na apreensão de seu significado; o mundo descrito pelo falante, em uma tentativa de representação, adquire um novo sentido coconstruído por seu interlocutor. Os acordos estão sempre sendo ajustados conforme o contexto no qual as histórias são proferidas e a audiência para a qual são direcionadas, o que torna “cada fala um ato de comunicação singular e circunstancial” (MOTTA, 2017, p. 51).

Também interferem no ato comunicativo os recursos da linguagem utilizada para conferir determinadas intenções ao texto. Assim, dependendo do formato através do qual a mensagem é projetada – como num filme, por exemplo, que se utiliza dos recursos da linguagem audiovisual –, existem uma série de artifícios que o narrador deve articular na composição de sua narrativa. Por outro lado, o narratário também deve possuir afinidade com essa linguagem, de modo a conseguir capturar, pelo menos, a essência do conteúdo.

Na próxima seção apresentamos, mais detalhadamente, o caminho analítico pensado por Motta (2013), conforme seu entendimento de que a narrativa, para além de um simples relato, compreende um panorama discursivo no qual se organizam camadas simbólicas das estruturas sociais nas quais vivemos. Conforme veremos, o autor oferece uma análise baseada em três divisões que permitem observar o sentido do fato exposto, através de uma “perspectiva fenomenológica que interpreta a dinâmica e sistematicamente a essência do fenômeno narrativo”, desvelando as “diversas camadas significativas do objeto empírico” (MOTTA, 2013, p. 125).

2.1.1 Uma metodologia pragmática: as três instâncias analíticas do ato comunicativo

Conforme destaca Motta (2013, p. 127), o texto precisa ser analisado “como ponto de referência entre alguém que construiu argumentativamente sua expressão narrativa para induzir seu interlocutor a interpretar os fenômenos relatados conforme a sua intenção”. A análise narrativa a partir do viés crítico se volta não somente ao produto narrativo em si, mas articula um processo comunicativo em que produtor, obra e leitor dialogam. Essa perspectiva entende as narrativas como “um fato cultural anterior aos acontecimentos e aos fenômenos que relatam”

(MOTTA, 2013, p. 18), sugerindo que, ao narrar, estamos nos constituindo enquanto sujeitos inseridos em uma camada cultural, desdobrada em crenças, valores, ideologias e instituições. Conforme Motta (2013),

[...] nossas experiências objetivas, subjetivas e intersubjetivas são responsáveis pela formação de nosso caráter, identidade e pensamentos, assim como constitutivas dos significados que formulamos e retemos no imaginário e na memória. Aprender o significado de uma coisa ou fenômeno é contemplá-lo nas suas relações com outras coisas e pessoas, observar como opera e funciona, que consequências produz, etc. (MOTTA, 2013, p. 30).

Baseado nessa abordagem, o autor sugere uma divisão da narrativa em três instâncias analíticas: o plano da expressão (linguagem), o plano da estória (conteúdo) e o plano da metanarrativa (tema de fundo). Motta (2013) pontua que essa separação, embora não seja percebida na prática comunicativa, se faz fundamental como metodologia para o exame mais aprofundado do objeto narrativo. A favor de seu pensamento, o autor pondera que precursores dos estudos narrativos, como Barthes et al. (2008), já observavam que a análise através de categorias estruturais permite uma maior compreensão da obra.

O plano da expressão se constitui como a camada superficial do texto, através do qual o narrador constrói sua narrativa. Motta (2013) enfatiza a importância de se considerar as especificidades de cada linguagem na análise, já que elas podem empregar recursos estratégicos próprios que só produzem efeito dentro de seu código – como no caso da linguagem cinematográfica, da qual se vale nosso objeto de estudo, o documentário. Segundo ressalta (MOTTA, 2013),

Para a comunicação narrativa jornalística, publicitária, cinematográfica ou dos quadrinhos, por exemplo, observar esse plano tem uma importância fundamental na análise porque a retórica escrita, visual ou sonora é fartamente utilizada como recurso estratégico para imprimir tonalidades, ênfases, destacar certos aspectos, imprimir efeitos dramáticos, imprimir efeitos de sentido. (MOTTA, 2013, p. 136).

Em particular, o documentário faz amplo uso da retórica a fim de produzir um consenso sobre as questões que traz à debate. Nichols (2016, p. 119) destaca que “a retórica, ou oratória, é um uso da linguagem que interessa particularmente ao estudo do vídeo e do filme documentário”, pois os assuntos tratados nessas peças audiovisuais, com frequência, se utilizam do recurso deliberativo, judicial e crítico para formular suas argumentações. Além disso, também se valem da metáfora como forma de associar valores às práticas sociais, ou para facilitar a compreensão, por parte do público, de conceitos mais complexos (NICHOLS, 2016).

Já o plano da estória foca no conteúdo em si, na virtualidade da significação, onde são examinados o enredo e a representação da história dentro desse universo. Nessa categoria de análise estão localizados o conteúdo propriamente dito, contendo as intrigas, as ações, os personagens e demais elementos que compõem a estrutura narrativa. Motta (2013, p. 137) identifica o plano da estória como sendo o plano “dos mundos possíveis” e imaginados pelo autor, e no qual a lógica da trama se estabelece.

É nesse plano, ainda, que se manifestam as intencionalidades do narrador, por meio da sintaxe narrativa, a qual engloba itens como a ordem dos eventos, a estrutura da frase, o uso de tempos verbais, a escolha de palavras e a organização geral do texto, as quais permitem ao leitor extrair sentidos a partir de uma lógica pré-organizada. Mesmo no documentário, filme que carrega, de maneira subentendida, “verdades do mundo”, há um esforço por parte do autor da obra em reforçar sua intenção, como explica Nichols (2016):

Quando assistimos a documentários, esperamos aprender ou nos emocionar, descobrir as possibilidades do mundo histórico ou sermos persuadidos por elas. Os documentários recorrem à comprovação para alegar algo como “isto é assim”, junto com um tácito “não é mesmo?”. Essa alegação é transmitida pela força retórica ou persuasiva da representação. (NICHOLS, 2016, p. 58).

Por fim, o plano da metanarrativa se propõe a descortinar as camadas contextuais sobre as quais a narrativa está montada, sendo o plano “que evoca os imaginários culturais” contidos na história (MOTTA, 2013, p. 138). Essa categoria permite entrever o caráter antropológico da narrativa, ao considerar a cultura, as relações sociais e as dimensões humanas em um determinado contexto dentro do qual a trama se desenrola, permitindo entrever “a estrutura profunda e os modelos de mundo implícitos” (MOTTA, 2013, p. 139). Há diversos temas que podem ser retirados a partir da análise do plano de fundo, como a “fidelidade, fé, confiança no futuro, felicidade, revolução, conspiração, corrupção, exploração, traição, temor à morte, temor a deus, o crime não compensa [...] e tantos outros temas, mitos ou motivos” (MOTTA, 2013, p. 138).

Embora um ou outro plano possa receber maior atenção durante o exame da narrativa, o qual irá depender do tipo de indagação proposto pelo analista, cabe ressaltar que existe um percurso analítico que pode facilitar o processo de investigação. Esse trajeto passa, respectivamente, por sete movimentos sintetizados por Motta (2013): (1) compreensão da integralidade da história, a partir da identificação da estrutura narrativa; (2) reconhecimento do

discurso comunicativo, dentro de sua lógica estabelecida; (3) recuperação dos episódios⁷ sequenciais dentro da temática dominante, e sua posterior recomposição, de modo a conferir coerência para a síntese do analista; (4) identificação dos conflitos/tensões dramáticas; (5) detalhamento da construção do personagem, enquanto agente fundamental para o desenvolvimento da história; (6) recapitulação das estratégias argumentativas utilizadas pelo narrador para provocar efeitos de sentido no leitor, possibilitadas por diferentes estilos de retóricas narrativas; (7) recuperação dos indícios culturais processados a partir da história.

Em relação ao quinto movimento destacado por Motta (2013), cabe fazer alguns apontamentos. Mesmo nas narrativas não-ficcionais, como é o caso do documentário, é preciso ter em mente que personagens são sempre produzidos e, portanto, deve-se tomar cuidado para não relativizar a pessoa real com sua persona fílmica. O que deve estar em foco, nesse caso, é a “figura construída” e sua representação, ou, como explica Motta (2013, p. 190, grifos do autor), “na narrativa, personagem é sempre *um ente*, não um indivíduo, e assim deve ser analisada”.

Feitas essas considerações, esclarecemos que, em nosso protocolo investigativo, as instâncias narrativas sugeridas por Motta (2013) capturam os tempos e espaços específicos dos documentários, posteriormente abstraídos para uma consideração relacional entre tais aspectos da narrativa e o tema tratado. Enquanto o plano da estória caracteriza objetivamente os tempos e espaços nos quais a história toma forma, o plano da expressão demonstra as maneiras através das quais essas percepções espaço-temporais se realizam por meio da linguagem audiovisual. O plano metanarrativo, por sua vez, serve para contextualizar a compreensão de mundo exteriorizada por esses elementos.

2.2 Estudos Culturais: perspectiva cultural para a análise da narrativa

Ao optarmos por uma análise baseada em uma perspectiva cultural voltada para o entorno produtivo dos objetos investigados, encontramos nos Estudos Culturais um importante aliado no sentido de fornecer o aporte teórico-metodológico ajustado a este estudo. Os Estudos Culturais se apresentam como uma corrente teórica versátil e abrangente, estendendo-se por diferentes disciplinas e cursos acadêmicos e compreendendo múltiplos objetos de investigação

⁷ No texto original, Motta (2013, p. 160) define os episódios como “unidades temáticas narrativas intermediárias, semanticamente coesas, que relatam ações ou conjunto de ações relativamente autônomas (motivos) [...] conectadas ao todo no qual significativamente se inserem”. Esses segmentos possuem funções estratégicas no texto, produzindo efeitos dramáticos de forma a encaminhar a história para a intenção proposta pelo autor. (MOTTA, 2013).

– estes, geralmente, analisados em conjunto com teorias de áreas subjacentes. Dessa forma, viabilizam uma abordagem crítica da cultura, questionando as hierarquias e desigualdades sociais que são produzidas e reproduzidas culturalmente, através do exame das práticas culturais, dos produtos midiáticos, das representações simbólicas e das identidades culturais, permitindo entrever como esses elementos são moldados e influenciam as relações de poder e as estruturas sociais.

Por isso, apesar de possuírem concepções próprias, os Estudos Culturais são considerados como uma rede interdisciplinar, ou, mais do que isso, como “um processo, uma espécie de alquimia para produzir conhecimento útil” (NELSON; TREICHLER; GROSSBERG, 1995, p. 9). Muito provavelmente, a amplitude desse campo de estudos esteja situada em sua gênese, com a fundação do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), em 1964, na Inglaterra. Ligado ao Departamento de Inglês da Universidade de Birmingham, o Centro foi organizado com a intenção de pesquisar “as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e mudanças sociais” (ESCOSTEGUY, 1998, p. 88).

Proveniente das pressões sociais de sua época, três textos são considerados como as bases fundantes do movimento dos Estudos Culturais: *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart, *Culture and Society* (1958), de Raymond Williams, e *The Making of the English Working-class* (1963), de E. P. Thompson. Embora cada um tenha um foco específico, todos discutem a cultura e suas inter-relações, explorando as formações culturais a partir da sociedade britânica. De maneira geral, os escritos demonstram que a cultura não é algo homogêneo nem estanque, mas um conjunto de práticas diversificadas que provêm de intervenções ativas dos indivíduos e demais esferas das comunidades envolvidas.

Particularmente, o texto de Williams (1958) se destaca entre os demais ao oferecer uma concepção de cultura como algo comum – ou “ordinário”, em suas palavras. Para Williams (1958, p. 5), “uma cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo”. Ao reconhecer a cultura como algo que pertence a todos, o autor abre espaço para estudos que contemplam não somente as artes elitizadas, mas qualquer manifestação artística da sociedade e todos os processos aí entremeados.

Esse aporte teórico permitiu métodos de pesquisa mais aprofundados sobre a cultura contemporânea e a sociedade, foco dos Estudos Culturais num primeiro momento. As relações entre os grupos e os meios de comunicação de massa passam a ser exploradas sob um olhar mais antropológico e social, assim como os sujeitos e suas culturas também ganham atenção

(ESCOSTEGUY, 1998). O estudo etnográfico se sobressai como uma valorosa metodologia qualitativa, estendendo a compreensão das significações culturais para as práticas de vida associadas às suas produções.

Entre os anos 1970 e 1980, as pautas dos movimentos feministas começam a ser incorporadas aos objetos de análise do CCCS, bem como temáticas relacionadas a identidades e a subculturas. Escosteguy (1998) assim resume este período:

De forma sintética, pode-se entender o centro de Birmingham, da sua fundação ao início dos anos 80, como foco irradiador de uma plataforma teórica derivada de importações e adaptações de diversas teorias; como promotor de uma abertura a problemáticas antes desconsideradas como as relacionadas às culturas populares e aos meios de comunicação de massa e, mais tarde, a questões vinculadas às identidades étnicas e sexuais; e como divulgador de estudos bastante heterogêneos decorrentes da diversidade de referências teóricas, assim como, da pluralidade das temáticas estudadas. (ESCOSTEGUY, 1998, p. 91).

A autora ressalta, ainda, que essa primeira fase serviu, basicamente, como um momento de consolidação dos Estudos Culturais. Posteriormente, outros países, além da Inglaterra, começaram a manifestar interesse nas questões disseminadas pelo grupo de Birmingham, adaptando-as à sua realidade e desenvolvendo novos suportes teórico-metodológicos. Um exemplo é a corrente dos Estudos Culturais Latino-americanos, a qual apresenta largo interesse na esfera da recepção.

Essa, aliás, passa a ser a preocupação mais recente, que começa a despontar em meados de 1980 e se fortalece, principalmente, nos anos 1990. Combinados com a análise do texto, os estudos de recepção se debruçam sobre as audiências de programas televisivos, séries, filmes, entre outros produtos culturais. O entendimento do receptor como parte integrante de um grupo homogeneizado é substituído pela observação das particularidades do consumidor das produções midiáticas, incluindo aí todos os formatos criados e circulados através de suportes de mídia, como filmes, livros, jornais etc., bem como manifestações “vivas”, advindas de práticas sociais.

Dentre os produtos midiáticos pesquisados, o cinema se destaca nos estudos de Hall (1989), importante autor do movimento dos Estudos Culturais. Em seu principal artigo sobre o tema, intitulado *Cultural identity and cinematic representation*, Hall (1989) articula uma discussão sobre identidade e representação – conceitos amplamente trabalhados pelo autor –, tendo como foco o cinema do Terceiro Mundo, em especial, o afro-caribenho. A intenção do autor, sobretudo, é compreender o discurso produzido por esses sujeitos, relacionando-o aos modos como eles se veem e se constroem em tela. Conforme cita Prysthon (2016, p. 78):

Ainda que Stuart Hall não tenha sido um teórico do cinema *stricto sensu*, podemos detectar a influência do seu pensamento nos estudos fílmicos, especialmente nas correntes mais afeitas ao cinema como prática social e aos estudos culturais. Essa presença de Hall no cinema e nos estudos fílmicos se dá em níveis distintos e configura-se de maneira multifacetada, mas está impressa sobretudo nos modos de ver e pensar o cinema mundial contemporâneo.

De forma geral, o exemplo de Hall (1989) nos interessa a fim de ilustrar a investigação do cinema abarcado pelos Estudos Culturais, não apenas como produto midiático, mas também como um elemento inserido em um circuito de produção cultural e, por conseguinte, tomado como produto desse meio. A materialidade simbólica do recurso audiovisual se relaciona com as práticas e modos de vida do contexto que o origina, bem como das interações com toda a cadeia de produção, distribuição e consumo.

Para a perspectiva que procuramos empreender, o contexto cultural latino-americano adquire uma importância em relação ao produto narrativo, pois, conforme destacamos inicialmente, esse território é caracterizado por particularidades de diversas ordens que o tornam único. A mistura de culturas indígenas, europeias e africanas resultantes do processo de colonização, as desigualdades econômicas, as lutas políticas, a influência americana sobre o consumo de produtos culturais, os movimentos migratórios, dentre outros fatores, são componentes importantes que precisam ser considerados na análise fílmica. Desse modo, apresentamos, na sequência, a perspectiva empreendida por Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018) em seus estudos sobre essa parte do continente.

2.2.1 A Teoria das Mediações de Jesús Martín-Barbero: uma lente sobre a realidade latino-americana

Desde os Estudos Culturais Britânicos, sempre houve uma preocupação em compreender como os produtos comunicacionais estavam inseridos na construção sociocultural de determinado período. Para Hall (1997, p. 5), “a cultura está presente nas vozes e imagens incorpóreas” que atravessam nossa vivência cotidiana, nas quais as práticas sociais se constituem como “práticas de significação”, produzindo cultura e sendo também geradas através dela, num movimento permanente. Gomes (2011, p. 111) ressalta que “a análise dos processos comunicativos proposta pelos Estudos Culturais visa “compreender o funcionamento dos media na sua vinculação com cultura, sociedade, relações de poder”.

Transpondo a ótica dos Estudos Culturais para investigar o cenário latino-americano, Escosteguy (2001, p. 56) relembra que “pode-se observar uma atenção crescente às temáticas das identidades num pano de fundo de intensa fragmentação do sujeito”. Essa preocupação sinaliza alguns eixos de investigação que determinam a comunicação enquanto objeto de estudo nessa parte do continente, propondo uma análise “através de suas múltiplas mediações, entre produção de sentido e identidade dos sujeitos nas mais diversas práticas sócio-culturais” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 57).

Nessa direção, Jesús Martín-Barbero, espanhol naturalizado na Colômbia, destaca-se como um dos principais pensadores do movimento voltado para a América Latina. Seu trabalho busca compreender a relação entre comunicação e sociedade, levando em consideração os contextos políticos, culturais e históricos latino-americanos. O autor detém vasta obra e seus textos abrangem uma variedade de tópicos, incluindo cultura, comunicação popular, meios de comunicação de massa, modernidade, entre tantos outros. Escosteguy e Felippi (2020, p. 23) destacam que “a obra de Jesús Martín-Barbero exerceu notória influência na pesquisa em Comunicação, não só no Brasil e na região ibero-americana, mas também em quadrantes de língua inglesa”.

Uma das principais contribuições do autor para os estudos latino-americanos foi o desenvolvimento de sua ideia sobre as “mediações”, fator central para a elaboração de seus mapas das mediações. Martín-Barbero (2003) argumenta que a comunicação não é apenas uma transmissão de mensagens, mas uma prática social complexa, que envolve múltiplas relações culturais, políticas e econômicas. Essas relações seriam percebidas através das mediações, as quais implicariam nas maneiras como a comunicação é recebida, interpretada e apropriada pelas pessoas, influenciando sua percepção do mundo e suas práticas sociais.

Lopes (2018a, p. 15) destaca que “não há uma definição única de mediação, uma vez que ela parece ser uma noção movente, que acompanha permanentemente as transformações da sociedade e especificamente as da comunicação”. Todavia, Martín-Barbero oferece pistas para a compreensão do conceito:

As mediações são esse ‘lugar’ de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver. (MARTÍN-BARBERO; MUNHOZ, 1992, p. 20 apud LOPES, 2018a, p. 15).

Segundo a linha do pensamento barberiano, importa deslocar a centralidade dos meios comunicacionais para as relações que se proliferam ao seu redor, envolvendo os atores e seus

produtos. Conforme comentam Jacks e Schmitz (2018, p. 115), ao articular cultura, comunicação e política em sua teoria, Martín-Barbero fez com que os meios adquirissem o papel de “agente cultural, sem ter sido desconsiderado seu caráter comercial ou estatal”. Para as autoras (JACKS; SCHMITZ, 2018),

Quanto aos meios, são tratados [por Martín-Barbero] como agentes fundamentais na formação das culturas nacionais, e sua história é contada não apenas a partir das estruturas econômicas ou do conteúdo ideológico, mas através da análise das mediações que os materializaram institucionalmente e lhes emprestam espessura cultural. [...] As mediações políticas e culturais, portanto, são matéria básica para entender a história dos meios de comunicação na América Latina. (JACKS; SCHMITZ, 2018, p. 118).

A Teoria das Mediações foi inicialmente proposta a partir do livro *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*, que teve sua primeira edição em 1987, rompendo paradigmas e ajudando a definir uma nova perspectiva para o estudo dos processos de comunicação. O volume teve mais duas edições, em 1998 e 2010, nos quais Martín-Barbero atualizou suas reflexões sobre o tema na introdução da obra, aprofundando as discussões a partir da recepção do livro por leitores e estudiosos do tema.

Ao longo de mais de 40 anos de trabalho, Martín-Barbero elaborou vários mapas investigativos, no intuito de tentar apreender e analisar as diferentes relações que iam se desenvolvendo entre os meios e seus agentes. Todas as modificações que foram realizadas nos mapas do autor fizeram parte de um processo constante de repensar as mediações para além de um conceito hermético e estático. O próprio Martín-Barbero nomeou esse *modus operandi* de “mapas noturnos”, numa referência à obra *Piloto de Guerra*, de Saint-Exupéry, e ao modo como o protagonista guiava-se em seus voos de avião – não por referências cartografadas, mas por experiências e memórias adquiridas ao longo de suas viagens:

Quando a navegabilidade corresponde a esse outro *ver-de-longe*, o *saber decifrador* apela a todos os sentidos: ruídos, cheiros e sons, lembranças, vislumbres, intuições. A ideia de *mediação* correspondeu no meu trabalho a esta experiência que acompanha um outro *ver-de-longe*: o da filosofia, e mais quando ela é incorporada na pesquisa social, traduzindo-se em densas *aproximações e distanciamentos* com o território da vida social e das culturas cotidianas das pessoas. Isso por meio dos mais diversos sentidos e sentimentos apoiados na história e na etnografia⁸. (MARTÍN-BARBERO, 2019, p. 194, tradução nossa, grifos do autor).

⁸ No original: “Cuando la navegabilidad corresponde a ese otro *ver desde-lejos*, el *saber descifrador* apela a todos los sentidos: ruidos, olores y sonidos, recuerdos, atisbos, intuiciones. La idea de *mediación* correspondió en mi trabajo a esta experiencia que acompaña un otro *ver-de-lejos*: el de la filosofía, y más cuando ella se encarna en la investigación social, traduciendo en densos *acercamientos y alejamientos* con el territorio de la vida social y las culturas cotidianas de la gente. Ello mediante la *movilización de los más diversos sentidos y sentires apoyada en la historia y la etnografía*.” (MARTÍN-BARBERO, 2019, p. 194).

No Brasil, Lopes (2018a, 2018b) fez um importante trabalho ao sintetizar as contribuições do autor em dois artigos fundamentais para a compreensão da teoria. Mais recentemente, Martín-Barbero reuniu as três introduções de seu livro em um único artigo, que descreve os fluxos pensados para as mediações. O texto foi traduzido para o português com a colaboração de Lopes (MARTÍN-BARBERO, 2018), que assim descreve a importância desse trabalho, na apresentação do material:

Neste livro, Martín-Barbero aborda o conflito entre emissores e receptores, e o fato de que nem sempre estes últimos são seduzidos sem resistência; a produção de sentido para além da mídia massiva; e os processos sociais que na América Latina rompem as velhas certezas, nos confrontando com a verdadeira cultura desses países. A comunicação se torna uma questão de cultura, que exige rever todo o processo de mediação de massa a partir da recepção, do reconhecimento e da apropriação. (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 9).

Em seu artigo intitulado *Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação*, Lopes (2018a) recupera das três introduções os mapas concebidos pelo autor, destacando a ideia principal de cada proposta e elaborando um protocolo visual do fluxo descrito no texto original. A autora ressalta, ainda, a importância de “acompanhar as modificações que os mapas das mediações apresentam ao longo da obra barberiana” (LOPES, 2018a, p. 15), de modo a alcançar as diferentes ideias agrupadas em torno do conceito das mediações.

O primeiro mapa noturno (Figura 3) elaborado por Martín-Barbero “propõe o enfoque epistemológico da *comunicação a partir da cultura* ou o estudo das *mediações culturais da comunicação*” (LOPES, 2018a, p. 16, grifos da autora). Através das indagações apresentadas em seu livro, o autor articula quatro eixos (lógicas da produção, formatos industriais, matrizes culturais e competências da recepção), que se conectam às mediações fundantes (da comunicação, da cultura e da política). Além disso, as ligações entre os polos funcionam no sentido diacrônico ou histórico (eixo horizontal) e no sentido sincrônico (eixo vertical) (LOPES, 2018a).

Ao sugerir essas relações, Martín-Barbero (2018, p. 10) destaca a necessidade de “uma operação de deslocamento metodológico para rever todo o processo da comunicação a partir de seu *outro* lado, o da recepção, o lugar das resistências e da apropriação a partir de seus usos”. Lopes (2018b, p. 52) pontua, ainda, que esse primeiro mapa “permite, em síntese, tornar visíveis as relações e a lógica do poder que sustentam o funcionamento dos meios de comunicação”.

Figura 3 - Primeiro mapa metodológico das mediações proposto por Martín-Barbero em 1987, ou Mapa das Mediações Culturais da Comunicação



Fonte: Lopes (2018a, p. 16), adaptado a partir da primeira edição do livro *De los medios a las mediaciones* (1987).

Já no segundo mapa (Figura 4), o olhar se volta para o estudo da cultura pelo viés da comunicação, passando a dar mais ênfase a questões que se elaboram a partir dela. Conforme sintetiza Lopes (2018a, p. 17), “por meio deste mapa, é possível operacionalizar a análise de qualquer fenômeno social que relaciona comunicação, cultura e política, impondo-se como uma dimensão da articulação entre produtores, mídia, mensagens, receptores e cultura”. São acrescentados quatro tópicos, que se encontram entre os eixos estabelecidos na primeira versão, conforme explica Lopes (2018a):

A relação entre as matrizes culturais e a lógica da produção é mediada por diferentes regimes de *institucionalidade*, enquanto a relação entre as matrizes culturais e as competências da recepção é mediada por várias formas de *socialidade*. Entre a lógica da produção e os formatos industriais media a *tecnicidade*, e entre os formatos e as competências da recepção media a *ritualidade*. (LOPES, 2018a, p. 18, grifos da autora).

Para Lopes (2018a, p. 18), “a importância desse mapa está em reconhecer que a comunicação está mediando todas as formas da vida cultural e política da sociedade”. Nesse caso, o próprio Martín-Barbero (2008) observou a necessidade de repensar o processo da comunicação, reconhecendo sua linguagem intermediada, que demanda uma análise interdisciplinar para problematizar essas interações.

Figura 4 - Segundo mapa metodológico das mediações proposto por Martín-Barbero em 1998, ou Mapa das Mediações Comunicativas da Cultura



Fonte: Lopes (2018a, p. 17), adaptado a partir da segunda edição do livro *De los medios a las mediaciones* (1998).

Com o avanço dos processos tecnológicos e das transformações estabelecidas no uso dos meios e no arranjo comunicativo, Martín-Barbero desenvolveu uma nova proposta, vinculando esses aspectos com a “investigação das mutações culturais contemporâneas, cujas mediações básicas são a temporalidade e a espacialidade, a mobilidade e os fluxos” (LOPES, 2018a, p. 19). A mídia, atualmente, permite uma convergência entre momentos, conectando tempos e espaços distintos, provocando “mutações comunicativas e culturais”, conforme assinalado pelo autor ao nomear seu terceiro trabalho (Figura 5).

Figura 5 - Terceiro mapa metodológico das mediações proposto por Martín-Barbero em 2010, ou Mapa das Mutações Comunicativas e Culturais 1



Fonte: Lopes (2018a, p. 19), adaptado a partir da terceira edição do livro *De los medios a las mediaciones* (2010).

A partir disso, o mapa foi reestruturado, com novas mediações centrais (temporalidade, espacialidade, mobilidade e fluxos). Em resumo, a temporalidade “se manifesta na transformação profunda da estrutura temporal”, a espacialidade “se decupa em múltiplos espaços”, a mobilidade “nos traz o aparecimento das novas figuras de sensibilidade” e os fluxos “provocam desordens sociais e políticas na cidade imagens, informação, das imagens, linguagens e escrituras virtuais, que desestabilizam a cultura letrada e escolar” (LOPES, 2018a, p. 19-20).

As mudanças nas mediações principais dispostas no terceiro mapa provocaram também a alteração de dois eixos articulados em torno delas, sendo, então, acrescentadas as mediações da identidade e da cognitividade. Para Martín-Barbero, a identidade que antes era encontrada nos meios se dá, hoje, na interação gerada pela nova dinâmica da comunicação, que possibilita uma interface entre todos os sentidos (LOPES, 2018a, p. 18).

O mapa noturno de Martín-Barbero encontra-se em uma quinta elaboração, recuperada das reflexões interrompidas pela morte do autor, em 2021, e adensadas por outros pensadores, como o pesquisador colombiano Omar Rincón, especializado na cultura midiática latino-americana. Conforme registram Jacks e Schmitz (2018, p. 128), a nova edição do protocolo foi apresentada por Rincón em 2017, durante a abertura do Congresso da *International Association for Media and Communication Research* (IAMCR) e, apesar de ainda estar em desenvolvimento, (re)constrói “um panorama no qual os meios sempre fizeram parte” e que, cada vez mais, investe nas tecnologias da comunicação, as quais adquirem “caráter cada vez mais otimista à medida que o digital oferece novas possibilidades individuais e de grupo no século XXI”.

Cabe ressaltar que, apesar das sucessivas propostas, a ideia de um novo mapa não supera o anterior ou invalida o anterior, de forma que todos os protocolos investigativos são importantes para a compreensão dos processos que envolvem os meios e a comunicação. Dessa forma, os diferentes mapas podem ser utilizados em propostas de trabalho diversas, prestando-se, assim, a variadas análises e demandas de investigações acadêmicas.

2.3 Tempos e Espaços Culturais: organização de um protocolo investigativo para a narrativa documentária

Introduzidas as concepções teórico-metodológicas com as quais tencionamos trabalhar, partimos, agora, para a descrição do processo analítico pensado para nosso objeto de estudo, em consonância com nossas intenções de pesquisa. Ao focar a narrativa documentária

sobrenatural a partir de uma ótica cultural e comunicativa, que perpassa a estrutura pensada por Martín-Barbero em seus mapas metodológicos, estamos percorrendo um caminho que enxerga nesse tipo de produto cultural e midiático as correlações estabelecidas como centrais na discussão do autor, articulada entre comunicação, cultura e política.

Enquanto objeto compreendido no contexto da comunicação, o documentário se insere, em um processo de “razão comunicacional” (MARTÍN-BARBERO, 2018) que se integra à sua dimensão artística. No que diz respeito à cultura, Martín-Barbero (2018) enfatiza que, na atualidade, as manifestações culturais incluem tanto as artes anteriormente ditas elitizadas, (como as artes plásticas e a literatura), quanto as práticas cotidianas e seus objetos e tradições. Segundo ressalta em seus escritos, “hoje são sujeito/objeto de cultura tanto a arte como a saúde, o trabalho ou a violência, e há também cultura política, do narcotráfico, cultura organizacional, urbana, juvenil, de gênero, cultura científica, audiovisual, tecnológica etc.” (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 14).

Em um espaço onde cultura e comunicação se cruzam, a política se torna componente ativo nas relações de poder estabelecidas na sociedade à qual os sujeitos pertencem e interferem diretamente em suas produções. Para Martín-Barbero (2018),

[...] mais do que objetos de políticas, a comunicação e a cultura constituem hoje um campo primordial de batalha política: o estratégico cenário que exige que a política recupere sua dimensão simbólica – sua capacidade de representar o vínculo entre os cidadãos, o sentimento de pertencimento a uma comunidade – para enfrentar a erosão da ordem coletiva. (MARTÍN-BARBERO, 2018, p. 15).

As representações cinematográficas possuem uma estreita relação com esquemas discursivos que fazem parte da sociedade, simultaneamente retratando seus dilemas e modificando pensamentos já estabelecidos. Segundo observa Kellner (2001, p. 10-11), o cinema pode ser pensado como um ato político, no qual estão expostos pequenos recortes que retratam as relações sociais e humanas:

O cinema, além de uma representação artística, pode ser analisado como um fenômeno político que ocorre em determinado espaço e como representação de contradições de diferentes naturezas que permeiam a sociedade onde foi produzido. Essas produções, entendidas como expressão da cultura da mídia, podem ser encaradas como um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia. (KELLNER, 2001, p. 10-11).

No documentário, encontramos um discurso que “alega abordar o mundo histórico e ser capaz de intervir nele, moldando a maneira como o vemos” (NICHOLS, 2016, p. 58). Por trás

de cada história mostrada, diversos sentidos podem ser colocados em primeiro plano, para um exame mais detalhado. No caso do produto brasileiro, então, nos deparamos com discursos que percorrem sua “complexa formação como país”, verificados através de “suas densas e conflitivas miscigenações tanto culturais quanto políticas” (MARTÍN-BARBERO, 2021, p. 129).

Para tencionar os tempos e espaços sob a perspectiva cultural de origem dos documentários cooptamos dois marcadores presentes no terceiro mapa desenvolvido por Martín-Barbero: a Temporalidade e a Espacialidade. Ao formular os eixos ou marcadores de seus mapas, o autor concebeu sua discussão tendo em vista as articulações entre os meios de comunicação e a sociedade. Embora tenha se apoiado sobre pensadores como Foucault⁹ e Williams¹⁰ para definir divisões de tempo e espaço vinculadas à sua proposta, Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018) deixou, em seus escritos, lacunas conceituais que permitem abordar esses marcadores a partir de outras óticas.

Nos subcapítulos que seguem, procuramos estabelecer as conceituações pensadas a partir dos marcadores originais da Temporalidade e da Espacialidade, adaptados ao nosso propósito. Iremos nos referir a essas categorias como “marcadores narrativos culturais”, ou, simplificando, “tempos culturais e espaços culturais”, no sentido de diferenciar dos tempos e espaços que costumam ser examinados dentro da estrutura tradicional narrativa de uma obra.

2.3.1 Proposta para um marcador narrativo cultural de tempo

No trabalho de Martín-Barbero (2008), o autor destaca sua preocupação em explorar a heterogeneidade de tempos que atravessam os produtos culturais. O autor toma emprestado de Williams (1979) a ideia de diferentes temporalidades e origens que participam do processo cultural. Segundo Williams (1979, p. 124), “a complexidade de uma cultura se encontra não apenas em seus processos variáveis e suas definições sociais – tradições, instituições e formações – mas também nas inter-relações dinâmicas, em todos os pontos do processo, de elementos historicamente variados e variáveis”.

⁹ Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo, historiador, escritor e teórico social francês, famoso por suas análises críticas da sociedade, do poder, do conhecimento e da moral. Para o autor, o espaço não se diz respeito somente à sua constituição física, mas se constrói em conjunto com as relações de poder e conhecimento. (BATISTA, 2020).

¹⁰ Raymond Williams (1921-1988) foi um influente teórico cultural, crítico literário, escritor e acadêmico britânico, conhecido por suas contribuições à teoria cultural, estudos culturais e análise crítica da cultura. Sua análise do tempo está intimamente ligada à sua visão da cultura como um processo em constante evolução e transformação. (WILLIAMS, 1992).

Para Williams (1979, p. 124), as épocas, tal como as definimos tradicionalmente, podem “exercer sua pressão como um tipo estático” para auxiliar na identificação de fases históricas, que acabam por excluir produções marginais. O autor introduz alguns conceitos importantes que permitem apreender o tempo de formas distintas: o tempo residual, “efetivamente formado no passado, mas [que] ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente”; e o tempo emergente, que implica na criação constante de novas práticas e significados, que se mesclam à cultura atual, impossibilitando reconhecer seus limites (WILLIAMS, 1979, p. 126).

No mapa original de Martín-Barbero (2008, p. 208, grifos do autor), a Temporalidade sugere duas divisões de tempo: a temporalidade moderna, na qual a “dinâmica e o peso da história se encontram inteiramente voltados para o futuro em detrimento do passado”; e a temporalidade dita contemporânea, ou, como nomeada pelo autor, a “contemporaneidade”, “que confunde os tempos e que achata sobre a ‘simultaneidade’ do atual, e seu culto ao presente”, incluindo aí, também, a bricolagem de tempos e a destemporalização.

Para o autor, trabalhar com Temporalidades, de modo geral, significa trabalhar com a experiência do tempo, para além de seu uso social: elas configurariam uma marca ativa das mediações, a qual permite entrever agrupamentos de fases materializadas nos produtos culturais (MARTÍN-BARBERO, 2008). Diferentemente da noção de tempo que conduz o ritmo da vida humana, as temporalidades abrangem múltiplas possibilidades e concepções, e “podem ser entendidas como experiências tanto desde o ponto de vista do indivíduo como desde a perspectiva da coletividade” (ROCHA; DE LA ROCHE, 2019, p. 69, tradução nossa¹¹).

Em nosso caso, a Temporalidade sugere a relação entre a narrativa documentária e o tema sobrenatural, mediante o posicionamento do filme ao fato narrado. Por esse motivo, denominamo-lo em nosso diagrama como “Tempo Cultural”, dividido em tempo histórico e tempo próximo. Tais categorias foram formuladas a partir das ideias do historiador francês Henry Rousso (2016), contidas em sua obra *A última catástrofe*, na qual o autor traz algumas reflexões acerca das diferentes maneiras de registrar os acontecimentos históricos, tendo em vista sua continuidade nos dias atuais.

Rousso (2016) pontua que a maneira através da qual a história foi pensada, enquanto narrativa dos feitos humanos e, posteriormente, como disciplina, não contempla a relevância dos acontecimentos sucedidos no presente. O autor entende que as narrativas contemporâneas se desenham sobre um tensionamento “entre a história e a memória, entre o conhecimento e a

¹¹ No original: “[...] pueden ser entendidas como experiencias tanto desde el punto de vista del individuo como desde la perspectiva de la colectividad.” (ROCHA; DE LA ROCHE, 2019, p. 69).

experiência, entre a distância e a proximidade, entre a objetividade e a subjetividade, entre o pesquisador e a testemunha” (ROUSSO, 2016, p.16).

O autor destaca que é preciso encarar a contemporaneidade como uma temporalidade que abarca “tudo o que reconhecemos como pertencente ao ‘nosso tempo’, incluindo-se a tradição, o vestígio, a lembrança de épocas encerradas” (ROUSSO, 2016, p. 17). Conforme destaca Rousso (2016, p. 17),

A contemporaneidade não é, aliás, própria dos períodos recentes. Desde o surgimento das primeiras formas de cultura, as sociedades têm vivido num presente marcado pelo peso do passado, que se constitui por vezes em fardo, e aberto às possibilidades e quiçá às incertezas do futuro, ainda quando a percepção do tempo tenha podido evoluir.

Tomando como ponto de partida a narrativa histórica, Rousso (2016) argumenta que seu narrador – referenciado como historiador em seu texto – transita entre dois momentos: um passado histórico e um passado próximo. O primeiro se caracterizaria pela condição de o historiador não estar presente à época em que o fato aconteceu. Nesse caso, ele “observa um passado encerrado, uma história acabada, ele não age senão no tempo dos mortos, ainda que seja para os ressuscitar no papel” (ROUSSO, 2016, p. 15). Sua reconstituição é feita através de vestígios, sob uma leitura objetiva, distante, de fatos históricos já consolidados em uma trajetória cronológica.

Já no tempo próximo, é a experiência que prevalece sobre o conhecimento e a narrativa é contada a partir daqueles que vivenciaram o acontecimento, ou, ainda, de testemunhas que tiveram contato, ainda que indiretamente, com o fato narrado. Conforme detalha Rousso (2016, p. 14),

[...] a característica primeira do tempo próximo é precisamente a presença de atores que viveram os acontecimentos estudados pelo historiador e capazes eventualmente de testemunhá-los, de participar de um diálogo com os mais jovens quando se trate de episódios relativamente mais antigos. Se o historiador do tempo presente não viveu diretamente tudo o que entra no seu campo de observação, ele pode, pelo menos, falar com aqueles que o viveram. Ele é uma testemunha da testemunha, por vezes mesmo a primeira, se foi ele que tomou a iniciativa de interrogá-la.

Para Delgado (2007) o tempo carrega consigo marcas das “ações humanas” e dos “valores do imaginário” que conformam diferentes períodos temporais. Nesse sentido, a autora observa que o tempo é elemento fundamental para a tratativa histórica, e pode assumir variadas compreensões:

O tempo é um movimento de múltiplas faces, características e ritmos, que, inserido à vida humana, implica durações, rupturas, convenções, representações coletivas, simultaneidades, continuidades, descontinuidades e sensações (a demora, a lentidão, a rapidez). É um processo em eterno curso e em permanente devir. Orienta perspectivas e visões sobre o passado, avaliações sobre o presente e projeções sobre o futuro. (DELGADO, 2007, p. 33).

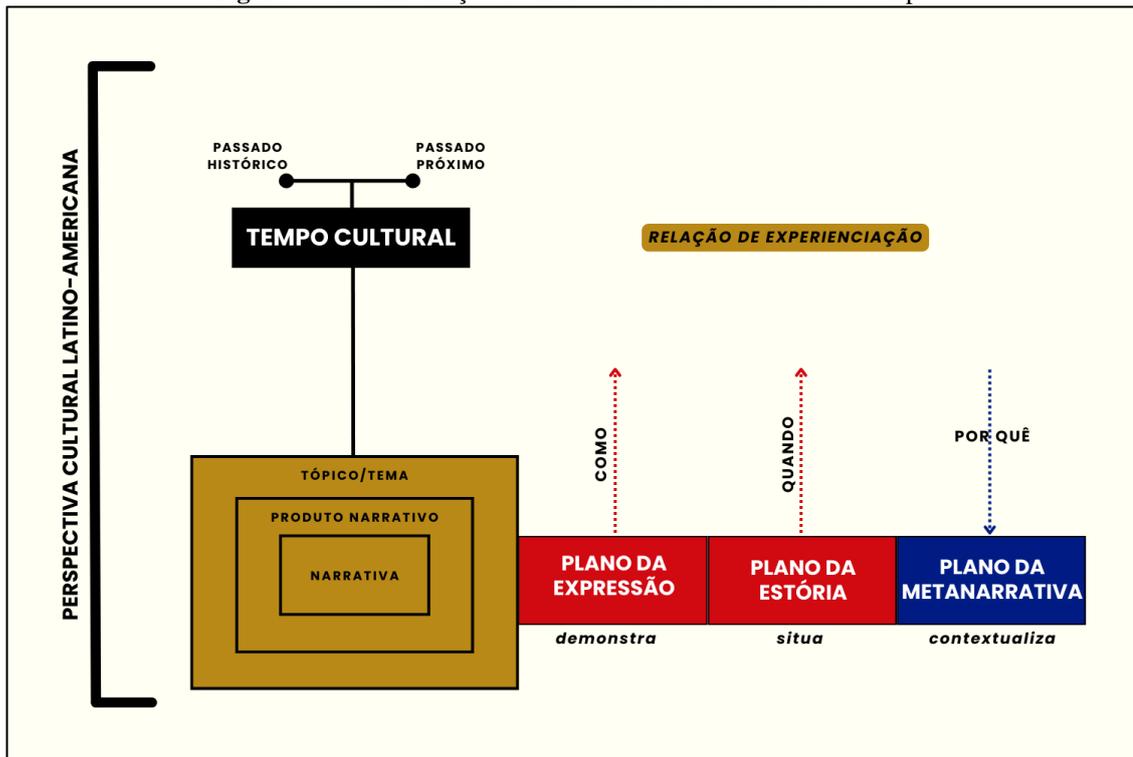
O reconhecimento das características de um tempo específico só é possível mediante o suporte conferido pela memória, responsável por arquivar as “referências fundamentais à construção das identidades coletivas” (DELGADO, 2007, p. 35). Ao retomar o passado, a memória possibilita visitar, reconstruir, atualizar ou ressignificar acontecimentos, uma vez que ela. “além de incomensurável, é mutante e plena de significados de vida, que algumas vezes se confirmam e usualmente se renovam” (DELGADO, 2007, p.37).

Os documentários se valem de histórias do mundo real para produzir seus filmes, compartilhando, desse modo, as características cronológicas da historicidade aludida pelos trabalhos dos autores. Dessa forma, consideramos pertinente adotar suas ideias para pensar em nossas categorias temporais. Ponderamos que, em nosso caso, não importa precisar as datas a que se referem os fatos narrados, mas sim apreender as relações temporais que se estabelecem na narração do evento, a fim de trazer reflexões sobre esses aspectos quando discutidos sob um contexto cultural – algo suportado pela ideia de um passado próximo e de um passado histórico.

Em segundo lugar, quando colocamos sob perspectiva o tema do sobrenatural com o qual estamos trabalhando, podemos inferir por exemplo, que estamos discorrendo, em âmbito geral, sobre lendas, superstições, ou relatos gerados a partir de experiências cotidianas de grupos que dividem certas crenças – contexto mescla períodos diversos na construção do relato. Sobre essa questão, Sáez (1996, p. 149) aponta que “a busca das fontes do outro mundo brasileiro é bem mais difícil que muitas outras buscas porque é excessivamente frutífera; acham-se muitas fontes, nunca é possível achar uma só”.

Assim, definimos o marcador narrativo cultural de tempo – ou tempo cultural –, como um elemento que evidencia as relações de experiencição com o sobrenatural verificada no documentário, a partir da abstração dos tempos específicos constatados na análise narrativa. Dessa maneira, o narrador se coloca como alguém que vivencia o acontecimento narrado, ou o posiciona como um fato distante, um registro à parte de sua existência. Além disso, sua experiência pode interseccionar duas diferentes temporalidades, através da forma como ele incorpora o acontecimento em seu modo de vida. Na Figura 6 apresentamos a sistematização da ideia elaborada, formatando o protocolo para investigação dos tempos culturais.

Figura 6 - Sistematização do marcador narrativo cultural de tempo



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023) adaptado de Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), Rousso (2016) e Delgado (2007).

2.3.2 Proposta para um marcador narrativo cultural de espaço

Nos debruçaremos, agora, sobre a questão da Espacialidade, conforme inicialmente abordada por Martín-Barbero (2008) em sua proposta do mapa das mediações. Para o autor, há, atualmente, um novo sentido na experiência espacial, no qual não é mais viável manter a dualidade espaço/território, devendo, essa, ser discutida sob uma perspectiva plural (MARTÍN-BARBERO, 2008). Assim, o vínculo físico, que atrelava os sujeitos ao lugar, passa a ser ressignificado a partir da relação que eles desenvolvem com o espaço onde se inserem.

Para pensar essas relações, Martín-Barbero (2008, p. 208-209) propõe quatro categorias da Espacialidade: o espaço habitado (lugar do corpo, ou “modo primordial como o corpo ‘habita o mundo’”); o espaço imaginado (da comunidade imaginada, que define fronteiras e identidades); o espaço produzido (“desdobrado nas comunicações”, compartilhado, “situado nos imaginários” e “mobilizado pelas redes”); e, por fim, o espaço praticado (que determina as cidades modernas, através da organização de “novos modos de estar juntos”, reinventado e intermediado).

Novamente, o autor não se preocupa em desenvolver um conceito mais elaborado sobre o elemento que embasa seu marcador. Apesar disso, a própria discussão sobre a definição

de espaço tem se mostrado dinâmica e em permanente transformação, abarcando diversas compreensões e servindo a vários propósitos. Conforme resume Lefebvre (2006, p. 3):

Tradicionalmente, o termo não evocava senão os matemáticos, a geometria (euclidiana) e seus teoremas, portanto uma abstração: um recipiente sem conteúdo. Na filosofia? Com frequência, o espaço era desdenhado, tratado como uma “categoria” entre outras (um “a priori”, diziam os kantianos: uma maneira de dispor os fenômenos sensíveis). Às vezes, era carregado de todas as ilusões e de todos os erros: desviando a interioridade de “si”, o desejo e a ação, para o exterior, portanto, a vida psicológica para fora e para o inerte, espedaçante e espedaçado (com e como a linguagem: Bergson). Quanto às ciências que dele se ocupavam, elas o repartiam, o espaço se fragmentando segundo postulados metodológicos simplificados: o geográfico, o sociológico, o histórico etc. No melhor dos casos, o espaço passava por um meio vazio, recipiente indiferente ao conteúdo, mas definido segundo certos critérios inexprimidos: absoluto, ótico-geométrico, euclidiano-cartesiano newtoniano. [...] A noção de relatividade, mal assimilada, se estabelecia à margem do conceito, das representações e, sobretudo, do cotidiano, devotados à tradição.

Atualmente, o espaço tem admitido cada vez mais uma abordagem que inclui o tempo como fator intrínseco à sua constituição. Conforme ressalta Santos (1996, p. 210), todo espaço se constitui da soma de memórias, a qual resulta “de ações multilaterais que se realizam em tempos desiguais sobre cada um e em todos os pontos da superfície terrestre”. O espaço seria reflexo da “memória dos modos de produção do passado”, a qual “sobrevive, pelas suas formas, à passagem dos modos de produção ou de seus momentos” (SANTOS, 1996, p. 211).

Santos (1996) também sugere que o conhecimento geográfico deve ser utilizado no intuito de tentar compreender suas transformações associadas às relações sociais e espaciais nele praticadas. Segundo argumenta, o espaço geográfico não é apenas um depósito neutro para as atividades humanas, mas um produto socialmente construído, resultado das relações de poder e das interações entre diferentes atores sociais (SANTOS, 1996). Para o autor, “o espaço [...] não é jamais um produto terminado, nem fixado, nem congelado para sempre” (SANTOS, 1996, p. 150), visto que nele se acumulam tempos e espaços do passado, constantemente ressignificados por comportamentos e interações do presente.

Para além das dimensões físicas e temporais, o espaço pode ser pensado sob a ótica cultural, cujo foco está relacionado “à maneira como as realidades são percebidas e sentidas pelo homem” (NETO; MALANSKI, 2016, p. 74). Baseada nessa perspectiva, Costa (2013) empreende um estudo voltado ao contexto cinematográfico, compreendendo a imagem fílmica de determinado espaço não como uma representação real dele, mas sim, como um arranjo de “elementos constituintes da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico real” (COSTA, 2013, p. 252). A autora segue, complementando que as “imagens fílmicas não simplesmente ‘fotografam’ e ‘exibem’ os espaços e lugares dados na realidade concreta, mas

constroem o mundo (seus lugares e espaços) em termos visuais e narrativos (COSTA, 2013, p. 252).

Costa (2013, p. 252) articula sua argumentação de acordo com os Estudos Culturais, os quais, segundo destaca, “entendem o cinema (o filme) como produtor de significados socioespaciais que se definem por meio da forma como estes são percebidos e vividos e também contestados e negociados através dos diversos meios (textos visuais e verbais) de produção de sentidos e significados”. A autora defende que a construção fílmica do espaço geográfico denota indícios das ideologias e formações histórico-culturais de um lugar, no sentido de que tentam expressar, através das imagens e sons, o mundo real conforme percebido e experienciado (COSTA, 2013).

Conforme afirmam Neto e Malanski (2016, p. 88), “pensar sobre o lugar é refletir sobre seu papel na geografia”. Na geografia cultural, abraçada por Costa (2013), o lugar estaria relacionado ao sentido social, à experiência (TUAN, 1983). O lugar relaciona sujeitos e espaços, tencionando os laços de pertencimento e de identidade (NETO; MALANSKI, 2016). Dizendo em outras palavras, o lugar estaria ligado ao papel que um determinado espaço desempenha, ao sentido que adquire quando flexionado a determinada experiência e, conseqüentemente, aos valores que lhe são atribuídos.

A percepção subjetiva do lugar gera a paisagem, que, conforme entende Cosgrove (1998, p. 98, grifos do autor) é “uma ‘maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’. Conforme explica Tuan (1983):

Uma cena pode ser um lugar, mas a cena em si não é um lugar. Falta-lhe estabilidade: é da natureza de uma cena a propriedade de se alterar a partir de cada mudança de perspectiva. Uma cena é definida por sua perspectiva, enquanto que isso não é verdadeiro para o lugar: é da natureza do lugar que ele apareça como possuindo uma existência estável independente do indivíduo que o percebe. (TUAN, 1983, p. 411).

Cauquelin (2007) compreende a paisagem como uma forma simbólica, isto é, uma maneira de ver determinado lugar, que perpassa certa subjetividade. A autora defende que a paisagem “é a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ‘ordem’ à percepção do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. 14, grifos da autora)¹².

¹² Cauquelin (2007) faz uma abordagem filosófica, considerando, para seu estudo, a imagem pictórica e a pintura. Porém, sua perspectiva é apreendida pela discussão de Costa (2013), motivo pelo qual também trazemos suas contribuições para este trabalho.

Nesse sentido, Costa (2013, p. 259) enxerga as paisagens cinematográficas como composições imagéticas realizadas pelo artista, ao qual se atribui um valor de verdade, no sentido em que ela “parece fixar o que existe; isto é, a arte visual cristaliza a imagem no tempo e no espaço e é percebida e aceita como intrinsecamente relacionada à ‘verdade’ do que representa”. A autora afirma que a imagem fílmica de determinado espaço geográfico não pode ser tomada “como sendo tributária da linguagem do próprio espaço dizendo de si mesmo através da sua imagem”, mas como representação visível da “realidade e vivências proporcionadas pelos usuários desses mesmos espaços” (COSTA, 2013, p. 253, 255). Conforme destaca a autora,

A imagem do espaço geográfico no filme é uma imagem cheia de significados. É uma paisagem criada por imagens “escolhidas” previamente e que, juntas, não apenas se tornam uma imagem diferente, mas também são capazes de dizer muito sobre a imagem original e/ou advindo a partir da imaginação. Sendo a imagem geográfica no filme produto da imaginação e da subjetividade de atores partícipes na concepção e realização dos dois mundos (concreto e fílmico), esta trabalha como uma “ponte” para o entendimento dos espaços e dos lugares que vivenciamos em qualquer formato. (COSTA, 2013, p. 260).

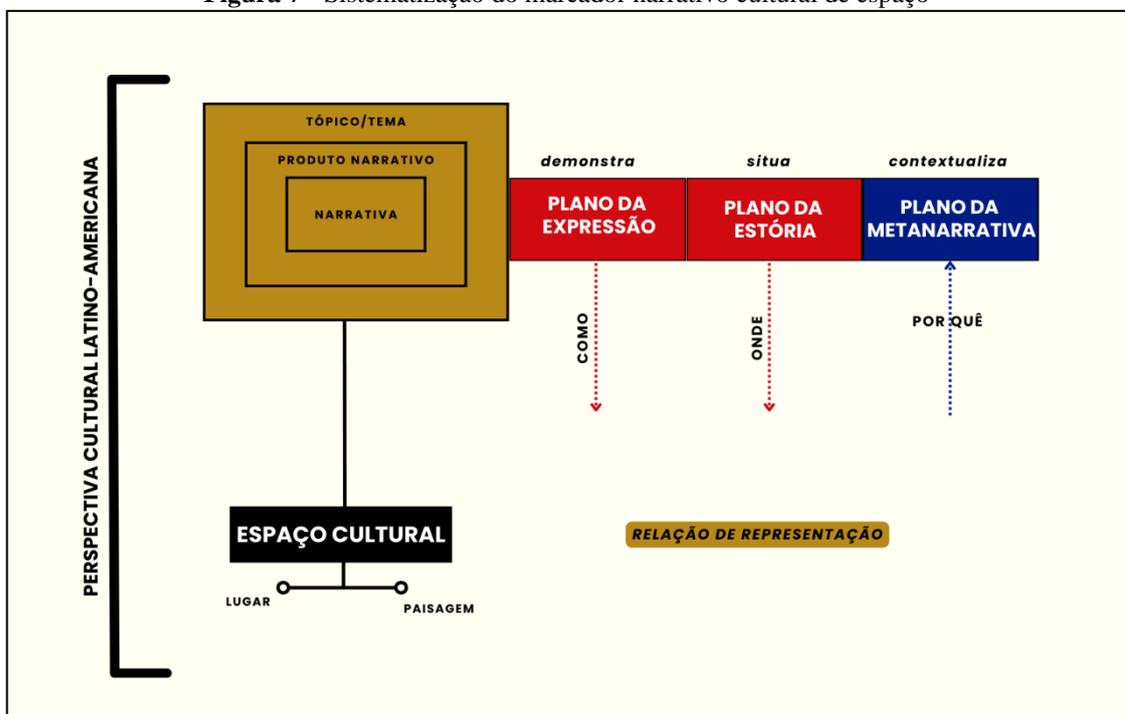
Para além de retratos estáticos, essas imagens se tornam complementos indispensáveis às histórias que tomam lugar nesses cenários, servindo para corroborar o drama ou o mito que nele se desenvolve (CAUQUELIN, 2007). Na trama, sua constituição serve a um propósito discursivo, conforme destaca Cauquelin (2007, p. 49) ao afirmar que “a imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença”. Costa (2013, p. 255) também defende que o *background* ocupa um papel ativo no desenvolvimento da história, condensando práticas sociais, econômicas, políticas e culturais, as quais precisam ser observadas “como documentos culturais que produzem (contestam) significados”.

Logo, sendo o cinema um sistema de representação que é “simultaneamente uma maneira de ver e de representar o mundo” (COSTA, 2008, p. 157), precisamos analisar os espaços fílmicos geográficos, demonstrados através das paisagens escolhidas de cada lugar, também como textos que influenciam e são influenciados pelas relações culturais. Nesse sentido, a paisagem, sobretudo, adquire um simbolismo culturalmente construído que objetifica a subjetividade de sua “pintura” (ou o modo como ela é representada pelo autor), constituindo-se de uma “invenção do real engendrada no mundo da cultura a partir da capacidade simbólica do pensamento” (SEBASTIÃO, 2021, p. 515).

Portanto, examinar os espaços fílmicos no contexto proposto por Costa (2008, 2013) e Cauquelin (2007) pode auxiliar na percepção desses elementos em relação à narrativa. Dessa forma, adotaremos um recorte do espaço geográfico fílmico a partir de duas distinções: lugar e paisagem. Enquanto o lugar serve ao propósito de destacar a materialização do ambiente onde a narrativa toma forma, a paisagem faz referência a uma série de atributos sonoros, imagéticos, temporais e descritivos, entre outros, que reforçam a percepção sobre este lugar.

Em resumo, podemos definir o marcador narrativo cultural de espaço, ou espaço cultural, como elemento que evidencia as relações de representação com o sobrenatural, verificada no documentário, a partir da abstração dos espaços específicos constatados na análise narrativa. Dessa maneira, o lugar solicitado pela narrativa sobrenatural toma forma por meio de uma paisagem simbolicamente construída, que infere interpretações singulares e subjetivas a esse espaço – portanto, lugar e paisagem se constituem como categorias complementares da percepção espacial. Na Figura 7 apresentamos a sistematização da ideia elaborada, formatando o protocolo para investigação dos espaços culturais.

Figura 7 - Sistematização do marcador narrativo cultural de espaço



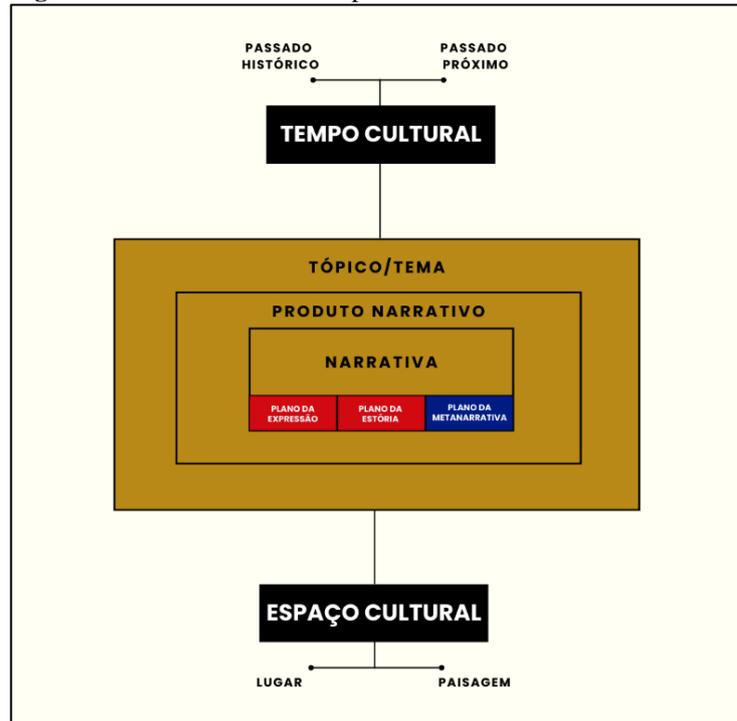
Fonte: Desenvolvido pela autora (2023), adaptado de Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), Costa (2008, 2013) e Cauquelin (2007).

2.3.3 Protocolo analítico narrativo cultural

Para compor nosso protocolo, trazemos as três instâncias crítico-analíticas de Motta (2013), voltados à apreensão dos tempos e espaços específicos elaborados na narrativa, os quais irão ser examinados, posteriormente, sob a ótica relacional cultural. Os marcadores de tempo e espaço culturais foram adaptados do mapa das mediações de Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018) a partir dos eixos da Temporalidade e da Espacialidade, e submetidos a um aporte teórico particularmente pensado para o produto cultural analisado.

Elaboramos, então, um marcador narrativo cultural de tempo, retirado das elaborações Rouso (2016) e Delgado (2007), inferindo as categorias de passado histórico e passado próximo; e um marcador narrativo cultural de espaço, ancorado no entendimento de Costa (2008, 2013) e Cauquelin (2007), de que as imagens fílmicas demonstram, através do recorte mostrado em suas paisagens simbólicas, representações de lugares e não, propriamente, lugares reais, e que essas representações são formadas culturalmente, subjetivamente e ideologicamente de acordo com o entorno do qual participam. Logo, sugerimos em nosso mapa um desdobramento do espaço cultural em lugar e paisagem, ambos complementares.

O caminho percorrido até a concepção do protocolo atual, utilizado em nossa investigação, resultou em um esboço inicial surgido da combinação entre as instâncias analíticas de Motta (2013) e os dois marcadores sequestrados do mapa barberiano, de forma simplificada (Apêndice A). A partir dessa primeira incursão, pensamos em como poderíamos inserir o objeto-foco da análise dentro do protocolo, submetendo as demais categorias a partir dele. Decidimos, então, centralizar o objeto, destacando-o através das conexões com as categorias projetadas. Na Figura 8, demonstramos a ideia do protocolo analítico repensado a partir de nosso objeto de estudo, especificando, também, os marcadores narrativos culturais por nós sugeridos.

Figura 8 - Versão resumida do protocolo analítico narrativo cultural

Fonte: Desenvolvido pela autora (2023), adaptado de Motta (2013), Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), Rouso (2016), Delgado (2007), Costa (2008, 2013) e Cauquelin (2007).

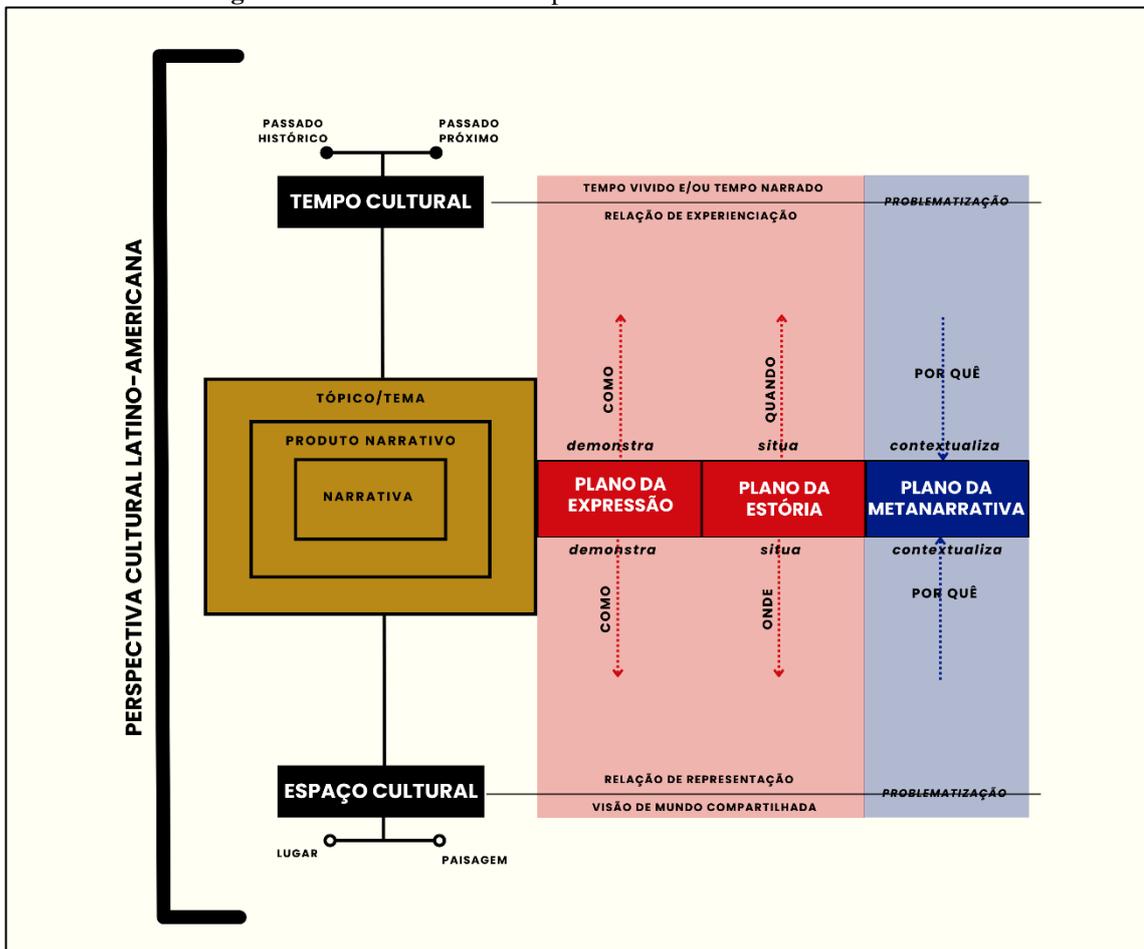
Na Figura 9, apresentamos, de maneira detalhada, as demandas previstas na utilização de cada um dos componentes do protocolo. Assim, depreendemos que, nas instâncias narrativas de Motta (2013), os planos da estória e da expressão, respectivamente, apontam para tempos e espaços específicos contidos no texto e suas indicações através da linguagem audiovisual. Logo, eles são responsáveis por fazer sobressair as marcações espaço-temporais nas quais a história toma forma, solicitando, para isso, recursos audiovisuais que demonstrem e caracterizem esses aspectos. Já o plano da metanarrativa serve para contextualizar o tempo e o espaço destacados: a indicação do tempo alerta para o presente vivido, ou para um passado distante, resgatado através de registros escritos ou orais; e o espaço permite recuperar associações entre os elementos participativos da concepção do lugar e de sua paisagem, segundo a linha interpretativa disposta na história.

Realizada essa decupação narrativa, observamos as relações depreendidas entre a narrativa e o tema em destaque, que no nosso caso é o sobrenatural. O tempo cultural indica a relação de experiência da temática na narrativa, sugerindo um tempo vivido, baseado na experiência individual do sujeito; um tempo efetivamente narrado, que depende de um registro escrito ou oral, e se refere a um tempo coletivo; ou um tempo composto pela sobreposição temporal dos dois anteriores, entrelaçando a vivência particular à memória social. O espaço cultural demonstra uma relação de sentido, de representação concreta dos simbolismos contidos

na elaboração do papel social demandado pelo lugar e que expõem a visão de mundo responsável pela interpretação que dá forma à paisagem percebida pelos sujeitos.

Considerando uma análise aprofundada, as relações espaço-temporais podem ser melhor exploradas dentro do plano da metanarrativa, buscando aí, subsídios que permitam adentrar às elaborações associativas elencadas num primeiro momento. Como nosso trabalho objetiva descobrir *quais* são os tempos e espaços culturais, utilizamos o plano metanarrativo da análise para contemplar de forma breve questões mais evidentes das representações dos tempos e espaços, deixando o exame mais aprofundado para uma investida futura.

Figura 9 - Versão estendida do protocolo analítico narrativo cultural



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023), adaptado de Motta (2013), Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), Rousso (2016), Delgado (2007), Costa (2008, 2013) e Cauquelin (2007).

Dispostas nossas ferramentas, a partir de agora, abordaremos algumas questões pertinentes ao tipo de narrativa sobre a qual pretendemos fazer nossa incursão. Observando as premissas estabelecidas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, que se concentra na leitura, acreditamos ser crucial esclarecer os principais recursos narrativos cinematográficos, que também serão referidos na parte analítica de nosso trabalho. Sendo assim, no capítulo

seguinte, trataremos das especificidades encontradas no documentário, enquanto forma de expressão narrativa.

3 A NARRATIVA NO DOCUMENTÁRIO

Ao tratarmos sobre narrativa, estamos lidando com um conceito que vai além da ideia do simples registro de uma história. Narrar, sobretudo, é um ato de comunicação, constituindo-se em um fenômeno que perpassa a existência humana e se encontra imbricado à nossa própria formação enquanto povos, culturas e nações. Barthes et al. (2008, p. 19) destaca que “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em toda as sociedades”, o que implica dizer que vivemos nossa vida narrando, ou, como resume Motta (2013, p. 18), “nossas narrativas não terminam nunca, nos entrelaçam, nos envolvem, nos representam e constituem”.

Diversas são as teorizações que dão conta de explicar o que caracteriza uma narrativa, independentemente do modo como ela é produzida. Em se tratando do cinema, Metz (2014, p. 41) traz algumas ideias importantes, entendendo a narrativa como um “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos”. O autor identifica cinco critérios que tornam essa definição possível, permitindo a integração das narrativas fílmicas no contexto analítico dos modelos abarcados pelos estudos da narratologia.

Segundo Metz (2014, p. 30), “uma narração tem um início e um fim, o que ao mesmo tempo fixa os limites entre ela e o resto do mundo e a opõe ao mundo ‘real’”. O autor reconhece que existem histórias que podem “trapacear com o final”, com conclusões evasivas que não estabelecem um desfecho lógico-sequencial à narrativa, ou, ainda, conforme complementam Gaudreault e Jost (2009), sugerem continuidade, como é o caso das novelas e algumas franquias de filmes. Todavia, todos somos capazes de perceber uma ordem de acontecimentos que convergem em uma mensagem final, mesmo que ela insinue prolongamentos possíveis.

A próxima característica que Metz (2014, p. 31) considera pertinente à narrativa é o fato dela possuir uma “sequência temporal”, com dois tempos, sendo estes “o tempo do narrado” (do significado) e “o tempo da narração” (do significante). Essa dualidade temporal torna possível a condensação de acontecimentos mais longos dentro da duração disponível do suporte – no caso de um filme comercial, por exemplo, essa limitação é de uma hora e meia a duas horas. A possibilidade de passar de um tempo para outro é o que, conforme o autor, diferencia a narração (o contar, que negocia um tempo num outro tempo) da descrição (o mostrar, que negocia um espaço em um tempo) e da imagem (que negocia um espaço em outro espaço – o espaço real do objeto dentro do espaço limitado pelo enquadramento da câmera).

Metz (2014, p. 33) observa, também, que “toda narração é um discurso [...] necessariamente proferido por alguém”. Entretanto, o narrador não necessariamente precisa estar personificado no texto; o simples fato de o leitor reconhecer o ato de fala – no sentido de

transmissão de uma mensagem – demanda a existência de um sujeito-origem de onde ela provém. O discurso fílmico implica a presença de um eu-origem, que na ficção é absorvido pelo próprio filme. Nesse ínterim, Metz (1980) entende que a enunciação fílmica é metadiscursiva, pois o filme se torna o enunciador. Os acontecimentos narram a si mesmos, servindo-se do intermédio de diferentes narradores, contidos de forma implícita (quando a imagem “fala”) e explícita (quando a voz fala), dentro ou fora da diegese, e que assumem perspectivas distintas de modo a conduzir o espectador por determinado caminho da história, deixando ver ou escondendo dele e/ou dos personagens o desenrolar dos fatos.

Outro pilar da narrativa tem a ver com a irrealização da coisa narrada, isto é, “a partir do momento que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 34). Mesmo que as histórias possuam dados verdadeiros, elas não conseguem carregar a presença do tempo e do espaço do material real; isso também acontece durante a transmissão de filmagens ao vivo: por mais que os acontecimentos estejam sendo recebidos pelo espectador no mesmo momento em que se desenrolam *in loco*, o espaço real não acompanha a imagem.

Por fim, Metz (2014, p. 37) considera que “uma narração é um conjunto de acontecimentos”, “ordenados em sequência”, irrealizados pelo narrador durante seu relato. Naturalmente, esses acontecimentos não necessitam estar fechados, pois, como visto anteriormente, muitas histórias apresentam finais em suspenso. O que importa para que se defina uma narrativa é o fechamento da sequência na qual tais ações se desenrolam, a finitude determinada pelo início, meio e fim do discurso.

As narrativas constituem textos que podem se valer de uma série de recursos para contar suas histórias, seja através da “linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias” (BARTHES et al., 2008, p. 19). Em um contexto geral, elas englobam uma série de formatos, linguagens e intenções, e, portanto, compreender como seu funcionamento, identificando seus principais componentes e a produção de sentido do texto – no sentido amplo da palavra – se constitui como peça fundamental para explorar as diversas representações textuais existentes.

Neste capítulo discorreremos, primeiramente, sobre as especificidades da linguagem cinematográfica, utilizada tanto nos filmes de ficção quanto nos de não-ficção/documentário. Tal elaboração se faz importante antes de explorarmos os componentes das narrativas audiovisuais, visto que muitos termos assumem significados diferentes no contexto de uma história produzida através de imagens e sons. Em seguida, trataremos sobre algumas distinções do documentário em relação às histórias ficcionais, pontuando também a maneira como esse

filme organiza os assuntos abordados por eles. Por fim, iremos explorar brevemente os modos de narrar no documentário brasileiro contemporâneo, contextualizando o tipo de objeto que pretendemos investigar nesta dissertação.

3.1 O código cinematográfico

O final do século XIX trouxe a novidade do cinematógrafo e a possibilidade de capturar as imagens em movimento. Essa tecnologia exigiu novas habilidades tanto de autores quanto de seus inéditos leitores, os espectadores. Como arte “nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade”¹³ (MARTIN, 2005, p. 18), o cinema precisou se reinventar inúmeras vezes: primeiro, foi preciso elaborar um código que desse conta de organizar as imagens não sonoras dentro de um todo com sentido; com a introdução do som, em 1930, esse novo elemento teve de ser pensado no conjunto da história; ainda nessa década, as cores começaram a ser empregadas em um número maior de produções, somando mais um item à composição audiovisual (TOULET, 1988).

Boa parte do desenvolvimento da linguagem cinematográfica se beneficiou através de “empréstimos” de outras áreas. Conforme sintetiza Carrière (1995, p.22):

O cinema fez uso pródigo de tudo que veio antes dele. Quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com sua visão, com sua forma de expressão. Mas ele se formou, antes de mais nada, a partir de si mesmo. Inventou a si mesmo e imediatamente se copiou, se reinventou e assim por diante. Inventou, até mesmo, funções ainda desconhecidas: operador de câmera, diretor, montador, engenheiro de som; todos, gradualmente, desenvolveram e aperfeiçoaram seus instrumentos de trabalho. E foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, de seu próprio jeito, o vasto e invisível, dicionário que hoje todos nós consultamos.

Martin (2005, p. 27) explica que “a imagem constitui o elemento base da linguagem cinematográfica”, representando, ao mesmo tempo, produto objetivo da realidade capturado através de um aparato técnico, e criação subjetiva e artística organizada pelo cineasta. O movimento, o som e a cor são fatores que conferem um caráter particular à imagem fílmica,

¹³ Segundo afirmam Lipovetsky e Serroy (2009), o cinema não nasceu cinema. Em primeiro lugar surgiu a técnica da imagem em movimento, com a invenção do cinematógrafo, em 1895; somente alguns anos mais tarde, começaram a ser elaboradas maneiras de contar histórias através dessas imagens. Por esse motivo, o cinema é considerado uma arte moderna. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

provocando um “sentimento de realidade” que torna crível o mundo mostrado na tela (MARTIN, 2005).

O filme organiza as imagens em função de um sentido, através de uma espécie de gramática própria. A câmera tem um papel fundamental para a criação da realidade fílmica, atuando no registro do material e também participando ativamente na criação da realidade representada (MARTIN, 2005). Revisitando as primeiras obras realizadas, nota-se que a preocupação do cinema – e por conseguinte, da câmera – estava voltada para a novidade da captura do mundo em movimento (ARMES, 1999), com filmagens que reproduziam cenas domésticas, de paisagens ou de pessoas em situações cotidianas a partir de um plano fixo. Somente mais tarde, começou-se a utilizar os movimentos de câmera para conferir significados aos pontos de vista desempenhados por ela.

Tais pontos de vista são proporcionados através dos enquadramentos, dos planos, dos ângulos de filmagem e dos movimentos da câmera (MARTIN, 2005). De forma geral, esses recursos fazem parte do poder de criação da câmera, produzindo tanto efeitos estéticos quanto dramáticos. Por isso, da mesma maneira que um escritor precisa conhecer os artifícios da linguagem literária em função de gerar determinados sentidos e intenções ao texto, também o realizador audiovisual deve estar familiarizado com os códigos cinematográficos, a fim de conferir profundidade ao texto fílmico.

O plano se apresenta como unidade base da estrutura narrativa fílmica. Conceitualmente, o plano consiste “no fragmento de película impressionada entre o momento em que o motor da câmera começa a trabalhar e o momento em que para” (MARTIN, 2005, p. 177). Atualmente, são utilizadas tecnologias de filmagem digital, abandonando o emprego da película fotográfica. Assim, podemos entender o plano como o trecho de filmagem gravado sem interrupção que, organizado sequencialmente através da montagem (ou edição), vai convergir na versão final da obra idealizada pelo cineasta.

Os enquadramentos têm a função de organizar o recorte de imagem pretendido pelo cineasta dentro do campo de captação da câmera. Em outras palavras, eles são responsáveis pela composição da imagem filmada, sugerindo sentidos através da escolha dos componentes que serão mostrados dentro e fora de campo, da centralidade ocupada por eles no registro final da imagem e do jogo “com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo) para dele tirar efeitos espetaculares ou dramáticos” (MARTIN, 2005, p. 46).

Ao filmar uma imagem, o cineasta escolhe como esse plano será capturado. Ele pode alternar entre planos mais abertos, compreendendo uma porção maior e mais distante da imagem captada, ou mais fechados, atendo-se a um componente específico do todo imagético,

como no caso do plano detalhe que, tal como o nome sugere, se limita a focar uma parte específica do assunto filmado. Embora a maioria dos planos não tenha outra razão “senão a de comodidade da percepção e de clareza da narrativa”, conforme ressalta Martin (2005, p. 47), alguns desempenham uma função psicológica, servindo para exprimir sentimentos dos personagens ou reforçando o apelo dramático da cena – como é o caso dos planos fechados no rosto dos atores, por exemplo.

Os ângulos de filmagem correspondem ao posicionamento da câmera em relação ao que está sendo filmado e também podem acrescentar um componente psicológico à narrativa. Conforme detalha Martin (2005), um ângulo que foca o personagem a partir de uma visão de baixo para cima (*contra-plongée*) passa uma impressão de superioridade desse indivíduo, ao passo que o ângulo inverso, de cima para baixo (*plongée*) tende a diminuir moralmente esse sujeito. Além disso, os ângulos podem distinguir “um ponto de vista subjetivo (atribuído a uma personagem da ação) e um ponto de vista objetivo (atribuído ao espectador)” (MARTIN, 2005, p. 53).

Em relação aos movimentos de câmera, estes podem servir tanto para acompanhar a movimentação do personagem em cena quanto para causar um impacto dramático, exteriorizando as sensações vividas por ele (MARTIN, 2005). De forma geral, as movimentações da câmera podem se dar sobre seu eixo ou a partir de seu deslocamento físico, e, ainda, abranger os movimentos da lente (*zoom in* e *zoom out*), combinando-os, inclusive, com os da câmera.

Existem, também, outros elementos que contribuem para a produção de sentido do filme, como as cores utilizadas tanto nos cenários quanto nos figurinos, detalhes das locações onde a história se passa, objetos usados na decoração do ambiente, iluminação e a própria representação dos atores (MARTIN, 2005). Todos esses recursos podem ser empregados num sentido explícito, indicando uma característica da história, ou metaforicamente, sugerindo associações simbólicas, tanto estéticas, como dramáticas e ideológicas (MARTIN, 2005).

Outra questão que precisa ser compreendida para que a narrativa cinematográfica alcance êxito em sua criação é o trabalho com as instâncias sonoras abarcadas pelo filme. Como as origens do cinema remetem ao filme mudo, os autores tiveram que aprender a utilizar esse novo artifício a favor da história contada. Martin (2005) relembra que esse novo elemento foi visto com cautela pelos realizadores da época, gerando reflexões sobre o seu papel em relação à imagem: tanto poderia servir como um item independente da composição visual, quanto proporcionar a completude proposta pela captura da imagem em movimento.

Entre as principais contribuições do som para as narrativas fílmicas estão a impressão de realidade à imagem, a continuidade sonora, o uso das palavras para exteriorizar os pensamentos dos personagens, o emprego do silêncio como valor positivo para a composição dramática, as elipses possíveis entre som e imagem, a utilização da música como carga expressiva do conteúdo e a justaposição da imagem e do som em contraponto ou como contraste (MARTIN, 2005). Como componentes sonoros do cinema, podem ser compreendidos os diálogos, a trilha e os efeitos de som (conhecidos como sonoplastia ou *foley*). O *foley* é um trabalho feito na pós-produção, em que os sons ambientes são colocados em momentos específicos, dando profundidade à cena ou reforçando aspectos estéticos (BARNWELL, 2013).

Cada um desses elementos é trabalhado separadamente, podendo ser captados durante as filmagens ou na pós-produção. No caso dos diálogos, a captação das falas pode ocorrer já no *set* de filmagens ou ser acrescentada na edição, através de dublagem. Apesar de ser mais comumente usada em animações, a dublagem pode acontecer também caso as falas não tenham ficado legíveis ou tenham sido prejudicadas por algum ruído ambiente, não percebido durante a gravação.

Já a trilha sonora pode ser produzida a partir de uma gravação já existente ou ser composta especialmente para a produção. Martin (2005) destaca que a música pode atuar de três maneiras dentro do filme: como função rítmica, serve para marcar um movimento visual correspondente; como apelo dramático, auxilia na compreensão da atmosfera que deseja ser criada para a cena; e como forma lírica, reforça a importância e a densidade de um ato. O autor também defende a utilização da música sem uma função específica, ao que ele chama de “música-paráfrase”, ou seja, “aquela que se resolve sempre na criação de uma repetição sonora e incessante da linha dramática visual constituindo, desta maneira, um pleonasma” (MARTIN, 2005, p. 160).

Todos os componentes que integram a escrita cinematográfica são organizados a partir do trabalho de montagem ou edição, construindo para o espectador “uma representação de conjunto que lhe dá a ilusão da percepção real” (MARTIN, 2005, p. 175). Conforme sintetiza Barnwell (2013, p. 174):

As primeiras produções cinematográficas eram feitas em um único plano, em que a câmera permanecia em uma posição e gravava o que acontecia à sua frente em tempo real. O tempo na tela era o mesmo tempo real necessário para gravar a cena, limitando o que era possível mostrar [...] Conforme a produção cinematográfica evoluiu e se tornou mais sofisticada, o tempo do filme foi sendo manipulado para acelerar ou atravessar eventos. Isso permitiu um uso mais criativo do tempo, com informações sendo transmitidas em poucos planos que teriam levado horas em tempo real.

Além do plano, dois outros conceitos são importantes para a compreensão da montagem: a cena e a sequência. A primeira é “determinada pela unidade de cena e lugar”, em oposição à sequência, a qual “é composta por uma *série* de planos” caracterizada, principalmente, pela “unidade de ação” (MARTIN, 2005, p. 178). A montagem se estabelece sob o ordenamento de uma sequência de cenas que sugerem uma ação contínua, transmitindo ritmo ao filme e, sobretudo, a ideia pensada para a história, evidenciando ligações internas e externas.

Entre os teóricos que contribuíram para o estudo sobre a montagem fílmica, destacam-se Balazs, Pudovkin e Eisenstein¹⁴. Não iremos retomar suas ideias em detalhe, visto que não interferem na compreensão da análise fílmica que será realizada neste trabalho. Porém, sua menção se faz relevante quanto ao reconhecimento da complexidade desse elemento na produção do sentido final da obra. Os autores consideram que existem diferentes tipos de montagem, as quais, em suma, podem conferir aspectos rítmicos (estéticos), ideológicos e narrativos à história (MARTIN, 2005).

Apesar de utilizar o mesmo código cinematográfico, os documentários se valem do material extraído da realidade para contar suas histórias, implicando na percepção de uma instância narrativa autoral que não é estabelecida na ficção. Tais particularidades concedem um caráter distinto a esses filmes, e devem, portanto, ser levadas em consideração no momento de sua análise. No texto que segue, adentraremos a essas e outras questões essenciais para a argumentação que será empreendida durante o exame do nosso objeto de estudo.

3.2 Particularidades da narrativa do documentário

O documentário possui condições de produção e de leitura baseados num sentido de realidade e de objetividade que moldam tanto sua abordagem narrativa quanto os temas sobre os quais elas se estruturam. Esse tipo de filme se fundamentou sobre uma crença, mais do que, propriamente, sobre um estilo: a crença de um cinema engajado no mundo (COMOLLI, 2004). Dessa forma, eles passam a ser legitimados pela essência do real evocada em sua matéria criativa, que se desprende de um lugar coabitado pelo espectador.

Apesar da dificuldade em encontrar uma definição precisa para o documentário, Nichols (2016), sugere três bases sobre as quais ele se fundamenta: (1) documentários tratam da realidade, de algo que realmente aconteceu; (2) documentários tratam de pessoas reais; (3)

¹⁴ Teóricos responsáveis por desenvolver estudos de cinema voltados à montagem do filme. Enquanto para Pudovkin, a montagem se constituía como base estética do filme, Balazs e Eisenstein se debruçaram a respeito do uso de técnicas da linguagem audiovisual como forma de produzir sentido à narrativa. (ANDREW, 2002).

documentários contam histórias sobre o que acontece no mundo real. O autor ensaia um conceito que se integra às bases desse tipo de filme e auxilia na compreensão dessas obras:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia. (NICHOLS, 2016, p. 37).

Para Carroll (2005) e Odin (2012), a percepção documental se apoia na identificação desse preceito por parte do espectador. Para o primeiro autor, a identificação de um filme como documentário se baseia em um sistema que supõe uma “asserção pressuposta” acerca da intenção do autor de que aquela obra seja reconhecida como tal. Na mesma linha, Odin (2012) argumenta que é justamente o reconhecimento de um “eu-origem real” partindo da audiência que definirá se a leitura daquela produção audiovisual será estabelecida como fictizante ou documentarizante.

Carroll (2005) afirma que, ao assistirmos a um documentário, identificamos um sujeito-autor que manifesta uma ideia acerca do mundo. Uma visão subjetiva, mas que requesta do espectador uma atitude mental de crença, em contrapartida com a proposição encontrada nos filmes de ficção, que intencionam a imaginação do seu conteúdo (CARROLL, 2005). Essa teoria centraliza um fator comum aos dois principais gêneros fílmicos narrativos, o da ficção e o da não-ficção, produzindo uma distinção mais clara:

[...] podemos afirmar que uma estrutura “x” de signos com sentido, produzida pelo emissor “s”, é ficcional apenas se “s” apresentar “x” ao público “a” com a intenção de que “a” imagine supositivamente o conteúdo proposicional de “x”, por reconhecer que essa é a intenção de “s”. [...] Logo, uma estrutura de signos com sentido “x” é não-ficcional apenas se o emissor “s” apresentá-la ao público “a” com a intenção de que “a” não imagine supositivamente “x”, como resultado de seu reconhecimento da intenção de “s”. Ou seja, uma não-ficção “x” é tal quando apresentada por um autor ao público com a intenção de que este reconheça que *não está obrigado* a entreter o conteúdo proposicional da estrutura de signos com sentido como não-assertivo. (CARROLL, 2005, p. 86-87).

Carroll (2005) afirma que somos capazes de perceber essa intenção porque sabemos como elas são projetadas. Essa compreensão, embora nem sempre esteja correta, resulta em sucesso na maioria das vezes, pois, conforme argumenta o autor, mesmo “a vida social não teria condições de se desenvolver se não fôssemos capazes de reconhecer as intenções das outras pessoas” (CARROLL, 2005, p. 95).

Todavia, o reconhecimento dessa intenção não se estabelece isoladamente como um legitimador do discurso documental. Incide sobre o nominalismo do termo que designa esse cinema um valor probatório com o qual os cineastas que optam por esse caminho precisam lidar (DA-RIN, 2006). Ainda que existam diferentes maneiras de produzir um documentário, sua argumentação discursiva precisa apresentar indicadores que validem sua verdade junto ao público.

Nesses filmes, há uma tendência ao emprego de certos recursos estilísticos e narrativos que possam gerar uma correspondência mais estreita com a realidade, como a fotografia granulada, a instabilidade da câmera, as filmagens externas, o uso de imagens de arquivo em foto e vídeo, os efeitos de resolução e foco, entre outros (CARROLL, 2005; NICHOLS, 2016). Esses fatores, além de permitirem uma maior identificação por parte da audiência, corroboram o argumento apresentado, reforçando a ideia do documentário como sinônimo de um “cinema do real”, não-fictício.

A preferência pelo uso de certos recursos estilísticos foi se modificando no decorrer dos anos, tanto em função da introdução de novas tecnologias, quanto em relação ao interesse dos próprios documentaristas, que foram desenvolvendo maneiras particulares de extrair o máximo de seus assuntos. Até 1950, por exemplo, predominava o chamado documentário clássico, um estilo de filme que destacava a presença da voz *over*, também conhecida como “voz de Deus”. Nesse caso, a narração, geralmente do próprio realizador, é inserida sobre as imagens, dispostas de forma a corroborar a versão do autor (JUNIOR; CARVALHO, 2017).

Nichols (2016, p. 77) destaca que essa voz, “anônima e substituta”, surgiu em meados de 1930, na tentativa de conferir uma descrição convincente ao apresentar o argumento do filme. Seu uso deriva da escola britânica de documentário, conhecida pelo teor mais formal introduzido por um de seus principais realizadores, John Grierson, que via no cinema um potencial educacional e propagandista, passando, assim, a produzir filmes curtos, em locações reais, que tratavam das questões sociais da época, e, posteriormente, distribuindo-os em locais alternativos, como salas especiais, escolas, sindicatos, entre outros (DA-RIN, 2006).

Os anos seguintes introduziriam novas tecnologias, como câmeras mais leves e gravadores de som direto, possibilitando aos realizadores uma filmagem mais discreta e imersiva. A partir de 1960, começam a se desenhar as bases do cinema direto e do cinema verdade (JUNIOR; CARVALHO, 2017). O primeiro, de caráter observativo, se apoia na ideia da não-interferência do documentarista sobre seu assunto, evidenciando a movimentação espontânea de seus personagens. Embora intentasse subtrair a interferência do cineasta durante

a captação das imagens, colocando-o como uma “mosca na parede”, esse tipo de documentário não conseguiu se livrar do controle exercido pelo autor durante a montagem final da obra.

Como contraproposta, forma-se o cinema-verdade, o qual procurava inserir o realizador abertamente dentro do jogo cênico. Esse formato participativo priorizava as interações e as entrevistas, além de expor os próprios métodos de produção do filme, algo que, até então, havia sido brevemente tentado pelo cineasta Dziga Vertov, em *Um Homem com uma Câmera* (1929) (NICHOLS, 2016). Nesse contexto, a entrevista passa a ser mais explorada, sendo utilizada como um artifício validador da autenticidade da narrativa.

Ambas propostas despontaram frente à necessidade de produzir filmes mais assertivos, que revelassem suas histórias a partir da voz dos próprios personagens. Menos didáticos e mais voltados à opinião de seus atores sociais¹⁵, os documentários de entrevista se tornaram populares, fazendo com que esse recurso continuasse sendo largamente utilizado como estratégia narrativa. Contudo, ainda que os documentários tenham firmado, ao longo dos anos, uma certa tradição quanto ao formato apresentado, não existe um conjunto fixo de técnicas ou abordagens para sua produção, ficando a cargo da criatividade do realizador documentarista experimentar diferentes possibilidades.

Na tentativa de organizar os modelos narrativos mais comuns entre os documentários, Nichols (2016) sugere seis formas sob as quais sua lógica argumentativa se constrói. O documentário expositivo, comum à escola griersoniana, fala diretamente ao espectador em voz *over* (ou narração). Conforme identifica o autor (NICHOLS, 2016, p. 174, 176), “este modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica do que estética ou poética” e são “dependentes de uma lógica informativa transmitida verbalmente” pela voz de Deus.:

A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia, suave em tom e timbre, que se mostrou a marca de autenticidade do modo expositivo, embora alguns dos filmes mais impressionantes tenham escolhido vozes menos educadas precisamente em nome da credibilidade que alcançavam ao evitar tanto treino. (NICHOLS, 2016, p. 175).

O segundo modo descrito por Nichols (2016) se baseia na observação passiva do documentarista em relação ao seu objeto. O documentário observativo, modelo que ganhou força com o cinema direto, conforme tratamos anteriormente, pretende olhar para dentro da vida no momento em que ela é vivida (NICHOLS, 2016). O realizador direciona sua câmera e

¹⁵ Nos documentários, as pessoas que participam da narrativa, como personagens, são chamadas de “atores sociais”. Conforme esclarece Nichols (2016, p. 32), “seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora”. E seu valor reside “nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta”. (NICHOLS, 2016).

espera os eventos se desenrolarem organicamente, abandonando, em teoria, as formas de controle da encenação – dizemos “em teoria” porque, durante a montagem, é ele quem vai decidir como ordenar as partes de sua história, conferindo subjetividade ao material.

À interação entre o cineasta e seu assunto, enfatizada pelo cinema verdade, Nichols (2016) nomeia de documentário participativo. O documentarista participa ativamente da composição de sua história, aparecendo ou não nas cenas filmadas. Comumente trabalhado a partir de entrevistas, esses filmes não se incomodam em mostrar a interferência do autor sobre a obra, e é “a sensação de presença – em vez de ausência – física que emana das trocas em som sincrônico entre cineasta e personagem”, colocando-o à frente do trabalho (NICHOLS, 2016, p. 191).

Outras formas menos frequentes de montagem documentária são os modos poético e performático. Enquanto o primeiro constrói associações visuais através do encadeamento de imagens e sons, o segundo enfatiza o envolvimento do documentarista com o tema do filme, resultando em um produto “carregado de afetos” (NICHOLS, 2016, p. 208). Os cineastas que se utilizam desses formatos buscam imprimir um sentido de originalidade às suas histórias, através da utilização de recursos audiovisuais carregados de subjetividade, como o uso de fragmentos de imagens/sons arranjados sob ritmos temporais e justaposições espaciais (no documentário poético), ou simulação de uma performance encenada (no documentário performático) (NICHOLS, 2016).

Por fim, no documentário reflexivo, “em vez de seguir em seu envolvimento com outros atores sociais, nós agora assistimos ao envolvimento do cineasta conosco”, problematizando questões sobre a interpretação do mundo desenvolvida nesses filmes (NICHOLS, 2016, p. 201). Desafiando as técnicas e convenções de representação, as narrativas que escolhem essa lógica organizativa se valem das considerações do próprio autor acerca do que fazer com sua história, convidando-nos “a refletir sobre o processo pelo qual essa impressão é construída por meio da montagem” (NICHOLS, 2016, p. 202). Como recursos estilísticos, são explicitados os modos do fazer documentário, dando ao espectador a chance de conhecer a trajetória imaginada pelo cineasta para sua história, bem como as possíveis implicações de cada uma de suas escolhas narrativas.

Independentemente das formas de montagem, podemos perceber que as questões de subjetividade envolvendo o documentário se manifestam na figura de seu autor. Mesmo quando o protagonista do filme não se constitui na figura do próprio documentarista, há uma participação intrínseca deste na maneira através da qual a história é apresentada por terceiros.

Existe uma linha tênue que, frequentemente, intersecciona autor e narrador, visto que no documentário a presença deste último não é obrigatória, conforme destaca Melo (2002, p 33):

[...] no documentário, a presença do narrador não é obrigatória. Os depoimentos podem ser alinhavados uns aos outros sem a necessidade de uma voz exterior, oficial, unificadora, que lhes dê coerência. Isso não quer dizer que um documentário sem locutor não seja um discurso coerente. Nesses casos, a coerência, o sentido, manifesta-se na seleção e encadeamento dos depoimentos que compõem a narrativa.

A autora argumenta que as diversas vozes do documentário se encontram correlacionadas a partir de um mesmo referencial, produzindo um discurso monofônico que explicita o caráter autoral desse tipo de filme (MELO, 2002). As diversas fontes às quais o documentarista recorre para construir sua narrativa estão atreladas à sua subjetividade, a qual revela a sua ideologia, posicionamento e ponto de vista sobre determinado assunto (MELO, 2002). Conforme sintetizam Melo, Gomes e Moraes (2001, p. 6) “apesar de [o documentário] apresentar um emaranhado de vozes, que muitas vezes se opõem e se contradizem, uma voz tende a predominar: aquela que traz em si o ponto de vista do autor”.

Logo, sendo o documentário um produto que sublinha a subjetividade exposta através do ponto de vista de seu realizador, é de se esperar que as realidades em que esses autores se encontram inseridos influenciem na composição de suas visões de mundo. Na sequência, destacaremos alguns recursos narrativos mais utilizados nos produtos brasileiros, contextualizando os principais movimentos cinematográficos e as temáticas exploradas.

3.3 A narrativa no documentário brasileiro

Primeiramente, precisamos destacar que o documentário segue sendo um dos principais produtos audiovisuais da América Latina, onde a produção acumula uma longa tradição, consolidando-se como uma importante escola audiovisual (PARANAGUÁ, 2003), cujas particularidades fornecem pistas acerca dos modos de vida presentes nessa parte do continente. No Brasil, o documentário assume um papel de destaque nas produções internas, atravessando com certa regularidade a nossa cinematografia e ocupando significativa parcela entre os gêneros lançados comercialmente¹⁶. Labaki (2006, p. 10-11) ressalta que “todo grande cineasta

¹⁶ Informação compilada a partir do relatório da Ancine disponibilizado em 2018, sobre o número de lançamentos nacionais, classificados por gêneros (considerando, nesse caso, o documentário, de modo geral, como um gênero). (ANCINE, 2018).

brasileiro realizou documentários”, filmes que também são responsáveis por boa parte das premiações internacionais e ocupam significativa parcela nas salas de exibição do país.

Para além do estereótipo de filmes improvisados e sem originalidade, as obras nacionais abarcam uma diversidade de assuntos e modos de fazer que remetem às particularidades das realidades aqui encontradas. O documentário brasileiro apresenta algumas singularidades que perpassam a história da formação do gênero no país. Os movimentos, as formas de organizar sua montagem, a discussão do assunto e os demais componentes desse tipo de produção divergem significativamente conforme a região e o período social de onde se originam.

Num primeiro momento¹⁷, que vai de meados de 1920 até 1960, o documentário brasileiro esteve pautado ao atendimento de interesses políticos. Inicialmente voltado à exaltação da natureza brasileira, os documentários nacionais ganharam nova roupagem com a criação do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), em 1936. Durante os quase 30 anos de sua existência, foram produzidos mais de 400 filmes com teor educativo, acerca de assuntos variados, sendo a grande maioria dirigida pelo cineasta Humberto Mauro¹⁸ (RAMOS, 2004). Conforme resumem Junior e Carvalho (2017),

Nesse período, os filmes documentais giravam em torno dos registros feitos nas expedições pelas regiões do país e da propaganda, ambos com intuito de mostrar aos estrangeiros as belezas exóticas do Brasil. Também nessa mesma época, o governo de Getúlio Vargas, seguindo tendências europeias, vinculou o cinema a fins culturais de acordo com os interesses do governo, dando-lhe um caráter educativo e panfletário. (JUNIOR; CARVALHO, 2017, p. 30-31).

Entre 1960 e 1970, o movimento do Nuevo Cine Latino Americano direcionou as produções audiovisuais para um posicionamento anti-imperialista (BESKOW, 2016). Influenciado pelo cinema direto/verdade, o documentário brasileiro passou a adotar as novas ferramentas de captação – câmeras e gravadores portáteis – para explorar temas de caráter social. Lins e Mesquita (2011) classificam os filmes produzidos nesse período como “documentário moderno”, compreendendo narrativas de caráter sociológico (BERNARDET, 1985), as quais privilegiavam a voz de um locutor que se encarregava de informar ao espectador o que era “real”. Mais tarde, esse modelo se preocuparia também em registrar as tradições

¹⁷ Antes disso, Morettin (2012, p. 13) cita registros de filmes mudos entre 1896 e 1916, no chamado “período silencioso”, os quais se baseavam, principalmente, em apresentações de paisagens urbanas, remetendo a universos “da música, do teatro e da imprensa”, sempre sob a ótica conservadora da época e dos patrocinadores dessas produções.

¹⁸ Antes de trabalhar com documentários, Humberto Mauro já realizava filmes de ficção com sua produtora, a Phebo Brasil, sendo reconhecido por sua fotografia apurada e pelo cuidado estético de seus filmes. No Ince, produziu 357 filmes, nos quais explora, além de temas científicos, as paisagens, o meio rural e a música. (RAMOS, 2004).

populares, “motivado pela política cultural seguida pelos sucessivos governos” (BERNARDET, 1985, p. 8).

A maneira de ver o mundo sob um olhar já formatado vai ser substituída pelo interesse em conhecer outros pontos de vista, que dialoguem ou não com o realizador, o qual demonstra um interesse genuíno por descobrir esse outro mundo e essa outra voz. No decorrer dos anos 1980, o documentário segue sendo produzido, sobretudo, em vídeo, mantendo “fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram ou reconquistaram espaço com a redemocratização do país, restrito à pouca visibilidade fora dos circuitos de festivais” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 11). Conforme sintetiza Wainer (2014, p. 20-21):

Em 1984, a ABVP (inicialmente Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular) viria a congregar produtores, instituições, usuários de vídeo junto às classes populares. [...] O que marca o vídeo popular é o uso do vídeo como ferramenta de transformação social, seja documentando ações ou propondo peças educativas e disparadoras de discussões no seio da comunidade (de bairros, de operários, de igrejas progressistas, de movimentos sociais urbanos, enfim).

No início dos anos 1990, o cinema nacional enfrentou uma crise, com a dissolução da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A) e do Concine (Conselho Nacional de Cinema), órgãos fundamentais para a produção de filmes e para o desenvolvimento de políticas públicas de apoio ao setor audiovisual durante seus anos de atuação¹⁹. Porém, com a implementação de novas medidas fiscais e, mais tarde, com a criação da Ancine (Agência Nacional do Cinema), o mercado cinematográfico recuperou o fôlego, produzindo novas obras e ganhando destaque dentro e fora do país, num período que ficou conhecido como Cinema da Retomada. Conforme destaca Marson (2006, p. 11),

O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor.

Com a retomada do cinema, o documentário também ganha força, através de concursos públicos e editais de financiamento para novos filmes, além da produção de séries documentais

¹⁹ A Embrafilme esteve em atividade desde 1969, atuando como uma empresa mista estatal brasileira, responsável pela produção e distribuição de mais de 200 filmes. Já o Concine foi fundado em 1976, durante o período da ditadura militar, e possuía atribuições normativas e fiscais, atuando junto ao ministro da Educação e Cultura. Ambos os órgãos foram extintos durante o Plano Collor, em 1990, através do Programa Nacional de Desestatização. Atualmente, as funções de regulação e fiscalização estão à cargo da Ancine, criada em 2001, enquanto a distribuição compete às iniciativas privadas. (MARSON, 2006; SIMIS, 2008).

para televisão, documentários musicais e experimentais (MARSON, 2006). Segundo apontam Lins e Mesquita (2011, p. 13), “o documental brasileiro da retomada é, de um modo geral, longo e almeja a tela grande”, em contraste com o formato tradicional até os anos 90, que era de curta e média-metragens. Porém, com a alta demanda de filmes estrangeiros²⁰, as produções passaram a apostar também em produtos voltadas para a exibição em grades de televisão pagas e abertas, as quais apresentam espaços reservados para a veiculação de materiais nacionais (LINS; MESQUITA, 2011; MARSON, 2006).

O documentário contemporâneo, diferentemente de seu predecessor, se volta para a micro-história, enfocando experiências individuais ao invés de grandes sínteses (LINS; MESQUITA, 2011). Conforme afirmam Lins e Mesquita (2011, p. 20, grifo das autoras), os filmes atuais possuem dois traços marcantes: “a recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares”. Gálvez (2008, p. 17) argumenta que “esta nova prática se apresenta como um formato em crise, que mistura registro do mundo histórico com encenações ficcionais, autor com personagem, além de elementos de diferentes estilos documentários”.

Também é frequente a construção de obras em primeira pessoa, em parte, influenciada pelo desenvolvimento de tecnologias que permitem maior mobilidade e facilidade no manuseio das câmeras (LINS; MESQUITA, 2011). Os documentários contemporâneos abrem espaço para a investigação de novos temas, preservando o aspecto reflexivo das obras anteriores e se apoiando sobre uma montagem de entrevista que concede amplo espaço à participação autoral.

Entre os grandes documentaristas brasileiros, destaca-se a filmografia de Eduardo Coutinho, considerado um dos melhores realizadores de filmes de entrevista (LINS, 2004). Sua forma única de conduzir as narrativas, enfatizando as histórias individuais contadas através da perspectiva de seus personagens, serve como inspiração para cineastas não só do Brasil, mas de outros países. Conforme menciona Lins (2016, p. 45),

[...] mesmo levando em conta essa “identidade em fluxo” do seu cinema, feita de elementos reconhecíveis nos filmes, mas que, a cada vez, emergiram diferenciados, algo de muito sólido se manteve em quase todos os seus documentários a partir de Santo Forte (1999): a aposta na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observados pelo aparato cinematográfico.

Lins (2004, 2016) ressalta que os documentários de Coutinho seguem uma metodologia própria, tanto em relação à forma de entrevistar seus personagens, quanto sobre o sistema de produção de seus filmes, que contam com uma equipe reduzida. A estética definida pelo

²⁰ Constatação a partir de dados da Ancine. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos>>. Acesso em: 15 set. 2023.

cinasta também acompanha uma cartilha autoral, construída debaixo de anos de experiência como jornalista. Sobre esse aspecto, assim articula Lins (2016, p. 45):

O corpo do cineasta de um lado da câmera, o corpo do personagem de outro. A imagem frontal, o olhar direto para a câmera, a interação explicitada. A partir desse dispositivo de base, Coutinho explorou, nos mais diferentes matizes, as habilidades expressivas de toda e qualquer pessoa, a fabulação dos personagens, as auto-encenações, as expressões corporais e faciais no momento da fala, as modulações da língua portuguesa, a entonação, a força da oralidade, ou seja, a linguagem na prática, em ação, como campo de batalha, como objeto de disputa, como um conjunto de regras que pode humilhar, impor o silêncio, mas que também pode liberar.

Além da entrevista, observamos, nos documentários brasileiros em geral, o uso de outras técnicas, como a presença de materiais de arquivo, montagens através de filmagens observativas, composição de narrativas com *found footage* (fragmentos de filmagens extraídos de materiais alheios aos da produção do filme), encenações de eventos e locuções em *voz over*. Quanto aos temas, as questões sociais continuam aparecendo de forma significativa nas produções contemporâneas, mantendo “uma linha de continuidade em relação à produção moderna”, conforme observam Lins e Mesquita (2011, p. 51). Para as autoras, a experiência do “outro de classe” ainda é uma constante nas obras documentárias brasileiras. Entretanto, alguns filmes procuram subverter essa lógica, partindo do relacionamento pessoal do realizador com seu tema, e buscando uma abordagem menos centralizada na entrevista.

Como bem ressalta Nichols (2016, p. 26), “o documentário tornou-se o ponta de lança de um cinema de envolvimento social e visão pessoal”, possibilitando a incursão dos documentaristas em mundos diversos. A variedade de assuntos explorados por esses filmes também pode trazer à tona questões culturais em relação ao contexto de produção. Em nosso trabalho, empreendemos uma investigação voltada ao tema sobrenatural nos documentários, a fim de perceber nuances singulares que podem aflorar desse entrecruzamento. No próximo capítulo, demonstraremos algumas particularidades quanto à tratativa do tema no produto brasileiro, contemplando o caminho de busca dos objetos investigados.

4 O SOBRENATURAL NO DOCUMENTÁRIO

Ao longo dos séculos, o sobrenatural tem acompanhado a experiência humana, povoando crenças e costumes em diferentes culturas ao redor do mundo. No campo das artes, o insólito, o fantástico e o maravilhoso – termos, geralmente, utilizados como sinônimos para descrever esse universo – povoam as histórias de diversos autores. Frequentemente associado a um caráter imaginativo, vez ou outra o assunto atravessa as fronteiras da ficção, aparecendo em relatos pessoais e em obras de cunho realístico, como os documentários, por exemplo.

De acordo com o dicionário, o sobrenatural se refere àquilo “que é superior às forças da natureza”, “que está fora do natural ou do comum”, que “parece ir além das leis naturais” ou, ainda, “que não é conhecido senão pela fé” (MICHAELIS ONLINE, 2023, n.p.). A contraposição do termo em relação ao que é “natural” pode ser observada mesmo em grupos primitivos e civilizações antigas, nos quais a vida “dominada por imperativos empíricos, pragmáticos, utilitários, engrenados a ‘este mundo’” dividia espaço com “a ideia de um outro mundo sobrenatural de seres e forças divinos como o pano de fundo do mundo ordinário”, influenciando a este de várias maneiras (BERGER, 1997, p. 22, grifo do autor).

A filosofia grega também abarca a separação entre o natural/sobrenatural, sobretudo através de sua conexão com a teologia – termo, esse, que “não é criação bíblica nem cristã”, sendo usado pela sociedade grega com o sentido de “discurso sobre Deus” (ZILLES, 2013, p. 107). Nesse sentido, Zilles (2013) argumenta que a teologia possuía um significado tripartido, podendo se referir à mitologia (deuses), ao contexto filosófico-cosmológico (metafísica) e a um sentido cultural-público (deuses no culto oficial). Observa-se, então, que o pensamento grego fazia uma distinção entre um mundo natural e um mundo dos deuses, influenciando, mais tarde, a concepção cristã:

Segundo a filosofia grega, é natural aquilo que tem como princípio e como término a natureza, isto é, aquilo que faz parte do complexo de seres de princípios genéticos próprios, constituintes do universo. Esse conceito revigora-se com a linguagem cristã: é natural tudo o que genética, constitucional ou dinamicamente para a constituição do universo, implicando, portanto, a idéia fundamental de “origem” de um ente, para a formação de um outro. Assim a natureza exige necessariamente tudo o que intrinsecamente a constitui: exige uma alma racional (no caso da natureza humana) com as suas faculdades e um corpo com os seus órgãos; a sua determinada estrutura exige os meios e os objetos indispensáveis à explicação da sua energia e da sua potencialidade ativa e passiva. Mas, caso na natureza criada não haja exigência alguma, trata-se de uma intervenção gratuita de Deus, justificada por Sua liberdade e generosidade (daí o milagre da Revelação de Cristo). A essa intervenção gratuita chama-se ação sobrenatural, destinada aos seres criados que têm a potência obediencial. (XATARA, 2004, p. 26).

O cristianismo importou grande parte do pensamento filosófico grego e seus conceitos sobre teologia, passando a utilizar este último termo em alusão à doutrina trinitária sobre Deus²¹. Zilles (2013, p.108) descreve esse percurso, destacando que a fé cristã “baseando-se em São Paulo e em São João, primeiro tende a rejeitar e depois desenvolve, com os meios da própria filosofia grega, uma apologética (século II)”. Conforme sintetiza o autor,

O ponto de partida da teologia cristã é a revelação que Deus fez de si mesmo, ao longo da história de Israel, história que culmina em Jesus Cristo, a palavra feita carne. [...] Por outro lado, a teologia não é apenas uma exigência da revelação, mas já se encontra, potencialmente, na fé de todo o crente. [...] A fé busca uma compreensão sempre mais completa da Palavra de Deus. (ZILLES, 2013, p. 110-111).

Na filosofia moderna, alguns pensadores também adotam a dicotomia natural/sobrenatural, associando-a à tradição religiosa. Para o filósofo Edmund Husserl, por exemplo, “o mundo da vida” ou *Lebenswelt*, compreende o lugar dentro do qual realizamos nossas atividades cotidianas, onde a realidade impera, assumindo o caráter “natural” que se contrapõe às experiências de fé, as quais invocam uma outra realidade, a “sobrenatural” (CAPALBO, 2009; KORELC 2016). O sobrenatural, nesse caso, parece estar ligado à uma essência espiritual, sobretudo, divina, na qual a crença é um fator inerente à sua existência.

Todavia, não podemos resumir a condição de crença apenas a uma condição encontrada na religiosidade. Conforme ressalta Del Priore (2014, p. 18, grifos da autora), “a palavra ‘crer’ é um verdadeiro fóssil morfológico, significando confiar no que se diz, acreditar em alguém ou alguma coisa” – o que nos atenta para uma abrangência muito além do contexto religioso. Para Del Priore (2014),

Crenças, individuais ou coletivas, são a chave para a compreensão do mundo e da existência. Compreensão no sentido que tais crenças exigem e investem “no além” – um além necessariamente ligado à existência humana – assim como na sua soberana leitura do universo. (DEL PRIORE, 2014, p. 14-15, grifos da autora).

Para Montaigne, por exemplo, as noções de crença e fé se diferenciam a partir da essência que orienta esses dois comportamentos. A primeira resultaria de convicções adquiridas a partir de práticas cotidianas, as quais não encontrariam fundamentos racionais, como as tradições religiosas. Já a fé teria sua origem inspirada por Deus, portanto, se convertendo em um fator inabalável e verdadeiramente ligado ao religioso, ou, nesse caso, ao sobrenatural.

²¹ A Trindade de Deus é uma doutrina central na teologia cristã, baseada na ideia de que Deus é um ser divino que coexiste sob três pessoas: o Pai (Criador), o Filho (Jesus, o verbo encarnado) e o Espírito Santo (ação de Deus sobre o coração do homem crente). (BERKHOF, 2022).

Segundo o pensamento do autor, a crença estaria abaixo da fé, ligada ao mundano, como no caso das diversas religiões e cultos que estariam do lado oposto do que, em sua opinião, era a verdadeira religião, o cristianismo (MONTAIGNE, 1988 apud BIRCHAL, 2005).

A partir dessas reflexões, percebemos que se torna inviável relacionar o sobrenatural apenas ao sentido religioso, considerando, também, que outros domínios possuem histórias e práticas baseadas em crenças sobre seres pertencentes ao outro mundo. Keppe (1992) identifica o contexto sobrenatural em textos antigos que versam sobre diversos assuntos, como nos fundamentos de sociedades secretas, noções sobre ocultismo, preceitos da alquimia, escritos sobre astrologia e mitologia, além de credices difundidas em superstições e sobre mistérios do mundo, dentre muitos outros. Isso sem contar as subdivisões presentes nessas crenças, como a separação entre o bem e o mal, o sagrado e o profano²², o corpóreo e o incorpóreo, o animalesco e o humano – especificidades que denotam a complexidade que o termo “sobrenatural” pode carregar. Conforme ressalta Berger (1997),

O termo “sobrenatural” foi com razão criticado em vários campos. Os historiadores da religião e os antropólogos culturais ressaltaram que o termo sugere a divisão da realidade num sistema fechado da “natureza” racionalmente compreensível e num mundo misterioso, de alguma forma além dela, uma concepção caracteristicamente moderna [...]. Os exegetas criticaram o termo como incapaz de exprimir a concretez e o caráter histórico da experiência religiosa de Israel, e os teólogos cristãos atacaram-no como ofensivo às implicações de afirmação do mundo, resultantes da doutrina da encarnação, se não, na verdade, da doutrina da criação. (BERGER, 1997, p. 20, grifos do autor).

Berger (1997, p. 21, grifos do autor) argumenta que “o termo, particularmente no seu uso cotidiano, denota [...] sobretudo, a afirmação ou a crença de que há *uma outra realidade*, e de significação última para o homem, que transcende a realidade dentro da qual se desenrola nossa experiência diária”. Logo, podemos inferir que, ao falarmos do sobrenatural, estamos nos referindo a algo que extrapola nosso entendimento racional, ou seja, algo sobre o qual não conseguimos chegar a um consenso dentro das leis do universo, tais como as conhecemos, e que, mesmo assim, se torna real para quem acredita – o que não necessariamente se relaciona com uma crença religiosa.

Partindo desse entendimento, poderíamos supor que fé e crença não se encontram em lados opostos, mas constituem partes de um mesmo sistema de compreensão do universo, que

²² Conforme explica Berger (1977, p. 72, grifos do autor), “a ‘história profana’ refere-se ao curso ordinário dos eventos, como pode ser estudado pelo historiador”, enquanto a ‘história sagrada’ é a narração dos atos de Deus no mundo, que somente podem ser apreendidos na perspectiva da fé. (BERGER, 1997).

vai depender, sobretudo, da experiência individual de cada um. Del Priore (2014, p. 15) comenta que as “crenças são capazes de exprimir a humanidade na sua mais profunda e intensa medida”, e dizem muito a respeito de como construímos e interpretamos significados que se encontram ligados às nossas vivências.

Em nosso estudo, compreendemos o sobrenatural como um elemento que abarca todas as manifestações de fenômenos ou de seres que não encontram explicação na racionalidade humana, não limitado apenas ao contexto espiritual ou religioso. Condicionado à crença, em um sentido amplo, o sobrenatural se afirma na realidade através da presença de minorias cognitivas, isto é, “grupos de pessoas cuja visão de mundo difere significativamente da visão generalizada em sua sociedade e simplesmente aceita como tal” (BERGER, 1997, p. 26). Essas visões de mundo são capazes de atravessar diferentes períodos e culturas, “firmemente ancoradas em certezas subjetivas, enquanto são sustentadas por consistentes e contínuas estruturas de plausibilidade” (BERGER, 1997, p. 77).

Os indivíduos experimentam uma variedade de interpretações da realidade por meio da convivência “numa variedade de redes sociais ou texturas conversacionais que estão relacionadas com nossas várias concepções do universo de maneiras algumas vezes complexas e outras, contraditórias” (BERGER, 1997, p. 66). Chelebourg (2006 apud BATALHA, 2012) pontua que a condição do reconhecimento do elemento sobrenatural é algo inerente à experiência humana, independentemente de se crer nele ou não:

Se pode variar em suas formas, o sobrenatural é percebido como tal em todos os tempos e em todos os lugares. Dito de outra maneira, um fenômeno não poderia ser considerado natural em um lugar e sobrenatural em outro [...] Acreditar nele ou não, tal é a alternativa diante da qual cada um se acha colocado quando acontece a irrupção do impossível.²³ (CHELEBOURG, 2006, p. 10 apud BATALHA, 2012, p. 482).

Como elemento cultural, o sobrenatural está presente em diferentes tipos de manifestações artísticas. Em se tratando do cinema, o sobrenatural foi acolhido por inúmeros gêneros cinematográficos – como o suspense, a fantasia, o terror –, devido, em parte, pela flexibilidade das demarcações sobre os gêneros nessa área. Porém, a fim de buscarmos uma conceituação mais precisa acerca das maneiras como o sobrenatural se apresenta em um contexto temático fílmico, partiremos da construção das narrativas literárias abarcadas pelo Fantástico, gênero que engloba obras que exploram elementos extraordinários, sobrenaturais ou inexplicáveis dentro de um contexto realista.

²³ Tradução realizada por Batalha (2017), em seu artigo *Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas*.

4.1 O sobrenatural na literatura Fantástica

O sobrenatural soube se integrar a todas as culturas, seja através do caráter mitológico oriundo da formação de determinados povos – como os gregos, os celtas e os egípcios –, seja devido à forte influência política e cultural da Igreja Católica, ou, ainda, através da conservação de determinadas tradições. Ao atravessar os séculos, o sobrenatural também encontrou seu espaço nas mais diversas formas de expressão artística. Segundo destaca Del Priore (2014, p. 31), “na Idade Média, fantasmas e almas do outro mundo começaram a registrar sua existência”, através de cronistas da igreja. Nos anos seguintes, o tema da morbidez passaria também a fazer parte de pinturas, esculturas e do teatro:

Na época em que se publicaram os primeiros tratados sobre os espíritos, sexualidade e morte se aproximaram. Na pintura, a morte arrebatava donzelas com carinhos sensuais. Na escultura, belíssimos corpos femininos convidavam os passantes a dormir com eles... para sempre. O teatro multiplicou cenas em cemitérios e túmulos. Contavam-se histórias sobre monges que copulavam com belas jovens mortas [...]. (DEL PRIORE, 2014, p. 33).

Conforme comenta a autora, o século XIX era “melancólico”, e essa melancolia despertou o interesse de intelectuais, estudantes e artistas que, “diante de uma época caracterizada pelo progresso científico e por descobrimentos” (DEL PRIORE, 2014, p. 21) preferiram depositar suas esperanças sobre o irracional. Del Priore (2014, p. 21) enfatiza que, “apesar do burburinho e do crescimento da vida urbana, a imaginação parecia envolta por criaturas de um mundo subterrâneo”.

Nesse período, o mundo do além ganhou força, influenciado, em particular, pelo espiritismo kardecista francês²⁴. Nas palavras de Del Priore (2014, p. 24), “a razão causava tédio”, fazendo com que a sociedade apelasse para outras formas de distração. O surgimento de novas técnicas de comunicação, que uniram ciência e fé, acabou por gerar tensões entre as doutrinas religiosas, fazendo surgir outras interpretações sobre as práticas e moralidades impostas pela Igreja (DEL PRIORE, 2014).

No campo da Literatura, Xatara (2004, p. 25) observa que “são inúmeras as obras literárias, de todos os tempos, que exploram fenômenos estranhos e sobrenaturais”. Apesar de parecer tentador atribuir o fascínio sobre o assunto apenas a épocas menos esclarecidas, onde “a ignorância, o fanatismo, o medo ou ódio justificariam a ‘fraqueza’ de crer no sobrenatural”

²⁴ Movimento filosófico e religioso, que teve origem na França, no século XIX, o espiritismo acredita na comunicação com os espíritos dos mortos, dedicando-se, sobretudo, ao estudo dos fenômenos paranormais. (DEL PRIORE, 2014).

(DEL PRIORE, 2014, p. 25, grifo da autora), os séculos posteriores provaram que a atração pelas coisas “além da compreensão humana” se manteria latente e ativa na imaginação popular. Segundo esclarece Xatara (2004),

Em literatura, pertence à categoria do sobrenatural todo texto cujo conteúdo fabular, além de não ter acontecido no plano histórico, não tem sequer a virtualidade do poder acontecer, porque infringe as leis físicas da realidade em que vivemos e os padrões normais da nossa razão. Tal categoria agrupa todas as obras em que exista intervenção de elementos sobrenaturais (como as de Homero, Shakespeare, Cervantes ou Goethe). (XATARA, 2004, p. 26).

Como temática, a ideia foi amplamente explorada pelo gênero literário do Fantástico, tendo em um dos seus principais expoentes o crítico Tzvetan Todorov (1975). Segundo o autor, os textos fantásticos se valem de elementos sobrenaturais para criar uma atmosfera de suspense e mistério, geralmente, abordando questões relacionadas às superstições e a crenças populares. Todorov (1975) recorreu à ideia de gênero, oriunda das Ciências Naturais, com o objetivo de sistematizar uma classificação desses textos em um mesmo nicho, sugerindo uma análise concentrada em três aspectos: o aspecto verbal (frases concretas do texto), o aspecto sintático (relações entre as partes da obra), e o aspecto semântico (relação dos temas tratados na obra).

Dessa forma, foi possível identificar que os textos fantásticos se baseavam em um princípio de incerteza, na qual o leitor se tornaria incapaz de distinguir a veracidade do acontecimento narrado. Conforme ressalta Xatara (2004, p. 25), “a intervenção de acontecimentos dessa natureza traz a toda obra uma modificação da situação precedente, rompendo o equilíbrio (ou o desequilíbrio) de uma maneira mais eficaz, mais rápida e inesperada”.

Assim, a literatura fantástica consistiria num equilíbrio entre a realidade e a fantasia, relegando a esse leitor a opção de decidir qual das duas explicações parece ser a mais plausível. Nas palavras de Todorov (1975, p. 31), “o conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário”, na incerteza (ou hesitação) que se manifesta no encontro com um fenômeno estranho. Segundo o autor,

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sífides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 30-31).

A partir dessa verificação, dever-se-ia buscar uma explicação a esse fenômeno no âmbito natural ou sobrenatural. Ao escolher o primeiro, deixar-se-ia o fantástico para adentrar a um gênero vizinho, o estranho; se, de outro modo, a escolha fosse orientada a uma causa do outro mundo, resultaria o gênero maravilhoso. Todorov (1975) enfatiza que o dono dessa hesitação deve ser o leitor, que, durante a leitura, tende a se identificar com um personagem em particular. Contudo, ainda que essa condição não seja cumprida (ou seja, caso o leitor não se identifique com nenhum personagem), o fantástico continuará existindo devido aos indicativos manifestos pelo texto, do próprio acontecimento estranho.

Outra condição das narrativas fantásticas, segundo Todorov (1975), diz respeito à maneira de ler exigida pelo texto do gênero fantástico. O autor considera importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: “ele recusará tanto a interpretação ‘alegórica’ quanto a interpretação ‘poética’” (TODOROV, 1975, p. 39, grifos do autor). Ao empregar ambas as expressões (“alegórica” e “poética”), Todorov (1975, p. 84) toma emprestado os conceitos dos gêneros de alegoria e poesia, respectivamente, no sentido em que “todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal”, resultando em uma percepção dúbia por parte do leitor.

Para Xatara (2004, p. 36) “o enunciado do discurso fantástico vale-se da linguagem como único meio de conceber o que está sempre ausente – o sobrenatural” e, para tanto, “revela-nos o emprego do discurso figurado, cujo sentido conotativo deve ser compreendido literalmente, denotativamente”. Por isso, os textos desse gênero precisam apresentar uma coerência interna validada pelo narrador, o qual “se apresenta fundamentalmente em primeira pessoa, mais como ‘personagem’ que ‘testemunha’, além de ser um homem comum, o que facilita a própria identificação do leitor com ele” (XATARA, 2004, p. 37, grifos da autora).

Em resumo, o que distingue a literatura fantástica dos outros gêneros é a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural. Os leitores são confrontados com uma realidade que foge às leis conhecidas da natureza, mas que, ainda assim, parece fazer sentido. Esta ambiguidade leva ao suspense e à incerteza, à medida que esses leitores tentam determinar se os eventos ocorridos são reais ou não.

Em relação aos temas abordados pela literatura fantástica, Todorov (1975) faz uma sistematização a partir de duas categorias abstratas, considerando apenas “a natureza dos acontecimentos que provocam a hesitação fantástica” (XATARA, 2004, p. 34). Dizendo de outra maneira, o autor aceita, antecipadamente, que as temáticas envolvidas advêm, direta ou indiretamente, do domínio do sobrenatural. Conforme bem sintetiza Xatara (2004), os acontecimentos podem fazer parte do grupo dos temas do eu ou do grupo dos temas do tu:

Como temas do *eu*, verificam-se quase sempre a multiplicação da personalidade (conseqüência imediata da possível passagem entre matéria-corpo e espírito – aquilo que se acredita ser mentalmente) e a transformação do espaço e do tempo [...] Já os temas do *tu* são mais numerosos: começemos pelo desejo sexual que provoca uma preocupação constante com o sentimento de atração e de repulsão em relação a um objeto qualquer. (XATARA, 2004, p. 35, grifos da autora).

O *eu* de Todorov (1975) compreende os temas da subjetividade, da consciência, da responsabilidade, da memória, do tempo, do amor e da morte. Já os temas do *tu* abordam questões de alteridade, identidade, comunicação, liberdade, moral, relações interpessoais, cultura e história (XATARA, 2004). Dessa feita, surgem histórias que abordam costumes ou comportamentos vistos como tabus, como é o caso da castidade e do incesto, bem como narrativas que evocam uma constante preocupação com a morte, repletas de fantasmas, cadáveres e ambientes mal-assombrados.

Embora Todorov (1975) costume ser um dos nomes mais referenciados quando se trata de empreender um estudo acerca do gênero Fantástico, existem diversas abordagens a respeito do assunto. Petrov (2016, p. 96) lembra que “o fantástico, definido como gênero pela crítica francesa ou como modo pela anglo-saxônica, é uma modalidade representativa, cujo elemento fundamental é a tematização de fenômenos sobrenaturais”. Entre essas modalidades, Petrov (2016, p. 96) cita, além do próprio fantástico, “o realismo mágico e o realismo maravilhoso, que se relacionam também com o realismo animista e o real maravilhoso americano.”

Em relação ao realismo mágico, ou realismo fantástico, Petrov (2016, p. 98) enfatiza que “a sua característica fundamental tem a ver com a ativação de dimensões sobrenaturais no contexto de uma realidade empiricamente verificável”. Na América Latina, a mistura entre elementos realistas e fantásticos foi bastante explorada, dentre outros grandes escritores contemporâneos, pelos textos de Gabriel García Márquez. O escritor e jornalista colombiano é reconhecido por criar mundos ficcionais, onde eventos extraordinários e sobrenaturais são descritos com naturalidade e aceitação pelos personagens e pelo ambiente narrativo (GUIRADO; SOUZA, 2017). Segundo complementam Guirado e Souza (2017, p. 27), as tradições inseridas pela colonização europeia, mescladas à cultura indígena e africana fizeram “com que os escritores latino-americanos rompessem com o realismo tradicional e fundissem a realidade à fantasia, resultando no realismo mágico”.

O realismo maravilhoso também se associa com a intervenção do mundo sobrenatural sobre a realidade, produzindo efeitos de admiração ou espanto em sua construção narrativa. Surge na *Poética*, de Aristóteles, “onde o maravilhoso é relacionado com o irracional do gênero épico” e aparece também na *Morfologia do Conto*, de Vladimir Propp (1968), e nos textos de

Todorov (1975) acerca do Fantástico (PETROV, 2016, p. 101). Nas narrativas maravilhosas, conforme compreendido por Furtado (1980), cria-se “um universo inteiramente arbitrário e a sua ocorrência, mesmo em franca contradição com as leis naturais, nunca é questionada, estabelecendo-se “um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado” (FURTADO, 1980 apud PETROV, 2016, p. 102).

É de Furtado (1980) também outra importante reflexão acerca do fantástico. O autor observa que os estudos sobre o gênero tendem a se estabelecer sob duas vias opostas: uma que enfatiza a organização a partir do nível emocional derivado da temática, referenciando elementos como, por exemplo, os “artifícios usados, efeitos por eles produzidos ou outros aspectos desintegrados do todo formado pelo gênero”; e outra que “pressupõe [...] uma análise objectiva do gênero e das formas como é realizado pelas narrativas que nele se inscrevem” (FURTADO, 1980, p. 9, 13).

Furtado (1980) cita, ainda, contribuições importantes para a discussão do gênero, a partir de autores como a estudiosa francesa Irène Bressière, para a qual o fantástico se constitui como uma forma mista entre o caso e a adivinhação (ou enigma), onde o elemento sobrenatural está conectado às formas culturais. O autor também menciona o escritor americano H. Ph. Lovecraft, que situa o fantástico sobre o plano moral da inversão de valores da sociedade, pois entende é somente através dessa ótica que “se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal [que] a narrativa do gênero tem de encenar” (FURTADO, 1980, p. 22). Nas palavras do próprio Lovecraft (1991, p. 1067 apud BATALHA, 2012, p. 481)²⁵,

O conto fantástico verdadeiro tem alguma coisa a mais que um assassinato misterioso, esqueletos ensanguentados, ou uma forma envolta numa mortalha arrastando correntes conforme a regra. Uma certa atmosfera de inquietação, um terror inexplicável de forças desconhecidas vindas do além devem estar presentes; e é necessário que haja a sugestão, com a seriedade e a ameaça impressionante que o tema exige, da mais terrível ideia para o espírito humano – uma interrupção ou uma falência perniciososa e precisa dessas leis imutáveis da Natureza, que são nossa única salvaguarda contra o assalto do caos e dos demônios do espaço insondável.

Outra constatação interessante feita por Furtado (1980) aponta para a temática explorada no gênero fantástico. Conforme temos visto até aqui, o sobrenatural constitui-se como um elemento fundamental na construção dessas histórias, o que justifica o emprego da expressão “literatura do sobrenatural”, utilizada em referência ao conjunto de textos tratados pelo fantástico. Segundo argumenta o autor essa característica é evidenciada pelo fato de que “as

²⁵ Tradução realizada por Batalha (2017), em seu artigo *Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas*.

várias tentativas de sistematização dos temas do gênero até hoje levadas a cabo não passarem afinal de descrições mais ou menos elaboradas dos vários tipos de ocorrência extranatural que as obras encenam” (FURTADO, 1980, p. 21).

O sobrenatural, enquanto elemento contraposto ao real, converte-se, dentro do gênero fantástico, em uma temática, que abrange numerosas manifestações e seres, e que pode ser arranjada sob um “sobrenatural negativo” e um “sobrenatural positivo”, segundo organiza Furtado (1980). O autor argumenta que o primeiro se estabelece a partir do enfoque “relacionado com o conceito vulgar do Mal”, enquanto o segundo se encontra associado aos “códigos axiológicos comuns que costumam denominar o Bem” (FURTADO, 1980, p. 22). Outra distinção útil se dá entre o sobrenatural religioso e o restante da fenomenologia meta-empírica, segundo entende o autor:

[...] fenomenologia meta-empírica que, muito embora mantendo afinidades mais ou menos estreitas com certos aspectos das diferentes religiões, se pode considerar exterior ou, até hostil a elas. O sobrenatural religioso corresponderá ao conjunto de fenômenos (positivos ou negativos, mas estranhos às leis naturais) propostos pelas religiões conhecidas como fazendo parte do real. (FURTADO, 1980, p. 25).

Como podemos perceber, o sobrenatural se mostra como uma temática predominante dentro do gênero Fantástico, facilmente organizada a partir de seus aspectos característicos. No campo do cinema, porém, essa sistematização não obedece a critérios tão rigorosos, motivo que dificulta a transposição da compreensão literária para o campo cinematográfico. Nos filmes de ficção, por exemplo, o tema costuma ser explorado em produções diversas, que compreendem “ficções científicas, fantasias heroicas e épicas, filmes surrealistas, contos de fadas, filmes de terror”, entre outras (SALGADO, 2012, p. 94).

Em se tratando do documentário, a consideração sobre gêneros se torna ainda mais problemática: se a ficção nos permite, por menor que seja, certa organização quanto à forma e aos temas que esses filmes apresentam, no documentário essa interpretação é complexificada devido a uma lógica subjetiva, que permite fazer variadas associações. Conforme veremos nos subcapítulos seguintes, ao propor uma circunscrição a respeito do sobrenatural enquanto temática documentária, enfrentamos alguns desafios, incluindo-se aí também a própria busca do objeto de análise.

4.2 Considerações sobre os tópicos documentários

No cinema, o gênero se apresenta, geralmente, relacionado às instituições de produção e à cadeia mercadológica, que estabelecem a distribuição dos filmes nas salas de cinema, nas plataformas de *streaming* e nos catálogos de vendas de títulos. Enquanto o sistema industrial clássico *hollywoodiano*²⁶ se estruturava sob uma divisão de trabalho “particularmente bem organizada”, com filmes de fácil reconhecimento por parte do público (AUMONT; MARIE, 2006, p. 142), os anos seguintes se demonstraram um cenário propício ao surgimento de novas experimentações estéticas e à proliferação de novos gêneros, dificultando a padronização das categorias filmicas.

Aumont e Marie (2006, p. 142) argumentam que, apesar de os gêneros sempre ostentarem uma forte presença no campo das artes, no cinema “sua definição sempre foi relativamente flutuante e variável”, hesitando-se entre uma definição pelo enredo, pelo estilo, ou pela escrita, entre várias outras possibilidades. Os autores ponderam que a existência dos gêneros depende de seu reconhecimento não só pela crítica, mas também pela audiência, o que acaba esbarrando em contextos culturais e/ou históricos (AUMONT; MARIE, 2006).

Apesar disso, diversos autores têm se debruçado sobre propostas de organização dos gêneros cinematográficos, no intuito de auxiliar os estudos dentro da área. Neale (1990), por exemplo, aborda a construção do gênero no cinema a partir de uma aproximação entre a categorização formal (*hollywoodiana*) e a opinião pública. Dessa forma, haveria uma interdependência entre uma pré-classificação, importada do modelo narrativo clássico²⁷, e o reconhecimento dessa composição dentro de um contexto cultural por parte do público-espectador.

Bordwell (1989) considera que os gêneros cinematográficos são uma forma de narrativa, e não estão limitados apenas a um conjunto de temas ou assuntos. O autor também defende que esses gêneros são definidos pelas convenções e expectativas de seus espectadores, e que seu significado se altera com o tempo, refletindo também as mudanças culturais. O autor oferece uma lista com várias possibilidades de agrupamento de filmes, como a classificação por

²⁶ O cinema clássico de *Hollywood* (1917 a 1960) se caracteriza por filmes com personagens bem definidos e história com finais objetivos, produzidos por grandes estúdios, com profissionais fixos, especializados em tipos específicos de filme (como o *western*, por exemplo) e exibidos em salas de cinema próprias (*studio system*). Esse método organizado de produção e distribuição de filmes levou ao desenvolvimento do *star system*, no qual jovens atores e atrizes eram alçados ao status de grandes estrelas, protagonizando sucessivas obras. (BORDWELL, 2005).

²⁷ Bordwell (2005), amparado por outros autores, identifica uma fórmula nos manuais de roteiro *hollywoodianos* do período clássico, que organiza a trama a partir de um estágio de equilíbrio, com sua posterior perturbação e a conclusão através da luta e eliminação desse elemento. (BORDWELL, 2005).

estrutura narrativa, por estilo, por tema, pela definição da audiência, pela identificação do país de origem, dentre outras.

Já Stam (2003), conceituado teórico dos estudos de cinema, discorre acerca da ideia de que certos gêneros podem ser identificados tanto por meio de elementos narrativos, quanto por aspectos visuais, ou, ainda, pela forma como são comercializados. O autor argumenta que os fatores por trás das convenções de gênero, muitas vezes, tendem a estar associados às expectativas do público em relação ao conteúdo que será consumido, ou às estratégias de *marketing* e distribuição dessas obras – como em agrupamentos de títulos baseados no conteúdo da história, no orçamento, no *status* artístico, na identidade racial, na localização etc.). Stam (2003) ressalta, ainda, a importância da organização e do reconhecimento de gêneros para a indústria do cinema, no sentido em que diretores e roteiristas possam explorar suas narrativas de forma criativa, subvertendo modelos ou mesclando abordagens diferenciadas.

Os aspectos culturais de cada país podem interferir na concatenação de marcadores próprios, orientando também as construções narrativas e suas características. Nesse sentido, consideramos valiosa também a discussão trazida por Mittell (2001), ao observar que as categorias fílmicas conectam, interiormente, elementos assimilados por conveniências culturais. Para o autor, os gêneros são percebidos como “categorias culturais que ultrapassam os limites de textos e funcionam também na indústria, no público e nas práticas culturais” (MITTELL, 2001, p. 3).

No que tange ao filme documentário, as classificações de gênero sugerem reflexões ainda mais profundas, pois consideram, ainda, a subjetividade, tanto do autor, quanto do espectador, em sua interpretação do texto fílmico. Nichols (2016) pontua que existem pelo menos três histórias entrelaçadas em cada documentário: a do cineasta, a do filme e a do espectador. Segundo o autor, essas histórias se organizam em “tópicos” que designam, de forma ilustrativa, o assunto sobre o qual o filme trata. A partir deles, o espectador seria capaz de projetar as suas interpretações sobre a história narrada:

Os conceitos e as questões que afirmamos serem tratados pelos documentários são quase sempre abstratos e invisíveis. Não podemos, por exemplo, ver a pobreza e a riqueza como conceitos gerais. Podemos nomeá-las verbalmente, mas só podemos filmar sinais e sintomas específicos de um estilo de vida abastado ou de uma existência degradada, aos quais, então, atribuímos os conceitos de “riqueza” ou “pobreza”. (Alguns espectadores, seguindo inclinações diversas, talvez atribuam outros conceitos às mesmas imagens, como “boa vida”, “autoindulgência”, “brancos de classe baixa” ou “vida de gueto”). Analogamente não conseguimos filmar o “medo”, a “obediência” ou a “dor” diretamente, mas podemos filmar situações específicas que materializem esses conceitos. [...] Isso equivale a dizer que o valor documental dos filmes de não ficção está na maneira como oferecem representação visível, e audível, de tópicos para

os quais nossa linguagem escrita e falada nos fornece conceitos. (NICHOLS, 2016, p. 113-114, grifos do autor).

Comparado ao cinema de ficção, os tópicos documentais (ou tópicos documentários) equivaleriam, de certa forma, aos “gêneros cinematográficos”, ou seja, a categorias que possuem características distintas sob as quais os filmes se organizam. Nichols (2016, p. 115) pondera que “a maioria dos tópicos que identificamos como corriqueiros no cinema documentário, como guerra, violência, biografias, sexualidade, etnicidade etc., são abstrações derivadas de experiências específicas”, referindo-se a formas de agrupar a experiência em categorias. Os tópicos documentários nos fornecem, também, evidências sobre os pontos de interesse de uma sociedade, os quais apontam para suas principais inquietações em determinados períodos.

Nichols (2016, p. 115-116) afirma que “se um conceito não está sendo questionado, [...] há pouca necessidade de um documentário para tratar do assunto”, o que sugere, também, que novas investigações documentárias acabam sendo criadas a partir de expectativas da sociedade, como no caso do documentário catástrofe (TUCHERMAN; CAVALCANTI, 2008), e do cinema ambiental (GUIDO; BRUZZO, 2011), por exemplo. O primeiro gênero se caracteriza por apresentar “uma verdade apocalíptica e uma hipótese e de resistência, quase sempre ligada à uma adesão política” ao tema do meio ambiente, que é “bastante recente no repertório afetivo e referencial do Ocidente” (TUCHERMAN; CAVALCANTI, 2008, p. 38, 39). Já no cinema ambiental, as autoras destacam que “essa rotulação de filmes apareceu nas últimas décadas ligada à emergência da temática ambiental na mídia, com a ampliação dos debates sobre o desenvolvimento sustentável e as espécies ameaçadas de extinção” (GUIDO; BRUZZO, 2011, p. 58).

Guido e Bruzzo (2011, p. 59) fazem um adendo, destacando que o enfoque da natureza não é novidade para o documentário brasileiro, visto que, conforme levantamento realizado por Leão (2001), produções nacionais já a partir de 1898 traziam filmes que valorizavam “as paisagens naturais, como cachoeiras, fontes, cascatas, florestas virgens”. O que muda no decorrer do tempo é o tipo de abordagem dada ao assunto, que passa da “tendência de mostrar a exuberância do Brasil” para um enfoque preocupado em “sensibilizar e convencer os espectadores como forma de enfrentamento da complexa questão ambiental” (GUIDO; BRUZZO, 2011, p. 59).

Seguindo esse raciocínio, podemos desenhar uma trajetória que acompanha os principais interesses nacionais a partir de suas produções documentárias. Inicialmente, temos um cinema interessado na “difusão da cultura nacional, da flora e da fauna brasileiras”, que se

volta às produções educativas financiadas pelo Ince – primeiro com teor científico e em seguida, enfocando o rural –, até chegar no filme de caráter sociológico, preconizado pelo Cinema Novo, e, finalmente, se desdobrando em abordagens interessadas nas vivências individuais do povo brasileiro (RODRIGUES, 2010, p. 67).

Mais recentemente, em um levantamento feito por Maruno (2008), a partir da análise do banco de dados da Ancine, compreendendo os anos de 1994 a 2007, a autora evidencia as abordagens mais frequentes entre os documentários brasileiros lançados nesse período. Ao resgatar as principais temáticas desses filmes, Maruno (2008) observa que sua variedade é proporcional ao aumento do número de produções distribuídas no mercado audiovisual do país. Os temas identificados pela autora se desdobram em temáticas sociais, geográficas, históricas e esportivas; nas cinebiografias; nas novas possibilidades linguísticas; nas manifestações culturais; e nas buscas subjetivas (MARUNO, 2008).

Para organizar as temáticas destacadas em sua investigação, Maruno (2008) recorreu a uma busca nos chamados “tabelões” disponibilizados no *site* da Ancine, verificando a ficha técnica de cada um dos 300 títulos registrados entre 1994 e 2007. A partir dessa primeira organização, a autora iniciou o trabalho de inserção de filtros, com a ajuda de programas de informática, “na tentativa de transformar o imenso ‘alfabeto’ que são estes tabelões em ‘orações’ que formassem um ‘discurso’ lógico”. (MARUNO, 2008, p. 21, grifos da autora). Com essas informações, Maruno (2008, p. 86) conseguiu empreender uma busca objetiva sobre questões que desejava averiguar, constatando, por exemplo, que a presença constante de documentários entre os lançamentos nacionais refletia a dinamização da realização desses produtos e o interesse dos cineastas, os quais pareciam demonstrar “envolvimento com as temáticas que dizem respeito ao que é morar no Brasil e ser brasileiro”.

De forma geral, o trabalho de Maruno (2006) evidencia a catalogação subjetiva dos tópicos documentários, conforme o apontamento de Nichols (2016) que trazemos anteriormente. Ao mesmo tempo, aponta caminhos para possíveis classificações particulares dependendo do estudo pretendido. Assim, no próximo subcapítulo, demonstraremos, através do percurso de busca dos objetos investigados, as maneiras através das quais organizamos o tópico sobrenatural nos documentários, de acordo com nossas intenções de pesquisa.

4.3 Investigando o sobrenatural no documentário brasileiro

Apesar da crescente produção de documentários, conforme vimos na averiguação de Maruno (2008), o consumo desses filmes ainda é superado pelo filme de ficção, o que de modo

algum se caracteriza como demérito para o gênero em geral. Segundo a autora, entre as justificativas, destaca-se o fato de que esse filme ocupa “um espaço dito formal e informativo, que influencia a escolha de grande parte dos espectadores” (MARUNO, 2008, p. 86), enquanto a ficção tende a se relacionar com o entretenimento. Conforme Maruno (2008, p. 85), “não há, em nenhuma cinematografia, seja ela desenvolvida ou não, expectativa de que o filme documentário alcance o patamar de produção e de público do ficcional”. Para o senso comum, prevalece a ideia da ficção como um tipo de filme “responsável por alimentar o imaginário popular e ocupar o espaço de lazer na vida do público de cinema” (MARUNO, 2008, p. 85).

Segundo dados da Ancine (2022), há uma grande participação de documentários no cenário nacional nos últimos anos, embora também tenha se registrado uma queda no consumo e, principalmente, na produção de filmes não-publicitários durante a pandemia (2020/2021). Esse cenário aponta para um mercado audiovisual interno em desenvolvimento, que precisa lidar com limitações de orçamento, dificuldade de acesso aos equipamentos e defasagem na formação profissional da área. Apesar dos obstáculos, a produção desse tipo de filme segue sendo expressiva na atualidade, como explica Maruno (2018, p. 50):

Sob o ponto de vista da linguagem, a assunção de que o documentário vai muito além da concepção didática - informacional engessada pelo senso comum - é um dos motivos desta retomada. O interesse social, a representação histórica, o experimentalismo, a subjetividade, a preservação e a pronúncia, a exposição e a observação, o poder metafórico embutido no “real”, são apenas algumas das possibilidades “descobertas” pelos documentaristas. Neste sentido, as variáveis criativas de um documentarista passam a ser tão infinitas quanto a de um roteirista de ficção.

As estatísticas formuladas e as perspectivas do mercado audiovisual a que se refere o trabalho de Maruno (2008) foram construídas a partir do cadastro da Ancine. Cabe ressaltar que, para figurarem nessa base de dados, os filmes precisam ser registrados pelos detentores de seus direitos, ou seja, parte do autor da obra, na figura de pessoa física ou jurídica, enviar os dados necessários para aprovação e inserção do documentário no banco de dados da agência²⁸. Embora não consiga abranger todas as produções nacionais, o repositório da agência fornece informações confiáveis e que nos ajudam a perceber o cenário audiovisual do Brasil, sendo, portanto, um excelente instrumento de busca.

Em nosso caso, como optamos por produções independentes, empreendemos nossa busca em uma plataforma alternativa, a fim de potencializar nossos resultados. Isso porque os

²⁸ Informações retiradas do *site* da Ancine, disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/servicos/registrar-agente-economico>> e <<https://www.gov.br/pt-br/servicos/obter-certificado-de-produto-brasileiro>>. Acesso em: 20 set. 2023.

filmes independentes tendem a abarcar produções com orçamentos mais modestos ou financiamentos públicos, realizadas por pequenos grupos ou produtoras audiovisuais, que optam por disponibilizar suas obras em plataformas de vídeo alternativas – consequentemente, não sendo absorvidos pelo mercado formal. No Brasil, em que se nota um mercado cinematográfico ainda em expansão, observamos que uma das principais alternativas dos realizadores têm sido recorrer a recursos particulares e fomentos audiovisuais, através de editais disponibilizados pelas políticas públicas voltadas ao setor.

Sobre essa questão, Maruno (2008, p. 65-68) recupera três modalidades financeiras para realização de filmes no país: fomento direto, “através da realização de editais exclusivos da Ancine”; fomento indireto, no qual “os filmes recebem os recursos através das empresas incentivadoras”; e fomento automático ou Prêmio Adicional de Renda e Prêmio Adicional de Qualidade, que, segundo o *site*²⁹ da Ancine, “concede apoio financeiro às empresas produtoras em razão da premiação ou indicação de longas-metragens brasileiros, de produção independente, em festivais nacionais e internacionais”.

Considerando a realidade do cenário audiovisual brasileiro, conforme temos evidenciado até o momento, e o significativo apoio de fomentos públicos³⁰ para a produção brasileira do setor, podemos inferir que grande parte dos filmes nacionais, tanto documentários quanto ficção, de longa ou curta-metragem, podem ser abordados como obras independentes. Ao tratar sobre a questão em relação ao contexto nacional, Simis (2008) recupera a definição descrita na Lei nº 8.401/1992, a qual, em seu inciso II, classifica como obra audiovisual de produção independente “aquela cujo produtor majoritário não é vinculado, direta ou indiretamente, a empresas concessionárias de serviços de radiodifusão e cabodifusão de sons ou imagens em qualquer tipo de transmissão” (BRASIL, 1992, n.p.).

A autora ressalta que esse entendimento passou por algumas alterações durante os períodos mais expressivos das produções brasileiras. Até 1980, por exemplo, “independente” estava relacionado “à concepção de um desenvolvimento autônomo, mas também estável e permanente”; a partir de 1990, com a retomada do cinema nacional, o termo passa, então, a se associar à “independente das grandes empresas de comunicação” (SIMIS, 2018, p. 97). Posteriormente, com a influência massiva das produções estrangeiras, a definição de cinema independente foi alargada, correspondendo, agora, a produções “sem vínculo com empresas de comunicação” (SIMIS, 2008, p. 99).

²⁹ Conforme referenciado por Maruno (2008). Disponível em: <www.ancine.gov.br>.

³⁰ Conforme compilação de valores dispensados às produções nacionais por mecanismos públicos de fomento ao audiovisual, no artigo de Simis (2018), *Cinema Independente no Brasil*. (SIMIS, 2018).

No nosso caso, em particular, escolhemos trabalhar com filmes inseridos nesse contexto, porém, concentrados sob o formato de curta/média duração, em um recorte de produções que circulam fora dos grandes circuitos – como em festivais de cinema, por exemplo –, ou que estejam disponíveis em plataformas gratuitas de compartilhamento de vídeos. Ao encontro do que propõem Vallejo e Leão (2021, p. 84), compreendemos que os festivais de cinema se constituem em importantes espaços socioculturais, influenciando os contextos cinematográficos, os quais “se modelam e transformam a partir dos festivais”. Além disso, as plataformas de vídeo gratuitas também podem ser vistas como um espaço que oferece aos realizadores documentais a possibilidade de mostrar seu material ao público, favorecendo a circulação de filmes com orçamento reduzido e/ou autônomo.

Dentre os diversos festivais dedicados ao cinema fantástico na América Latina, destacamos dois nomes importantes: o FantLatam³¹, formado em 2019, a partir da união de seis festivais latino-americanos; e, especificamente no Brasil, o FantasPoa³², realizado desde 2005 em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Inicialmente, ambos os festivais foram cogitados como possíveis plataformas de busca para nosso objeto investigativo. Porém, uma rápida averiguação nos *sites* dos eventos demonstrou empecilhos para nossa investida: pelo menos no período da busca³³, o FantLatam não possuía em sua plataforma o catálogo de filmes selecionados pela mostra; já o FantasPoa disponibilizava a relação das sinopses e fichas técnicas das produções selecionadas para o festival, predominantemente compostas por títulos ficcionais – e, portanto, fora de nosso escopo de pesquisa.

Dessa forma, elegemos o *site* CurtaDoc³⁴, plataforma *online* dedicada, inicialmente, ao acervo de documentários latino-americanos de curta duração e, a partir de 2013, comportando também filmes de média e longa-metragens. Conforme conta a idealizadora da proposta, a documentarista e realizadora audiovisual Kátia Klock (2023), o projeto foi apresentado como uma série documental ao SescTV, nascido da vontade da cineasta em fazer um programa de televisão dedicado ao documentário latino-americano de curta-metragem. Com o aval para iniciar a produção, Kátia percorreu festivais de cinema de vários países vizinhos, como Argentina, Chile, Colômbia e Cuba, além de promover campanhas na mídia em geral, em *sites*³⁵

³¹ Disponível em: <<https://www.fantlatam.com>>. Acesso em: 08 mai. 2021.

³² Disponível em: <<https://www.fantaspoa.com>>. Acesso em: 08 mai. 2021.

³³ Buscas realizadas no período de maio de 2021.

³⁴ Disponível em: <<https://curtadoc.tv>>. Acesso em: 10 maio 2021.

³⁵ No *site* da Fundação Catarinense de Cultura, por exemplo, é possível visualizar uma das chamadas para a submissão de documentários. Disponível em: <<https://www.cultura.sc.gov.br/noticias/8-fcc/institucional/4834-4834-curtadoc>>. Acesso em: 5 out. 2023.

sobre cultura e em escolas de cinema, com o objetivo de divulgar o projeto e incentivar a inscrição de documentários para serem exibidos no programa (KLOCK, 2023).

Em 2009, o CurtaDoc foi inserido na programação do SescTV, que, na época, fazia parte da grade de canais da televisão paga. No total, foram produzidos 141 episódios, de 54 minutos cada, divididos em três temporadas, até o ano 2017. O formato era semanal e seguia uma dinâmica baseada no enfoque temático proposto a cada novo episódio, o qual transitava entre assuntos como biografia, música, infância, entre outros. Os documentários relacionados ao tema da edição eram exibidos (entre 4 e 6 curtas, dependendo do tempo de duração), costurados por entrevistas, crônicas e depoimentos de realizadores, pesquisadores e profissionais da produção audiovisual (KLOCK, 2023).

Desde 2011, o CurtaDoc também se transformou em um acervo digital de documentários latino-americanos, gerenciado pela produtora de Kátia, a Contraponto³⁶. O projeto é movimentado em colaboração com profissionais de outras áreas, que auxiliam na curadoria de filmes e na manutenção do *site*. Para fazer parte do arquivo, os documentários precisam ser submetidos por seus autores, através do e-mail disponibilizado para inscrição, contendo as informações de sinopse, ficha técnica, premiações e festivais, comentário e filmografia do diretor, além de *link* da obra hospedado em um *site* de compartilhamento público. A posterior seleção, classificação e inclusão dos filmes em determinados eixos temáticos fica a cargo da equipe responsável pelo portal³⁷.

Como plataforma de busca, o CurtaDoc se demonstrou uma importante ferramenta, tendo em vista a disponibilização dos arquivos de vídeo dos documentários – os quais podem ser assistidos diretamente na própria plataforma –, e a organização dos filmes, através de um sistema de categorias arranjadas por temas. No total, o *site* possuía 1392³⁸ documentários, majoritariamente curtas-metragens, classificados nos seguintes eixos temáticos: Artes (275 filmes), Biografia (164), Comportamento (294), Cotidiano (230), Cultura Popular (272), Direitos Humanos (171), Diversidade Sexual (23), Espiritualidade (78), Existencial (79), Identidade (297), Inclusão (110), Infância (52), Literatura (30), Meio Ambiente (142), Memória (245), Mulher (80), Música (144), Política (98), Urbanidade (190), Viagem (42).

Conforme explica Kátia Klock (2023), a organização das categorias do *site* segue a mesma lógica utilizada no planejamento dos eixos temáticos pensados para os episódios do

³⁶ Disponível em: <<https://vimeo.com/contraponto>>. Acesso em: 20 set. 2023.

³⁷ Informações retiradas do *site* da CurtaDoc, disponível em: <<https://curtadoc.tv/inscricoes/>>. Acesso em: 13 set. 2023.

³⁸ Número de filmes verificados na data de realização da pesquisa no *site*, em 10 de maio de 2021.

programa de TV. A partir dos documentários recebidos, a equipe de curadoria faz um mapeamento desses trabalhos, de maneira a extrair recortes da realidade latino-americana, que então são agrupados em categorias abstraídas a partir dos temas tratados pelas narrativas. Eventualmente, um mesmo filme pode se encaixar em mais de uma categoria, dependendo da interpretação dos curadores. Outras vezes, o recebimento de novos títulos que não se encaixam nos temas já estabelecidos pode demandar a criação de novas classificações e/ou a reorganização do material já existente (KLOCK, 2023). Nesse último caso, verificamos no *site* do CurtaDoc a existência de uma “categoria especial” chamada “Religiosidade”, que organiza um novo catálogo com uma listagem de documentários que já estão classificados em outras categorias, mas versam sobre religiões de diversas matrizes.

Conforme verificado nas categorias temáticas contidas no *site* do CurtaDoc, sob a perspectiva de tópicos documentários, não existia um marcador específico para o sobrenatural. Porém, considerando os argumentos de Nichols (2016) e os exemplos já destacados acerca das classificações subjetivas construídas para os temas documentários, partimos para a elaboração de um tópico “sobrenatural”, conforme demandado por nossa pesquisa. Retomando os pontos principais que foram discutidos acerca do assunto, constatamos que esse elemento se refere a seres, acontecimentos ou fenômenos compreendidos em um mundo extranatural, ou seja, que não encontra explicação lógica na racionalidade. Além disso, na abordagem das histórias fantásticas, o sobrenatural pode discorrer tanto sobre planos de fundo religiosos, quanto meta-empíricos, numa conotação positiva ou negativa (FURTADO, 1980).

Entre os tópicos estabelecidos no portal CurtaDoc – Artes, Biografia, Comportamento, Cotidiano, Cultura Popular, Direitos Humanos, Diversidade Sexual, Espiritualidade, Existencial, Identidade, Inclusão, Infância, Literatura, Meio Ambiente, Memória, Mulher, Música, Política, Urbanidade, Viagem –, duas categorias sobressaíram como possibilidades de conter aproximações com o sobrenatural: “Espiritualidade” e “Cultura Popular”. A primeira chama a atenção por referenciar diretamente o mundo espiritual, o qual, por dedução empírica, evoca o mundo dos espíritos, seres incorpóreos, geralmente, vinculados a um sentido religioso. Já a “Cultura Popular” nos direciona, objetivamente, para os costumes e manifestações culturais de uma sociedade, que incluem, entre tantas outras expressões, as lendas e causos, esses por sua vez, frequentemente construídos sob contextos extraordinários.

Na interpretação teórica, a espiritualidade, para a Psicologia, referencia os fenômenos existenciais, e costuma ser abordada em conjunto com a religiosidade (ZOHAR; MARSHALL, 2012). Conforme endossam Catré et al. (2016), o sentido originário do termo, religioso e

cristão³⁹, que predominou durante séculos, vem sendo substituído, atualmente, por um novo entendimento, baseado em três espiritualidades contemporâneas – as terapêuticas, as feministas e as monásticas. A última, em particular, conecta-se, novamente, a um sentido religioso, todavia, não limitado ao cristianismo. De toda forma, continuam os autores, é recorrente o uso dos termos espiritualidade e religiosidade como sinônimos, reforçando, portanto, esse primeiro aspecto (CATRÉ et al., 2016).

No que tange à cultura popular, Arantes (1982, p.7) argumenta que ela não encontra uma definição conceitual estabelecida, remetendo “a um amplo espectro de concepções e pontos de vista”, que vão “da negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de ‘saber’”, até a atribuição de um “papel de resistência contra a dominação de classe”. Entretanto, para nossa proposição importa o sentido generalista, adotado por muitos autores que pensam a cultura popular “como um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas ‘tradicionalis’” (ARANTES, 1982, p. 16, grifo do autor).

Esses conceitos, embora breves, são suficientes para conduzir nossa percepção acerca das categorias destacadas – da “Espiritualidade” e da “Cultura Popular”. Ademais, importa principalmente, sua relação com o sobrenatural, contendo a associação necessária para a exploração dos filmes inseridos nessas classificações.

Ao realizar a busca por títulos, consideramos a sinopse fílmica como indicativo da história tratada e, em casos onde esse primeiro item não possibilitasse uma ideia clara sobre a narrativa, foi necessário assistir ao filme. Procuramos dar preferência para histórias que enfocassem o sobrenatural diretamente, explorando o fenômeno em si e não como plano de fundo de outra abordagem (como, por exemplo, no caso de documentários que tratam de uma religião sob um enfoque explicativo de ritos e costumes).

A categoria da “Espiritualidade” (Anexo B) consistia de 78 documentários, produzidos entre os anos de 1993 e 2017, originários de oito países: Brasil (69), Argentina (3 filmes), Chile (1), Cuba (1), Guatemala (1), Peru (1), Uruguai (1) e México/Brasil (1). Já em “Cultura Popular” (Anexo C), encontramos 271 títulos⁴⁰, realizados entre 1986 e 2019, originários de 13 países: Brasil (237 filmes), Argentina (15), Chile (3), Cuba (2), Colômbia (2), Equador (2), Uruguai (2), Panamá (1), Paraguai (1), Guatemala (1), México (1), México/Brasil (1),

³⁹ “a espiritualidade como dependente da Graça divina encontra-se presente no ser humano através do Espírito (Sopro) de Deus”. (CATRÉ et al., 2016).

⁴⁰ No *site* do CurtaDoc, essa categoria aparece com 272 filmes, porém, ao fazer a listagem das ocorrências, constatamos a repetição de uma obra, motivo pelo qual atualizamos a informação, passando para 271 documentários.

Cuba/Brasil (1), Argentina/México (1), Brasil/Taiwan/Japão (1). Analisando as duas listagens em conjunto, constatamos que 29 filmes apareciam duplicados (Anexo D), isto é, catalogados em ambas categorias da “Espiritualidade” e da “Cultura Popular”.

Dos possíveis filmes que poderíamos selecionar, de acordo com o enfoque adotado para o sobrenatural, sete documentários se mostraram promissores, sendo quatro pertencentes à “Cultura Popular” e três catalogados como “Espiritualidade” (Quadro 1). O próximo passo foi, então, assistir às obras pré-selecionadas, etapa que resultou na seleção de três documentários: *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008), *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010) e *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013).

Reiterando nossas escolhas, identificamos nos documentários em questão a abordagem do sobrenatural de forma mais direta, seja através do resgate de uma lenda misteriosa, como em *Phantasma do Paquetá* (2008), através de relatos de experiências sobrenaturais dos personagens, como em *Aconteceu no ABC* (2010) ou a partir da ideia de busca de um ser misterioso, que divide o imaginário e o cotidiano dos moradores de duas cidades vizinhas, como mostrado no filme *Em busca do Unhudo* (2013).

Cumprida essa etapa, pudemos nos dedicar à análise dos objetos narrativos. Essa incursão nos possibilitou rever várias vezes os documentários elegidos, capturando sutilezas de suas narrativas que foram essenciais para o bom aproveitamento da aplicação do protocolo investigativo. Naturalmente, esses aspectos não foram percebidos em uma primeira busca, porém serviram para firmar a ideia de construção do tópico documentário do sobrenatural intentado para este trabalho. Por outro lado, esclarecemos que não temos a pretensão de estabelecer uma categoria fixa para o tópico em questão, embora entendamos que nossa sugestão pode auxiliar outros estudos semelhantes.

Quadro 1 - Listagem de documentários pré-selecionados como objeto de estudo

FILME	SINOPSE	TÓPICO DOCUMENTÁRIO
De Mitos a Bichos (Kátia Klock e Cinthia Creatini da Rocha, 2015)	As narrativas Guarani se referem a um tempo mítico, quando os animais eram pessoas. A transformação destes seres retrata valores e características humanas e não humanas que são importantes para a construção sociocultural dos indígenas. Através da oralidade dos velhos, principalmente dos karáí (pajés), são repassados os princípios éticos de solidariedade, espiritualidade, bondade e simplicidade, qualidades que as crianças aprendem desde cedo a desenvolver.	Espiritualidade
Curandeiros do Jarê (Marcelo Abreu Góis, 2010)	Ademário, Ogan da casa de Jarê de pai Gil de Ogum, inicia uma jornada de fé e coragem em busca da cura contra uma grave doença cardíaca. Durante sua busca, o mundo físico e o espiritual estão unidos e as fronteiras das experiências terrenas são eliminadas, aproximando os vivos, os mortos e os encantados.	Espiritualidade
Phantasma do Paquetá (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008)	Não existe lugar no mundo, por mais culta que seja sua população, que não tenha uma história sobrenatural para contar. Em 1900, na cidade de Santos, um fantasma vagava pelo cemitério do Paquetá.	Espiritualidade
Naquele Tempo (Daniel Choma, 2013)	O tempo da conversa sem pressa. Conversa em verso e prosa. Das narrativas sobre bruxas, feiticeiras e <i>lobisomens</i> que habitavam os dias e noites do imaginário ilhéu. Até a chegada da luz, do dilúvio de acelerações, da compressão do espaço-tempo. Rupturas e esquecimentos - até que os ventos mudem de sentido.	Cultura Popular
Em busca do Unhudo (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013)	No centro-oeste do Estado de São Paulo, numa elevação conhecida por Morro da Pedra Branca, entre as cidades de Mineiros do Tietê e Dois Córregos, reside uma das lendas mais vivas do nosso povo: o Unhudo. Mas quem ou o que é o Unhudo? Intrigados com as diversas histórias que extrapolaram as fronteiras daquela localidade, os sorocabanos Carlos Carvalho Cavalheiro e Ricardo Conrado Schadt, de posse de "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" (como diria Glauber Rocha), resolveram desvendar esse mistério.	Cultura Popular
Aconteceu no ABC (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010)	Filme que retrata fatos e histórias que podem ter acontecido. O documentário mostra que existem muitos mitos que podem ser realidade, basta você assistir e se perguntar: acredita ou não?	Cultura Popular
Uma ciência encantada (Chico Sales, 2010)	Um documentário sobre as percepções e impressões acerca dos mistérios e encantos de uma praia do litoral paraibano, inserida na cosmologia da Jurema Sagrado.	Cultura Popular

Fonte: Elaborado pela autora (2023), a partir do catálogo de filmes do *site* CurtaDoc.

5 TEMPOS E ESPAÇOS CULTURAIS NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO SOBRENATURAL

Neste capítulo, nos dedicaremos à análise de nossos objetos de estudo, para extrair respostas à problemática que propomos em nossa pesquisa, acerca de quais os tempos e espaços culturais acionados nas narrativas documentárias brasileiras que tratam do sobrenatural, sob uma perspectiva contextual latino-americana. A ideia principal dessa articulação se conecta à intenção de propor um exame do produto documentário de modo a apreender as singularidades do contexto cultural no qual ele se insere. E, nesse sentido, a intersecção entre política, cultura e comunicação existente nesse tipo de obra midiática, aliada à uma investigação que toma a narrativa enquanto ato comunicacional dentro de um contexto sociocultural nos pareceu um caminho mais assertivo, consonante com as propostas de Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018) e Motta (2013).

Empregamos o protocolo desenvolvido no Capítulo 2 da seguinte maneira: primeiramente, partimos do exame da narrativa documentária a partir das três instâncias sugeridas por Motta (2013) – plano da expressão (análise dos recursos estéticos e estilísticos empregados pelo documentário, a partir da linguagem cinematográfica), plano da estória (análise do enredo, considerando a abordagem do tema sobrenatural), plano da metanarrativa (visões de mundo acionadas) – nos detendo, sobretudo, sobre os tempos e espaços construídos nessas histórias. Os elementos espaço-temporais foram, então, submetidos aos marcadores culturais de tempo e espaço, atendendo ao propósito de apreensão das relações entre narrativa e tema dentro das categorias sugeridas (tempo cultural: passado histórico e passado próximo; espaço cultural: paisagem e lugar).

Os tempos e espaços culturais dizem respeito à contextualização dessas características nos relatos sobrenaturais. De forma simplificada, apontam para uma localização espaço-temporal dessas histórias no contexto cultural brasileiro, que remete às maneiras singulares de interpretação das realidades de onde esses discursos se originam. A partir desse cenário, podemos observar os contrastes existentes entre documentaristas de diferentes nacionalidades no momento de representar suas histórias.

Nóvoa e Fressato (2013, p. 10) afirmam que “os filmes possibilitam ao pesquisador compreender os mecanismos sociais e ideológicos, e as mediações que constroem para transmitirem condicionamentos estruturais como são também as formas de organização cultural”. Conforme destacam os autores (2013, p. 10),

Enquanto expressões sociais e culturais historicamente localizadas, as produções cinematográficas podem ser objeto de estudos sociológicos, por permitirem ao investigador social a apreensão e compreensão de mecanismos sociais e de formas de organização cultural de uma determinada formação social. Considerando que nas produções fílmicas estão presentes os condicionamentos sociais, é possível recuperar, por meio delas, os hábitos e os costumes e, fundamentalmente, a mentalidade e a ideologia de uma determinada época.

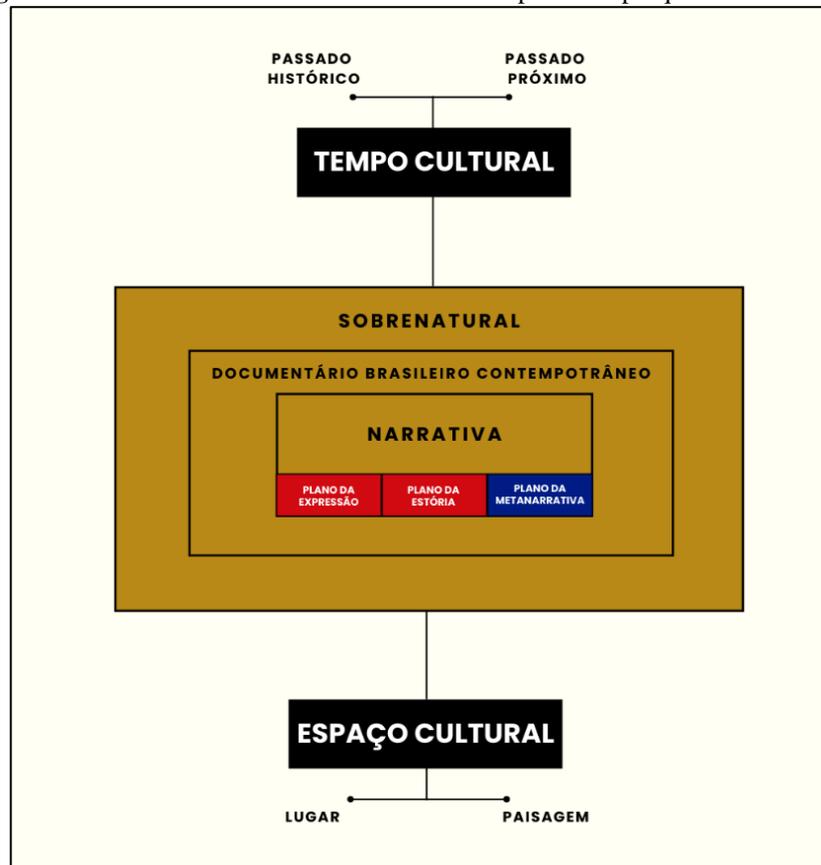
Torna-se relevante observar as características que permeiam as produções brasileiras, explorando a complexidade da realidade mostrada, sobretudo, nos produtos contemporâneos, os quais despontam como um espaço propício para assuntos e abordagens plurais de seus realizadores. Essa vontade de explorar o mundo que o cerca, por meio das associações audiovisuais, permite uma diversidade de temas, antes pouco contemplados, como é o caso das histórias sobrenaturais.

Por tratar-se de um cinema voltado ao real, existem algumas limitações na abordagem do tema e na própria concepção desse produto audiovisual que merecem ser observadas na análise, porém, sem perder de vista as nuances da subjetividade dessas representações e suas particularidades. A mobilização dos Estudos Culturais Latino-americanos auxilia na captação das singularidades regionais, favorecendo o reconhecimento de uma forma de expressão audiovisual própria. Já a análise narrativa a partir do viés crítico se volta não somente ao produto narrativo em si, mas articula um processo comunicativo em que produtor, obra e leitor dialogam. Além de oferecer um suporte que abarca outras linguagens que não sejam escritas, como é o caso do cinema, por exemplo, essa perspectiva entende as estruturas narrativas como “um fato cultural anterior aos acontecimentos e aos fenômenos que relatam” (MOTTA, 2013, p. 18).

Nas páginas seguintes, apresentamos o resultado de nossa incursão nos documentários brasileiros sobrenaturais *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008), *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010) e *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013). Organizamos nossa análise a partir do exame das obras selecionadas, empregando o protocolo analítico desenvolvido, conforme apresentado na Figura 10. Como nosso objetivo, nesta pesquisa, é, prioritariamente, identificar e extrair os tempos e espaços culturais das narrativas documentárias, utilizaremos nossas ferramentas de análise para destacar essas evidências no texto fílmico, contextualizando, brevemente, suas implicações inerentes. Por esse motivo, não nos estenderemos em um exame mais complexo acerca da problematização desses aspectos em relação ao plano de fundo cultural latino-americano. Entendemos que esse tipo de análise demandaria uma pesquisa concentrada somente nesse contexto, possivelmente envolvendo a investigação das matrizes culturais resultantes da

formação histórica desse continente, gerando, por conseguinte, um estudo de caso completo por si só.

Figura 10 - Protocolo analítico narrativo cultural aplicado à pesquisa da dissertação



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023), adaptado de Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018), Motta (2013), Rousso (2016), Delgado (2007), Costa (2008, 2013) e Cauquelin (2007).

5.1 Phantasma do Paquetá (2008)

O documentário de curta-metragem foi produzido nas Oficinas Querô⁴¹ – organização sem fins lucrativos que se dedica ao ensino do audiovisual para jovens de comunidades carentes de São Paulo. Dirigido por Paloma Martins e Nilton Ferreira, o filme de oito minutos resgata a história da origem da lenda do fantasma de Paquetá, popular entre os moradores de Santos. A relação entre a religiosidade e o acontecimento narrado se firma como elemento fundamental para a conexão do documentário com o sobrenatural – não à toa, como vimos no Capítulo 4, o filme está classificado na categoria “Espiritualidade” do *site* CurtaDoc.

Em relação ao plano da expressão, o documentário se baseia, prioritariamente, em uma montagem de entrevistas, embora também se utilize de outros recursos criativos, como a

⁴¹ Disponível em: <<http://institutoquero.org/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

dramatização, para gerar interesse na narrativa. A lógica argumentativa é organizada a partir das falas de dois entrevistados principais, que dispõem as informações em ordem sequencialmente cronológica. Apesar de aderir a um modelo participativo de realização documentária (NICHOLS, 2016), a edição final opta por não incluir os questionamentos ou a figura do diretor, mostrando apenas as respostas cedidas pelos entrevistados.

Essa estratégia aponta para um artifício de legitimação da narrativa através da própria voz dos atores sociais, como se a apresentação das informações partisse deles e se dirigisse diretamente ao espectador. Apesar dessa percepção, o fazer documentário perpassa a subjetividade de seu realizador/diretor, conforme aponta Menezes (2013):

O documentário é uma expressão particular de cada diretor sobre determinada temática. Contudo, pensamos que a diferença do documentário está na narrativa que é tecida entre o mundo acontecido e o apresentado por quem ordena o discurso como sendo um retrato do real, principalmente quando o mesmo ordenamento se encontra distribuído em distintas mídias consumidas de forma simultânea e complementar. (MENEZES, 2013, p. 229).

Os atores sociais do filme aparecem enfocados individualmente pela câmera, e as entrevistas acontecem no cemitério, com exceção de um dos personagens, que é entrevistado em um ambiente adornado com objetos de conotação religiosa (Figura 11), sugerindo, além de seu vínculo particular, a conexão desse aspecto com o plano de fundo da narrativa. Os enquadramentos dos demais entrevistados parecem sugerir as diferentes relações entre os falantes e o universo retratado, como a crença nos que habitam “o outro lado” e a dúvida permanente sobre o assunto (Figuras 12 e 13, respectivamente).

Figura 11 - Santos e cruzes: conexão entre a religião e o sobrenatural



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

Figura 12 - A crença no “outro lado” habitado pelo sobrenatural



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

Figura 13 - A dúvida daqueles que preferem “tapar os olhos” para o sobrenatural



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

Outro recurso interessante do documentário é a dramatização de parte dos acontecimentos da trama (Figura 14), solução que confere dinamicidade à narrativa. Frequentemente relacionada aos filmes de ficção, a encenação de fatos reais tem sido muito utilizada em filmes e documentários produzidos para televisão, os chamados docudramas⁴². No documentário em questão, esse recurso colabora para a validação da trama central na mente do espectador, reforçando, de certa forma, a autenticidade do relato histórico.

O ritmo da narrativa é ditado pelo encadeamento das entrevistas, costuradas com as dramatizações, os documentos de arquivo (Figura 15) e cenas de preenchimento, contendo

⁴² Conforme Rosenthal (1999, p. 48), o docudrama se baseia em reconstituições de fatos a partir de encenações, sendo muito utilizado nas narrativas audiovisuais de cunho jornalístico, biográfico ou investigativo. O autor observa que esse tipo de documentário é muito popular nas produções televisivas, principalmente americanas e britânicas. Na América Latina, Fuenzalida (2008, p. 162) destaca a tradição de programas mexicanos e chilenos, com características narrativas muito próximas ao “melodrama da telenovela latino-americana” que se valem dessa montagem. Em relação ao Brasil, um dos programas mais populares nesse estilo foi a série *Linha Direta* (1999-2023), focado em casos policiais de grande repercussão na mídia brasileira.

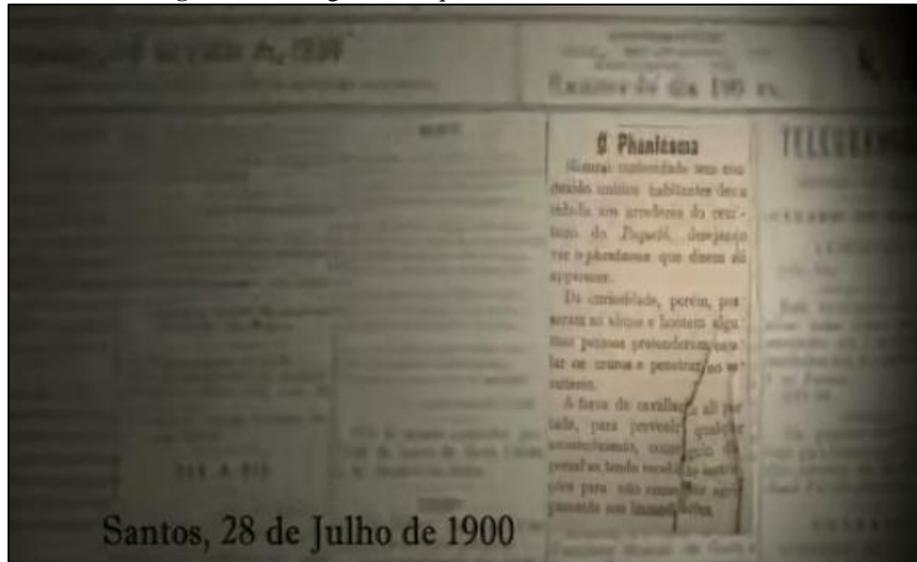
lápides e estátuas de anjos presentes no cemitério, que atuam no sentido de fixar a imagem do espaço onde a história se situa (Figura 16). Podemos destacar também a trilha sonora, composta por batidas dramáticas de teclas de um órgão, que imprime uma atmosfera misteriosa, frequentemente associada a elementos desconhecidos ou inexplicáveis. Durante as entrevistas, a trilha se retira e o som ambiente é preservado, reforçando o tom mais sério que o filme deseja imprimir – o registro factual que deu origem à lenda do fantasma do Paquetá.

Figura 14 - Dramatização utilizada como recurso narrativo do documentário



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

Figura 15 - Imagem de arquivo utilizada no documentário



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

Figura 16 - Composição imagética do cemitério



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

O documentário utiliza o alto contraste entre tons claros e escuros para reforçar a ideia de dualidade entre dois mundos, sustentada ao longo da narrativa (Figura 17). A aura contemplativa e de quietude do cemitério é estabelecida pelos planos abertos do lugar, que capturam, de forma isolada, o amontoado de túmulos adornados por símbolos religiosos. O jogo entre sombras e luz também é explorado em outros momentos do filme, como nas cenas dramatizadas, acentuando o tom dramático e misterioso da história.

Figura 17 - Contraste entre tons claros e escuros utilizado na fotografia do documentário



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

No plano da estória, somos apresentados ao contexto original da lenda do fantasma de Paquetá a partir das falas de dois historiadores, que narram a história de Maria, jovem beata da Santos do século XIX, pertencente a uma família da alta sociedade paulista. Frequentadora da Igreja Matriz da cidade, acabou se envolvendo amorosamente com um religioso da igreja,

vindo, posteriormente, a engravidar. Desacolhida pela família e pela comunidade, a mulher foi enviada para um local afastado até o nascimento de seu filho, que acabou falecendo uma semana depois.

A criança foi enterrada na ala infantil do Cemitério do Paquetá, e recebia a visita constante da mãe, sempre no período da noite – horário em que ela poderia sair na rua sem ser admoestada pelos moradores, devido à sua reputação. Todos os dias, Maria se deslocava, a pé, de sua casa até o túmulo do filho, vestida de preto da cabeça aos pés, e coberta por um véu da mesma cor, vestuário comum às mulheres enlutadas. Ao se depararem com tal visão, algumas pessoas pensaram se tratar de um fantasma, espalhando o boato pela cidade.

Assim, em 27 de janeiro de 1900, um grupo de curiosos se reuniu na entrada do cemitério do Paquetá, no intuito de ver o fantasma, que, dessa vez, não apareceu. Indignadas com a situação, algumas pessoas tentaram, ainda, escalar os muros do cemitério, na tentativa de procurar o misterioso ser, desencadeando um tumulto no local, acentuado pela chegada da polícia, que acreditou se tratar de uma invasão à propriedade pública. O ocorrido ganhou destaque nas manchetes dos jornais da época, provocando cada vez mais a curiosidade da população, que especulava sobre o caso. Pouco tempo depois, após o falecimento de Maria, começaram, então, a surgir relatos sobre aparições de seu fantasma, agora, efetivamente como um ser sobrenatural, um espírito flutuante que perambulava pelas proximidades do cemitério.

Durante o documentário, dois personagens principais se revezam para contar a história de Maria, de maneiras complementares e que organizam a abordagem histórica da narrativa, de modo objetivo, mas também humanizado, lançando mão de um olhar, ao mesmo tempo, direto e sensível sobre o acontecimento. Para tanto, o historiador Paulo Monteiro, do Instituto Histórico e Geográfico de Santos, se concentra em uma exposição mais objetiva do fato, enquanto Francisco Carballa destaca os contornos religiosos da trama e seu vínculo ainda ativo com a realidade na qual convive.

O filme também abre espaço para a natureza interpretativa que o sobrenatural denota. Nessa direção, outros três personagens secundários manifestam, brevemente, suas experiências com o fantasma de Paquetá. Enquanto a primeira entrevistada acredita ter tido um encontro muito próximo com Maria em sua residência, a segunda parece não dar tanta importância a esse tipo de situação, apesar de que, conforme afirma, possivelmente ter presenciado um fenômeno sobrenatural com o fantasma. Por fim, conhecemos o terceiro entrevistado, o coveiro Toninho da Bertiooga, o qual comenta que, por várias vezes, já se deparou com coisas estranhas no cemitério, assumindo uma postura respeitosa ao tratar do assunto. Toninho é o último a dar seu

depoimento e também é o personagem que encerra a narrativa, simbolicamente, fechando os portões do cemitério.

Em relação à metanarrativa, observamos que a visão de mundo sobre a qual se apoia o episódio central do filme evoca um viés religioso para as questões da vida e da morte. Conforme ficamos conhecendo através da história, a sociedade da época se baseava nas interpretações e doutrinas de sua fé para balizar o comportamento dos membros de seu grupo e também para conduzir os ritos fúnebres dos entes falecidos. O julgamento sobre a reputação de Maria, mãe solteira e envolvida em um caso amoroso proibido pela igreja, por exemplo, são indícios que apontam para a relação entre a religião e a conduta moral praticada naquele grupo. Também a maneira de encarar a passagem da morte, com a ideia de fantasmas como almas incorpóreas tem origem nas mesclas religiosas, resultantes das bases católica e espírita (SÁEZ, 1996).

Através das pistas fornecidas pelo documentário e considerando a grande influência do catolicismo no território brasileiro (SILVA, 2018), nos parece ser essa a fé dominante no período no qual se passa a história. Conforme destaca Santos (2011), o Brasil do século XIX e início do século XX possuía um forte senso de identidade com a fé católica, embora Igreja, elite e povo apresentassem diferentes compreensões sobre a mesma religião, derivadas de suas experiências e interesses sociais. O autor assinala que o projeto de romanização da Igreja católica brasileira experienciado nesse período procurava uniformizar crenças e ritos, sobretudo os difundidos no catolicismo popular, “formulado a partir de uma tradição secular originária da Europa medieval e dos diferentes costumes das muitas tradições indígenas e africanas” (SANTOS, 2011, p. 6).

Brandão (1986) ressalta que a cultura católica se encontra muito mais próxima do espiritismo do que se costuma imaginar, o que pode ser constatado, por exemplo, na crença em espíritos como sendo as almas dos vivos. Segundo a interpretação popular, os espíritos se desprendem do corpo físico após a morte, sendo considerados “sujeitos não-terrenos”, quando se trata de parentes ou conhecidos, ou “alma penada ou assombração”, quando se trata de pessoas mais afastadas ou vistas com maus olhos pela comunidade (BRANDÃO, 1986, p. 187).

Esse breve contexto alicerça a compreensão estabelecida como plano de fundo para a narrativa do fantasma de Paquetá, na qual as principais questões tratadas orbitam em torno de um conhecimento da morte vinculado ao sistema religioso. Daí derivam as percepções sobre o sobrenatural, o ser fixado na lenda como um “fantasma” (ou assombração), e a continuidade dessa crença no período atual, corroborado por grupos que possuem interpretações semelhantes no que tange a relação entre religião e o sobrenatural/inexplicável.

A. Tempo Cultural

Embora apresente alguns relatos de experiências pessoais envolvendo o fato central da narrativa, o filme se articula sobre o resgate de uma lenda, localizada em um tempo diferente do seu e que sobrevive na atualidade através, principalmente, dos registros históricos que possui. O tempo cultural evidenciado no documentário se concentra sobre o passado histórico, deslocando o sobrenatural da contemporaneidade estabelecida pela narrativa. Especificamente, o documentário situa os acontecimentos principais no século XIX, em meados do ano 1900.

A relação temporal é demonstrada, na narrativa, sobretudo, pela escolha dos narradores, dois historiadores que resgatam registros e informações disponíveis sobre o ocorrido, através do relato oral e das notícias de jornais que mencionam o acontecimento. Em formato de lenda, a história do fantasma de Paquetá é trazida à lembrança por meio da memória que evoca um tempo predominantemente narrado, se voltando para um passado onde o historiador/narrador principal contempla um fato acabado, onde, segundo Rousso (2016, p. 15), “ele não age senão no tempo dos mortos, ainda que seja para os ressuscitar no papel”.

Rousso (2016, p. 15, grifo do autor) analisa que o historiador, nesse caso, tende a fazer “uma leitura que se quer objetiva, distante, fria, de fatos tornados ‘históricos’” – situação que podemos observar no primeiro narrador, o historiador Paulo Monteiro. Entretanto, como também pondera Rousso (2016, p. 17), ao recuperar os acontecimentos históricos, o historiador tende a se posicionar como um narrador subjetivo, passível de “percepções diferentes do distante e do próximo”. No documentário, a figura mais crítica do historiador toma lugar, principalmente, sob a narração de Francisco Carballa, que procura contextualizar a narrativa a partir da compreensão dos atos transgressores de Maria por uma ótica voltada aos valores do tempo atual, à medida que vai retomando os acontecimentos do caso original.

Para Delgado (2007, p. 35), é fundamental que o historiador, “ao buscar identificar, analisar e interpretar os valores e as ações humanas de outro tempo”, contemple a dinâmica das diferentes temporalidades presentes na narrativa. Ao evidenciar elementos próprios de determinada época, precisamos reconhecer a essência desse tempo, interpretando-o à luz dos valores, culturas, representações, hábitos e demais singularidades pertencentes ao contexto original da história. Conforme argumenta a autora,

Como processo social ativo, a memória tem como ponto de partida a vida em sociedade na qual se inscrevem as experiências individuais. Pressupõe diversidade de possibilidades e combinação de heterogêneas expressões algumas vezes visíveis, e, em outras, omitidas ou ocultas. Dessa forma, estímulos exteriores são de real importância para o processo de reordenação e releitura de vestígios, trazendo para o

presente motivações e sentimentos que outrora mobilizaram indivíduos, grupos ou partidos. (DELGADO, 2007 p. 69).

Em *Phantasma do Paquetá* (2008) observamos que o tempo narrado pelos personagens principais percorre uma memória compartilhada pelo imaginário social. Nessa direção, Delgado (2007, p. 69) afirma que “a memória, como esteio de identidades, refere-se aos comportamentos e às mentalidades coletivas”, que compreendem, para além do racional, as manifestações sensíveis e simbólicas das realidades vivenciadas. Baeza (2011, p. 79-80, tradução nossa) argumenta que o “papel da memória é importante porque dá conta da experiência já significada de um mundo social, mesmo que de forma oblíqua ou indireta, metaforizada ou mesmo em formas peculiares e mitificadas”⁴³.

No documentário, o sobrenatural é abordado a partir de um viés religioso que aponta para uma interpretação baseada em crenças dominantes da época e nos permitem vislumbrar as visões de mundo encontradas no plano metanarrativo da história. O passado histórico se insere como o tempo dominante que dita a relação entre documentário e a temática abordada na narrativa. Os personagens principais sustentam a distância entre o fato narrado e a atualidade do objeto narrativo, permitindo entrever a maneira como o sobrenatural se conecta à realidade representada: um assunto abordado à parte, como fato histórico e participante do presente apenas para aqueles que compartilham da mesma visão de mundo dos personagens da lenda.

B. Espaço Cultural

Em relação ao espaço cultural, primeiramente, partimos do espaço específico onde se situa a narrativa – o Cemitério do Paquetá, na cidade de Santos. Considerado patrimônio histórico, arquitetônico e cultural de Santos, o local ocupa uma área de 25 mil metros quadrados, delimitada por muros altos e uma entrada emoldurada por um portal com as inscrições em latim “*In Pace Idipsum Dormiam Et Requiescam*” (Descansem em paz os que dormem eternamente) (BRÍGIDO, 2019). Além desse acesso, o cemitério também possui um grande portão com grades vazadas (Figura 18) – marco do fatídico episódio abordado no documentário. Cabe ressaltar, também, que esse local tem suas raízes atreladas às igrejas católicas da região⁴⁴, e, até

⁴³ No original: “*En un sentido analítico todavía muy tentativo, se puede argumentar diciendo que ese rol de la memoria es importante porque ésta da cuenta de la experiencia ya significada de un mundo social, aún de manera oblicua o indirecta, metaforizada o incluso bajo formas peculiares, mitologizadas.*” (BAEZA, 2011, p. 79-80).

⁴⁴ Até 1853, costumava-se enterrar os mortos da cidade nos terrenos que ficavam atrás das igrejas católicas (como a do Valongo, a do Carmo, a de Santo Antônio, entre outras). Com a lotação desse espaço, houve a necessidade da construção de um cemitério público, fazendo com que os rituais e símbolos católicos também fossem deslocados

hoje, possui boa parte de seu espaço administrado por instituições religiosas, além de abrigar uma capela em seu interior (CEMITÉRIO, 2003; BRÍGIDO, 2019; PROJETO BNDES, 2018).

Figura 18 - Portões do cemitério



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

A partir do espaço específico, podemos abstrair que o espaço cultural evidenciado no documentário apresenta o cemitério como lugar do sobrenatural, condicionando a compreensão da morte à religião. No contexto contemplado, brevemente, na discussão metanarrativa, percebemos que a fé católica serve como lastro não só para a interpretação da morte, como também para a organização dos rituais e das práticas mortuárias que articulam o cemitério como espaço físico destinado a essa experiência social. Para Silva (2018, p. 236),

No que diz respeito às representações e as práticas associadas à morte e aos mortos, a predominância do catolicismo é evidente em diversos contextos: cemitérios ao lado de igrejas católicas, terços e rezas, Dia dos Mortos, aparições de almas. [...] O fato é que o rito católico constitui um marco por meio do qual os comportamentos associados à morte e aos mortos foram se desenvolvendo no Brasil, seja por aproximação, oposição ou complementaridade.

Para além de um espaço físico, o cemitério também se afirma como um recinto espiritual, que separa os vivos dos mortos. O aspecto sobrenatural encontrado na morte, a partir da visão de mundo testemunhada no filme, incorre no sentido de pertencimento ao lugar fúnebre, partilhando valores profanos e sagrados. O acontecimento originário que conduz a trama destaca a ambiguidade das relações que se estabelecem tendo o cemitério como plano de fundo: a conduta moral do grupo social, ditada pela religião, condena o ato de Maria em vida,

para dentro desse espaço, o qual convive, até hoje com diversas outras práticas religiosas. (ROCHA, 2008; CEMITÉRIO, 2003).

relegando-a, na morte, ao destino reservado aos que não seguem os preceitos sagrados impostos pela mesma fé; resta a Maria, pela *visão dos outros*, tornar-se uma alma errante, um fantasma.

Na narrativa, o cemitério como lugar habitado pelo sobrenatural adquire um semblante misterioso e contemplativo, visto, sobretudo, com respeito pelos frequentadores. Isso fica nítido, por exemplo, quando consideramos as falas do coveiro Toninho da Bertioiga sobre seu ofício, ou quando as duas entrevistadas se posicionam de maneira comedida e, até mesmo, temerosa, ante os possíveis seres sobrenaturais que habitam o local. Esse posicionamento é interessante, considerando que o cemitério e a morte nem sempre possuíram os mesmos significados sociais, evocando diferentes sensações e sentimentos.

Conforme retoma Del Priore (2014, p. 35), o período do romantismo, ao longo do século XIX, foi responsável por fortalecer o elo entre o prazer e a dor, transformando a morte em “uma fonte de sensações”, na qual se apreciava “a beleza do horror”. Segundo comenta a autora, nesse período, os cemitérios, antes concentrados nos pátios das Igrejas e tidos como espaços sociais onde “prostitutas ofereciam seus serviços e as escravas vendedoras de comida ofereciam seus quitutes à saída da missa”, se deslocaram para locais afastados, por razões sanitárias, ganhando uma roupagem mais erótica (DEL PRIORE, 2014, p. 35). Conforme Del Priore (2014),

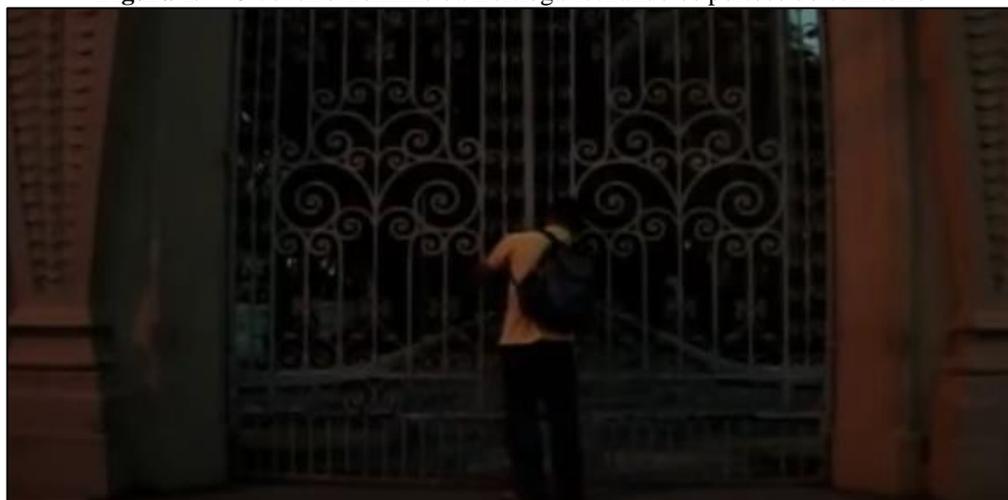
Para evitar a corrupção dos ares, a paisagem era dissimulada por plantas e flores. As necrópoles se pintavam de verde. Percorriam-se suas aleias para visitar túmulos conhecidos. Louvava-se a calma serena do lugar. Nelas se observava a lua nascer, escutava-se o silêncio. Não havia preocupação em dissimular a morte. Ela era cantada em prosa e verso. A morte era romântica e sensual. (DEL PRIORE, 2014, p. 35).

O cemitério se constitui em um espaço que pode adquirir diferentes sentidos e estéticas, apresentando variadas lógicas de sepultamento, rituais e formatos de dispositivos funerários que revelam a organização social e as representações de grupos em períodos distintos (MOTTA, 2009). Nesse sentido, o documentário em questão elabora uma paisagem distinta do lugar, reordenamento as “‘imaginações geográficas’ que adquirimos do mundo”, através de uma expressão subjetiva que denota o simbolismo carregado por esse espaço na narrativa (COSTA, 2013, p. 253, grifo da autora).

Em *Phantasma do Paquetá* (2008), a paisagem do cemitério é construída a partir de imagens e sons que inferem uma atmosfera lúgubre e misteriosa. Na grande maioria dos *takes* que servem como ilustração do local, o espaço de tela é preenchido por um amontoado de túmulos sem a presença de pessoas vivas em cena, reafirmando o domínio da morte sobre esse território. A separação física entre o espaço dos mortos e dos vivos é enfatizada pelos grandes portões do cemitério, simbolicamente, trancados pelo coveiro ao final do documentário (Figura

19). As cruzes e as várias estátuas angelicais que adornam as sepulturas acrescentam valor religioso ao lugar – aspecto que demarca o campo ocupado pelo sobrenatural na história, o campo da espiritualidade/religiosidade.

Figura 19 - O coveiro Toninho da Bertioga fechando os portões do cemitério



Fonte: Documentário *Phantasma do Paquetá* (Paloma Martins e Nilton Ferreira, 2008).

Como bem enfatiza Cauquelin (2007, p. 49), “o objeto paisagem não preexiste à imagem que o constrói para um desígnio discursivo”, o que significa dizer que a imagem fílmica do cemitério construída para o documentário *Phantasma do Paquetá* (2008) perpassa a intenção da retórica do cineasta. A maneira como a paisagem se mostra no discurso do filme está orientada para a persuasão narrativa, evocando emoções e sensibilidades estéticas que só se tornam possíveis de averiguar mediante o estabelecimento da trama, determinando, assim, o ambiente misterioso e religioso que acompanha a visão da morte percorrida pela história.

5.2 Aconteceu no ABC (2010)

Com cerca de nove minutos de duração, o documentário de curta-metragem é dirigido por Bero Carvalho e Jhony Gusmão, e foi produzido durante as oficinas do Ateliê SESC de Cinema⁴⁵, de Alagoas. O projeto idealizado pelo SESC (Serviço Social do Comércio) vem sendo realizado desde 2009, com o objetivo de estimular a contação de histórias através do audiovisual. A cada ano, os participantes – adolescentes e adultos residentes em Maceió – são orientados, por meio de cursos de formação livre de cinema, a produzir filmes de diversos

⁴⁵ O *site* do SESC e a plataforma que arquiva a produção audiovisual realizada pela iniciativa estão disponíveis em: <<https://sescalagoas.com.br/cultura/artes-audiovisual>> e <<https://www.youtube.com/@ateliessescdecinema>>. Acesso em: 20 set. 2022.

estilos enfocando uma temática ou um bairro da cidade (BOM DIA ALAGOAS, 2020). A primeira edição, de 2009, explorou a região de Fernão Velho e a Vila do ABC, resultando, dentre outros, no documentário que escolhemos para a análise.

Aconteceu no ABC (2010) aborda os acontecimentos sobrenaturais que permeiam o cotidiano dos moradores do bairro homônimo. No plano da expressão, podemos dizer que ele segue a linha dos documentários de entrevista, utilizando esse recurso como base para seu arranjo estilístico. Segundo Nichols (2016), a entrevista atua no sentido de compactar diferentes relatos, colocando em primeiro plano a perspectiva do personagem, que precisa, nesse caso, se destacar a ponto de persuadir o espectador e de manter seu interesse na narrativa.

Em relação aos documentários de entrevista, Nichols (2016, p. 66) destaca que “a individualidade de atores sociais específicos, de pessoas, importa muito”. Em *Aconteceu o ABC* (2010), observamos que o diretor obteve êxito ao escolher personagens principais que transmitem credibilidade à narrativa, mantendo suas identidades, sem cair em reproduções caricatas. O tema principal consegue ser abordado por meio de personagens cativantes e autênticos, transitando entre uma conversa informal e um diálogo sensível.

O filme organiza os depoimentos de seus entrevistados de duas maneiras distintas. A primeira, logo no início do filme, serve ao propósito de introduzir o espectador ao tema central, através de respostas curtas fornecidas por vários personagens secundários, que não são identificados em tela. O encadeamento dessas falas complementa a narração em voz *over* que apresenta o vídeo, dando a conhecer a intenção do realizador do documentário, que num primeiro momento parece querer deixar em suspenso a crença ou não no mundo sobrenatural. Com o decorrer da narrativa, no entanto, percebemos que, apesar de lançar mão de uma ambiguidade inicial, o espectador será conduzido à assertividade engendrada pelo filme, apoiada, como veremos adiante, na autenticidade dos personagens.

Os enquadramentos utilizados na composição da sequência inicial de entrevistas são fechados, em *close*, enfocando os rostos dos personagens (Figura 20) – prática utilizada, geralmente, para capturar as expressões e emoções dos atores. Além de potencializar o teor dos diálogos, esse recurso permite perceber como cada um dos entrevistados lida com o tema posto em cheque. Também podemos compreender essa escolha de enquadramento como um movimento voltado a capturar a individualidade de cada um dos falantes, considerando que o assunto sobrenatural se concentra na crença do sujeito, algo muito particular de cada pessoa.

Figura 20 - Enquadramento da sequência inicial de entrevistas



Fonte: Documentário *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010).

O segundo momento do filme se dedica a adentrar às histórias sobrenaturais, contadas a partir da perspectiva de moradores da Vila do ABC. As entrevistas são mais longas, filmadas em primeiro plano ou em plano médio, e nos deixam conhecer seus personagens, com cada um sendo nomeado à medida que vai narrando seu relato. O realizador não insere os questionamentos feitos de antemão aos atores sociais, permitindo que o fluxo dos diálogos seja dinâmico e que as próprias falas se complementem.

O filme também trabalha com imagens de preenchimento e inserções de breves dramatizações contendo os personagens sobrenaturais citados nos relatos. As figuras representadas não são mostradas com clareza, mas permitem reconhecer os seres aos quais fazem referência. A maneira como as encenações são filmadas, à distância, desfocadas e com baixa iluminação ou contraluz, aguçam a imaginação do espectador e mantêm o tom de mistério que costuma cercar o tema do sobrenatural (Figura 21).

Cabe destacar, também, o uso pontual da trilha sonora, na abertura e no fechamento do filme, que ajuda a sustentar o tom misterioso da narrativa. A trilha incorpora à sua reprodução alguns ruídos de animais que costumamos, imaginativamente, ouvir na natureza durante a noite (como o chirriar de grilos e o canto de corujas, por exemplo), intensificando o caráter amedrontador das histórias retratadas. No restante das cenas, são preservados os sons ambientes, sem o uso de trilha sonora, permitindo que as lacunas de silêncio sejam preenchidas pela imaginação do espectador e mantendo o suspense contínuo da narrativa.

Figura 21 - Modelo de filmagem das dramatizações



Fonte: Documentário *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010).

A fotografia se vale da atmosfera noturna para acentuar as sombras provocadas pela baixa iluminação. A noite se constitui como um elemento importante na composição do filme, situando os seres e acontecimentos sobrenaturais nesse período (Figura 22). Desde a introdução do documentário, somos inseridos em um ambiente noturno, que, aos poucos, também denota as características do espaço físico onde a história se passa, sugerindo a precariedade do lugar, com pouca iluminação e ruas escuras.

Figura 22 - A noite



Fonte: Documentário *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010).

No plano da estória, somos conduzidos à narrativa, inicialmente, através de uma sequência de entrevistas com vários personagens que expõem, brevemente, sua percepção sobre a crença no sobrenatural. O questionamento levantado na introdução serve como base para o

conduzir a história central, que irá apresentar alguns relatos de experiências sobrenaturais dos moradores da Vila do ABC, deixando à cargo do espectador estabelecer sua posição frente ao assunto retratado.

Em seguida, conhecemos os personagens principais, começando por Dona das Dores (Figura 23): sentada em uma cadeira de balanço, ladeada por uma grande imagem de Padre Cícero, com uma vela acesa aos seus pés, a senhora simples de cabelos brancos será responsável por moldar nosso olhar não apenas sobre os relatos apresentados no decorrer do documentário, mas também sobre a percepção acerca do estilo de vida e das crenças compartilhadas pelos moradores do lugar dado a conhecer.

Das Dores começa demonstrando a sabedoria de sua origem humilde e religiosa: segundo os ensinamentos de seu “padrinho Cícero” – maneira pela qual os devotos de Padre Cícero costumam se referir ao sacerdote – existem dois tipos de pessoas, as que possuem o “rastros quente” e as que detém o “rastros frio”. Aqueles que pertencem à segunda categoria conseguem “ver almas” e fazer contato com o além-mundo. Muito séria em sua explanação, afirma ela mesma fazer parte desse último grupo, completando que já acordou ouvindo barulhos e vozes inexplicáveis em sua casa. Entretanto, Dona das Dores parece não se abalar com essa situação; à medida que vai dando a conhecer sua maneira de ver o mundo, por meio da religiosidade, demonstra respeito, mais do que temor, sobre as coisas que a razão não dá conta de explicar.

Figura 23 - Dona das Dores



Fonte: Documentário *Aconteceu no ABC* (Bero Carvalho e Jhony Gusmão, 2010).

Assim, ela segue sua fala, guiada pelo conhecimento popular oriundo de sua fé. Em palavras simples, explica que o lobisomem é alguém que faz “coisas que não prestam”, como

machucar os próprios pais, e por isso acaba se transformando em “bicho”. A história é complementada por outro personagem, Washington, o qual destaca que a lua cheia é a grande responsável pela transformação do lobisomem. Com a mesma certeza de Dona das Dores, complementa que, na época da transformação, o homem fadado a esse destino procura um lugar isolado; seu corpo começa a coçar, pelos começos a surgir, e ele se rola na areia para aliviar a coceira. Em seguida, Washington demonstra com gestos como a mão do lobisomem fica fechada para nascerem “as coisas” nele – pelo menos, assim contava sua vó.

Mais uma entrevistada, Dona Celina, conta que já teve um encontro com o lobisomem. Uma noite, ao retornar para casa com mais dois conhecidos, diz ter sido acompanhada pela criatura até o momento em que se separou de seus acompanhantes, que seguiram seus próprios caminhos. Chegando em casa, apressou-se para entrar; com medo e, espreitando pela porta, viu passar o lobisomem, seguido pelo latido ruidoso de vários cachorros.

O próximo personagem, Seu “Nuca” também afirma ter experienciado o sobrenatural, através da visão do “fogo corredor”, presenciado, inclusive, em mais de uma ocasião. Novamente, é Dona das Dores quem explica o fenômeno ao espectador, dizendo que esse tipo de acontecimento consiste de duas tochas que flutuam pelo ar, vindo de direções opostas, e, que, quando se encontram, explodem e formam uma grande chama com labaredas, que persegue as pessoas. Apoiada em seus valores, ela insiste que o fato se origina do casamento entre um compadre e uma comadre, o que nos leva a inferir que, provavelmente, essa seja uma relação não admitida dentro de seus princípios.

Apesar de já ter testemunhado o “fogo corredor”, Seu “Nuca” escolhe registrar uma experiência vivenciada por conhecidos. Conta que soube de dois amigos que avistaram as tochas flutuantes enquanto caminhavam perto do lago que existe na vila, e caçoaram do fato, dizendo que aquilo era, na verdade, o Galafoice⁴⁶. Nesse momento, as tochas se apagaram repentinamente, surgindo em frente aos dois, que ficaram sem ação. Seu “Nuca” termina dizendo que o susto serviu para eles aprendessem a respeitar esse tipo de coisa, porque elas são “espíritos do mal”.

A história seguinte que ficamos conhecendo é sobre “o jogador na cruz”, um menino que costumava aparecer próximo a algumas cruzes que existiam no campo de futebol improvisado existente na vila, onde as crianças do bairro brincavam. Esse fato é narrado brevemente, por um personagem que não é identificado no vídeo. De toda forma, serve para aumentar a lista de experiências sobrenaturais que tomam lugar na vila do ABC.

⁴⁶ João Galafoice ou Negro Galafoice é semelhante ao “Velho do Saco”, personagem folclórico que captura as crianças que ficam para fora de casa. (MITOS E LENDAS, 2013).

O último relato é de Maria Amália, que nos apresenta a “dama de vermelho”, aparição presenciada em duas ocasiões por conhecidos seus. Na primeira vez, Maria conta que ajudou a acudir um amigo que estava muito nervoso depois de ter seguido uma mulher muito alta, de vestido rubro e cabelos pretos e longos, que, simplesmente, desapareceu próximo a um barraco existente naquela rua. Maria lembra de tê-lo alertado sobre sua ação errada – ter seguido uma assombração – que culminou no episódio perturbador.

Ainda sobre a “mulher de vermelho”, Maria Amália conta que, em uma “sexta-feira da Paixão”⁴⁷, outro conhecido foi colher jambolão, fruta popularmente conhecida na região como “brinco-de-viúva”. Junto com outro amigo, ele afirma ter visto uma mulher, com as mesmas características da “dama de vermelho”, que sumiu, justamente, perto da árvore onde eles iriam colher as frutas. Com o ocorrido, eles acabaram desistindo da ação e retornaram para casa, repreendidos por outras pessoas de que aquilo fora devido à profanação de um dia sagrado, que não deveria ser usado para afazeres pessoais.

Ao final de todos os relatos que compõem a narrativa do documentário, o espectador é interpelado a respeito do assunto tratado (“e você, acredita ou não?”), complementando a indagação feita no início do filme. As últimas imagens fazem um breve passeio pelas ruas da Vila do ABC, deixando perceber melhor a estrutura do lugar, que, até então, só havia sido apresentado parcialmente, através das breves inserções dramatizadas. Uma trilha misteriosa, similar à da abertura, acompanha os créditos finais.

O plano da metanarrativa nos possibilita fazer algumas inferências. Em primeiro lugar, temos uma visão de mundo que apela para um imaginário coletivo sustentado pela religiosidade e pela cultura popular. Conforme afirma Brandão (1986, p. 15, grifos do autor). “talvez a melhor maneira de se compreender a *cultura popular* seja estudar a religião”. Crença popular, religião e rituais cotidianos se misturam no modo de enxergar a vida, produzindo “um inventário de certezas fundamentais – mesmo quando vagas – sobre a vida, o mundo e as contradições das trocas entre ambos” (BRANDÃO, 1986, p. 140).

Percebemos, através dos relatos fornecidos pelos personagens, que as manifestações sobrenaturais, embora possam não ter raízes totalmente fundamentadas no aspecto religioso, encontram nesse campo uma ancoragem para a crença e a interpretação dos acontecimentos. Isso pode ser observado, por exemplo, por meio da validação que os entrevistados principais conferem aos eventos retratados, mesmo, em muitos casos, não sendo eles mesmos os protagonistas da experiência sobrenatural.

⁴⁷ Feriado cristão comemorado na última sexta-feira antes do Domingo de Páscoa, usado para refletir sobre o significado da morte de Cristo, já que esse seria o dia em que ele foi julgado e crucificado. (BERKHOF, 2022).

Além disso, a maneira de vida simples e economicamente menos privilegiada dos moradores do bairro atenta para um senso de comunidade mais fortemente compartilhado, ao que nos parece, sobretudo pelos residentes mais velhos – afinal, esse perfil prevalece entre os entrevistados principais, que compactuam de um sistema de valores muito similar. Nesse ínterim, a memória latente das comunidades economicamente menos desenvolvidas, como é o caso da Vila do ABC, tende a preservar ativas as tradições e crenças populares que orientam sua vida diária e suas práticas religiosas.

A. Tempo Cultural

O documentário busca apresentar uma história sobrenatural desde uma perspectiva que o insere no cotidiano da realidade apreendida pelo filme. A proposta principal da obra se concentra em trazer relatos de moradores da Vila do ABC sobre suas experiências sobrenaturais experienciadas pessoalmente, ou sustentadas pelo contato próximo com aqueles que viveram ou testemunharam indiretamente os fenômenos. Logo, podemos dizer que, ao contrário do primeiro documentário, em *Aconteceu no ABC* (2010) predomina o passado próximo, o que significa que o sobrenatural é tratado como um elemento participante do cotidiano e da vivência dos moradores da localidade.

Para Rousso (2016), a presença de testemunhas dentro do fato narrado denota maior autenticidade a este e tende a superar, muitas vezes, o valor do vestígio histórico. Entretanto, o autor argumenta que a qualidade de ambos os processos narrativos depende, principalmente, da maneira como eles são realizados, atentando para a interferência interpretativa e subjetiva do narrador em questão. A narrativa de um acontecimento, para além do registro simples e objetivo, solicita o engajamento do narrador na construção da história – nem demais, a ponto de causar conflito, nem de menos, a ponto de se tornar apática (ROUSSO, 2016).

Nesse ínterim, há dois comentários que podem ser tecidos a respeito da maneira como o documentário aborda o tema do sobrenatural, considerando a questão temporal. Em se tratando de um assunto que divide opiniões e que apela para uma condição de crença do espectador, a inserção da testemunha, que autoriza a relação de passado próximo, impacta positivamente a intenção da retórica fílmica. Outra questão que merece destaque é a o desenvolvimento propriamente dito da narrativa, desde os personagens que são escolhidos para protagonizar a história, até a organização dos depoimentos, que se complementam sequencialmente, e arranjam o discurso sob um mesmo *background* simbólico, de tempo e também de espaço.

O passado próximo constatado no documentário destaca um tempo vivido por aqueles que estabelecem as relações temporais na narrativa. Mesmo quando não vivenciam diretamente o acontecimento, os personagens se colocam como validadoras do fato, destacando a proximidade e a confiança naqueles que presenciaram o ocorrido. Delgado (2007, p. 39) observa que “a memória, em sua extensa potencialidade, ultrapassa até o tempo de vida individual”, alcançando as experiências familiares e registros cotidianos do entorno social do sujeito que relembra o passado.

Para que essa relação seja estabelecida, os sujeitos precisam compartilhar, além do mesmo espaço social, o sistema de crenças estabelecido na comunidade, visto que a construção do discurso de um sujeito toma parte de um lugar ideológico, social e histórico do qual ele faz parte (ORLANDI, 2001). Dessa forma, as memórias pessoais se entrelaçam ao imaginário social, porém, permanecendo em uma esfera ainda particular, que se reportam a acontecimentos relativos ao âmbito da vida privada.

Naturalmente, as experiências individuais relatadas abarcam a formação de um processo simbólico pré-existente no ambiente onde os entrevistados estão inseridos. Nesse caso, a memória também funciona “como forma de conhecimento e como experiência”, se desdobrando em “um caminho possível para que sujeitos percorram os tempos de sua vida” (DELGADO, 2007, p. 37).

B. Espaço Cultural

O espaço específico onde o documentário situa sua narrativa é nos dado a conhecer já no título do filme. A Vila do ABC faz parte de Fernão Velho, um bairro histórico de Maceió, Alagoas, que conserva uma atmosfera interiorana e periférica, com casinhas de telhado vermelho circundadas pelo verde da vegetação típica da Mata Atlântica – uma das poucas reservas ainda preservadas no Estado (Figura 24). O bairro foi formado em meados de 1815, organizando-se paralelamente a instalação da Fábrica Carmen, uma indústria têxtil pertencente, à época, ao Barão de Jaraguá. A economia do lugar dependia, praticamente, das atividades da fábrica têxtil, que chegou a ter cerca de 4 mil empregados e investia no desenvolvimento do local, com a construção de moradias padronizadas, com rede de saneamento, escolas e até área de lazer (BAIRROS DE MACEIÓ, 2020).

Figura 24 - Vista do bairro Fernão Velho, em Maceió, Alagoas



Fonte: Imagem retirada do *site* Bairros de Maceió⁴⁸

No decorrer dos anos, a fábrica passou por diversos proprietários até chegar na família de Othon Bezerra de Melo, que decidiu investir no ramo hoteleiro, deixando a indústria têxtil desassistida. Essa mudança provocou muitas alterações na vida da população e no próprio bairro, que passou a depender de outros meios para sua sobrevivência. Muitos moradores passaram a trabalhar nos distritos centrais da capital, utilizando o local apenas para passar a noite após a jornada de trabalho. Sem investimentos, as moradias acabaram se deteriorando e o bairro de mais de um século de existência, que em 2010 possuía cerca de 5 mil habitantes, encontra-se, no presente, parcialmente isolado do restante da cidade (BAIRROS DE MACEIÓ, 2020).

Atualmente, o bairro, conhecido por sua formação histórica, conserva a arquitetura e a estrutura de suas origens. Com a crise da indústria têxtil enfrentada em seu passado, houve certo declínio das moradias e demais construções do local, conferindo à localidade uma aparência desgastada pelo tempo e sem grandes empreendimentos em sua infraestrutura.

A partir do espaço específico podemos abstrair que o espaço cultural evidenciado na narrativa apresenta a vila interiorana como lugar do sobrenatural, condicionando a estrutura econômica às manifestações de crença e cultura popular, amparadas pela religiosidade. Embora não esteja diretamente voltada à religião, a crença no sobrenatural aparece frequentemente

⁴⁸ Disponível em: <<http://www.bairrosdemaceio.net/bairros/fernao-velho>>. Acesso em: 04 set. 2023.

vinculada a valores religiosos, como percebemos em muitos relatos apresentados durante o filme.

Ademais, conforme afirma Brandão (1986), o próprio imaginário popular tende a se aproximar da religião, visto que, nas comunidades subalternas, esse componente se mantém vivo “em franco estado de luta acesa, ora por sobrevivência, ora por autonomia, em meio a enfrentamentos profanos e sagrados entre o *domínio* erudito dos dominantes e o *domínio* popular dos subalternos” (BRANDÃO, 1986, p. 16, grifos do autor). Os saberes populares se apropriam de conhecimentos derivados das práticas religiosas, na tentativa de explicar e nomear as coisas do mundo, abarcando, inclusive, as manifestações extraordinárias e sobrenaturais.

Em relação ao espaço físico, inicialmente, o diretor intenta construir uma paisagem mental do lugar, sugerindo um ambiente isolado, noturno e misterioso através das inserções de imagens da lua cheia e de representações visuais e sonoras dos seres sobrenaturais. A partir da primeira sequência de entrevistas, a ideia de uma comunidade popular e afastada da zona urbana começa a tomar forma, reforçada, posteriormente pelos personagens principais e pela composição sonora do lugar.

O som ambiente, que predomina na montagem, insinua que o local esteja situado mais perto da natureza: ao invés de ruídos de trânsito e murmúrio de vozes abafadas, ouvimos o som característico de grilos que domina a atmosfera noturna. A iluminação difusa utilizada na fotografia evidencia a aura misteriosa da localidade, que ganha contornos mais amedrontadores com a inserção pontual da trilha sonora. O diretor opta por não inserir *takes* gerais da Vila do ABC, revelando aos poucos para o espectador o cenário integral da narrativa, através das dramatizações e das respostas dos entrevistados. Essa forma de montagem também colabora para sustentar o tom amedrontador da paisagem construída para o lugar do filme.

O espaço geográfico da Vila do ABC representado no documentário, para além de associá-lo ao seu referencial físico, denota uma carga simbólica a partir da forma como esse espaço em particular é vivido e percebido. Para Costa (2013, p. 252),

Atualmente devemos entender as “representações” como incluindo dois aspectos intrinsecamente interligados: por um lado, as “apresentações-interpretações”, como as narrativas e as imagens fílmicas e os significados que elas constroem e produzem; por outro lado, as “imaginações” (relacionadas aos lugares e espaços imagetificados e narrados) como realidades imaginadas.

Segundo o entendimento de Cauquelin (2007), a paisagem se compõe de uma imagem que é solicitada pelo acontecimento que toma forma nesse lugar. No documentário, a paisagem da vila interiorana aparece construída a partir das sensações experimentadas no local. Assim, a

sugestão de um lugar economicamente precário, frequentemente destacado na composição integral desse tipo de ambiente, é posta em segundo plano. No final, prevalece a ideia de um lugar interiorano, afastado de grandes centros urbanos e próximo à natureza, com construções arquitetônicas simples e poucos recursos tecnológicos. Há um forte senso de comunidade, no qual a vida cotidiana parece estar enraizada em tradições e valores locais. A atmosfera noturna e misteriosa sugere que o sobrenatural esteja associado às trevas, denotando a interpretação de que esse tipo de evento possui conotação negativa, relacionada com o “conceito vulgar do Mal” (FURTADO, 1980, p. 22).

5.3 Em busca do Unhudo (2013)

Dentre os três documentários analisados, *Em busca do Unhudo* (2013) é o filme que apresenta maior duração, possuindo, aproximadamente, 28 minutos. A produção foi realizada pelos amigos Carlos Carvalho Cavalheiro e Ricardo Conrado Schadt, com apoio do Mapa Cultural Paulista⁴⁹ (um programa de incentivo a produções culturais do interior) e também com recursos próprios dos idealizadores. Na obra, os documentaristas exploram a lenda do Unhudo da Pedra Branca, criatura misteriosa que habita a região da mata entre as cidades de Dois Córregos e Mineiros do Tietê, no Estado de São Paulo.

O contexto de produção e o título da obra, juntamente com a inscrição “Um documentário de Cavalheiro & Schadt” no início do filme sugerem uma aproximação com o documentário de busca, uma tendência das produções contemporâneas, que se caracteriza por apresentar um relato em primeira pessoa, voltado para um assunto de interesse pessoal do autor (BERNARDET, 2005). Porém, sem as informações fornecidas à parte do filme, essa identificação fica prejudicada, já que, no decorrer da narrativa não nos é apresentada nenhuma pista mais visual da relação dos documentaristas com seu assunto, como, por exemplo, uma narração em voz *over* evidenciando o caráter pessoal da obra, ou, mesmo, a inserção da figura dos realizadores nas sequências com os entrevistados.

No plano da expressão, o documentário segue uma organização baseada na montagem de entrevistas, intercalando os depoimentos no intuito de registrar as versões antagônicas da lenda. Ao partir dessa premissa, o filme se estabelece sob a intenção maior de dar a conhecer a história do Unhudo ao espectador do que de tentar convencê-lo da existência do ser sobrenatural, por meio de alguma experiência mais próxima dos entrevistados. Isso não

⁴⁹ Disponível em: <<https://mapas.cultura.gov.br/projeto/203759/>>. Acesso em: 20 set. 2023.

significa que os relatos testemunhais não estejam presentes no filme; todavia, são arranjos mais como fio condutor da narrativa do que como compartilhamento de experiências pessoais dos moradores.

A sequência inicial mostra o trajeto de carro dos documentaristas até duas localidades – primeiro, em Mineiros do Tietê e, depois, em Dois Córregos (Figura 25). Nos dois casos, o espectador é situado através de cenas que destacam as placas de sinalização dos limites das cidades e de imagens de preenchimento que evidenciam o caráter interiorano dos municípios⁵⁰, como paisagens com poucos prédios, densa arborização, estradas de terra e matas próximas à área rural.

Figura 25 - Sequência de abertura do documentário



Fonte: Documentário *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013).

O documentário se preocupa em ambientar a trama no espaço de mata, que, conforme ficamos conhecendo durante a narrativa, se constitui como o “território do Unhudo”. São frequentes as inserções de cenas das matas dos arredores das cidades, no intuito de fixar no espectador a relação entre a natureza e o ser sobrenatural (Figura 26). As filmagens exteriores, que predominam na montagem final, ocorrem durante o dia, preferindo, na medida do possível, abordar os entrevistados em um espaço aberto, próximo à natureza e com abundância de luz natural.

⁵⁰ Segundo dados do *site* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Mineiros do Tietê possuía, em 2010, 12038 habitantes e a cidade de Dois Córregos, 24761 habitantes. Utilizamos dados disponíveis do censo de 2010 devido à proximidade do ano em que o documentário foi realizado (2013). Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/mineiros-do-tiete/panorama>> e <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/dois-corregos/panorama>>. Acesso em: 10 set. 2023.

Figura 26 - A mata como “território do Unhudo”



Fonte: Documentário *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013).

No plano da estória, a narrativa é organizada, primeiramente, a partir da contextualização do Unhudo como um ser de ordem espiritual, que habita as cavernas do Morro da Pedra Branca e protege a região da mata, evitando que as espécies de frutas e flores nativas sejam retiradas do local. Sua aparência se assemelha a um “corpo-seco”, figura que representa uma alma condenada após a morte, devido a uma má conduta em vida. Conforme detalha Guaraldo (2005), em seu trabalho de pesquisa sobre a lenda do Unhudo, o corpo-seco é um mito comum nos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e no nordeste do Brasil. A autora detalha que “as tradições variam, mas geralmente contam que o avarento, o incestuoso, o mau-filho, os amaldiçoados e os mortos sem penitência quando morrem viram corpo-seco, pois a terra os rejeita” (GUARALDO, 2005, p. 96).

Na sequência do filme, ficamos sabendo que a lenda possui duas versões, uma que o vê como um ser maligno e outra que o considera um guardião da natureza, cujas ações aparentemente maldosas são justificadas em virtude de sua função no ambiente resguardado. A versão mais conhecida sobre o Unhudo em forma de corpo-seco diz que a assombração seria a alma do major Cesário Ribeiro de Barros, antigo morador e figura de poder e prestígio na cidade de Dois Córregos.

Complementando a informação do filme com detalhes obtidos na pesquisa de Guaraldo (2005, p. 95), entendemos que Major Cesário foi um morador da cidade, sendo considerado “um dos donos da Pedra Branca”, responsável também por trazer as mudas de jabuticaba silvestre para a região. Após sua morte, sua cova teria sido aberta, e seu corpo teria sido

encontrado intacto. Na época do acontecido, havia a crença de que, se o corpo não apodrecesse, a alma ficaria presa na terra, não seguiria seu caminho pós-morte e ficaria assombrando os vivos – viraria corpo-seco. Assim, o Unhudo seria, na verdade, a alma penada do Major Cesário, e teria uma aparência assustadora, de um esqueleto com unhas compridas e comportamento agressivo (Figura 27).

Figura 27 - “Retrato-falado” do Unhudo



Fonte: Documentário *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013).

Outros relatos dão conta que o Unhudo se trataria do espírito de um homem que vivia na mata próxima à cidade, dentro de uma caverna, com a aparência de um ermitão, de unhas e cabelos compridos. Ele continuaria habitando o local, mesmo após sua morte, dessa vez, como um ser espiritual, ou seja, sem corpo físico, mas, ainda assim, possível de ser visto por qualquer pessoa. Essa versão é menos conhecida e também parece ser menos aceita, pois não encontra lugar para justificar a penitência da alma do morto, que caracteriza o Unhudo original.

Já em Dois Córregos, o Unhudo é tido como um ser amigável, um protetor da natureza que só ataca quando identifica alguma ação danosa na área da mata, como a derrubada de árvores, queimadas para realizar cultivo da agricultura ou, ainda, a colheita de frutas e flores de espécies nativas. Sua proveniência teria a ver com um sentido divino, como uma força espiritual colocada à serviço do bem comum dos moradores do entorno da mata. Essa versão da lenda

costuma, inclusive, ser trabalhada nas escolas do município, no sentido de conscientizar as crianças sobre o cuidado com a natureza.

O escritor Heusner Grael Tablas⁵¹ explica que, inicialmente, havia conhecido a história do Unhudo como originária de Mineiros do Tietê e, mais tarde, soube que ela também existia em Dois Córregos, porém com uma conotação diferente. Ao contrário do primeiro município, que parece manter um ar de descrença sobre a lenda, Dois Córregos se apropria dela como parte de sua cultura e do imaginário coletivo, aproveitando seu potencial turístico – inclusive, passando a ser conhecida como “a cidade do Unhudo”.

Outra entrevistada, Christina Cury, comenta que a cidade possui uma ONG (organização não governamental) chamada “Amigos do Unhudo”, dedicada a promover ações de incentivo à proteção da mata nos arredores do Morro da Pedra Branca. O projeto utiliza a imagem de um Unhudo mais amigável para ensinar as crianças sobre a importância do cuidado com os recursos naturais da região, organizando passeios nas matas, além de outras atividades didáticas.

No plano da metanarrativa, observamos que as divergências sobre a história do Unhudo se baseiam em visões de mundo derivadas das práticas, costumes e valores das comunidades existentes nas duas cidades. Conforme percebemos nas falas dos moradores de Mineiros do Tietê, a lenda parece estar desconectada de seu cotidiano, pois, apesar de afirmarem que convivem com histórias sobre o Unhudo desde crianças, demonstram não acreditar nos relatos que alegam encontros agressivos com o ser sobrenatural.

Segundo comenta Christina Cury, no próprio documentário, o sentido de proibição observado na versão de Mineiros do Tietê aponta para o desejo dos fazendeiros em manter possíveis invasores fora de seu perímetro, visto que a região possui um histórico ligado à exploração agrícola. Guaraldo (2005) comenta que no cenário compartilhado entre Mineiros do Tietê, Dois Córregos, Jaú e Brotas, cidades fundadas por migrantes vindos de Minas Gerais, “o fazendeiro era o camponês mais abastado que passou a utilizar mão-de-obra externa à família”, passando a ser parte “de uma camada superior na até então relativamente indiferenciada cultura caipira” (GUARALDO, 2005, p. 63).

As tensões contínuas entre os fazendeiros e camponeses, aliadas à influência da religião católica parecem ter guiado a lenda para a versão que vê no Unhudo um ser maligno. Conforme recupera Guaraldo (2005),

⁵¹ Heusner Grael Tablas é historiador e folclorista de Dois Córregos e foi o primeiro a registrar a história e os mitos da cidade, que resultaram em publicações no formato de livros e almanaques. (GUARALDO, 2005).

No meio rural caipira, existia a crença religiosa de que os mortos não pertenciam de todo ao mundo sobrenatural já que a alma podia voltar a terra para visitas, aparecer em sonho aos familiares e ajudá-los na passagem da vida para a morte. Perambulava no mundo terreno como alma-penada aquele que não cumpriu suas obrigações em vida. Quem não teve uma vida plena e deixou de honrar a tradição, a experiência e a sabedoria, não tem igualmente uma morte completa, e seu destino é o da deambulação, até conseguir a absolvição de suas faltas. (GUARALDO, 2005, p. 60-61).

Guaraldo (2005, p. 60) também complementa que “na cultura caipira o mito da alma penada penetra os indivíduos na sua intimidade, orientando as suas emoções”. Essa concepção poderia explicar a ideia de caça ao Unhudo difundida entre os moradores de Mineiros do Tietê, que, até hoje, promovem cavalgadas noturnas para capturar o ser sobrenatural, e demonstram não ter medo, assumindo uma posição de enfrentamento.

Mesmo compartilhando a ideia central do Unhudo enquanto corpo-seco, Dois Córregos ressignifica a lenda, percebendo-a por meio de um viés positivo. Nesse caso, a alma do Major Cesário de Barros, que seria o verdadeiro Unhudo, condenada pelo apego aos bens que possuía – incluindo um sítio no Morro da Pedra Branca (GUARALDO, 2005) – teria sua conduta justificada pela intenção de preservar os recursos naturais ligados às suas propriedades, e que se espalharam pelo restante da mata nativa existente na região. Logo, suas ações agressivas estariam associadas a um comportamento protetivo ao invés de avarento.

A ideia de um ser sobrenatural que se coloca ao lado da comunidade, com intenção de salvaguarda, se associa com a concepção de uma proteção divina, que dispõe de um enviado para proteger seus escolhidos. Além disso, parece estar por trás dessa versão da lenda o movimento de preservação da própria comunidade, mantendo seus recursos naturais, necessários às suas atividades econômicas e sociais. Conforme Guaraldo (2005), as atividades econômicas do município sempre estiveram associadas à sua flora e fauna, como a agricultura de subsistência praticada desde a sua fundação, e, mais recentemente, o turismo ecológico. Talvez, surja daí a imagem de um guardião da mata que ensina, mediante ações mais ríspidas, a valorizar o espaço natural.

A. Tempo Cultural

Podemos dizer que no documentário *Em busca do Unhudo* (2013) o tempo cultural que relaciona o objeto narrativo ao sobrenatural transita entre o passado histórico e o passado próximo. Apesar da história central se firmar como uma lenda, passível da recuperação de registros que denotam a sua origem em Mineiros do Tietê, ela é ressignificada no período contemporâneo de Dois Córregos, sendo atualizada na vivência dessa comunidade.

Como lenda, a história é conhecida nas duas cidades, registrada em livro pelo historiador e folclorista Heusner Grael Tablas, conforme informação dada pelo próprio escritor. Através dos depoimentos dos moradores de Mineiros do Tietê, incluindo pessoas de idade mais avançada, entendemos que a história se perde num tempo anterior ao conhecimento desses sujeitos. Sobre essa demarcação temporal, Guaraldo (2005, p. 14) destaca que a lenda é conhecida há mais de dois séculos na região. Cascudo (2012, p. 396) aponta que “as lendas têm como função básica historiar ou explicar fatos como a origem das coisas, fenômenos naturais, figuras sobrenaturais” e “fazem parte da vida social das pessoas”. Elas são transmitidas oralmente ao longo do tempo, mantendo raízes na cultura e na história de determinados grupos, refletindo, assim, seus valores e crenças.

Em Dois Córregos, a lenda mantém suas origens, porém, aparece reinterpretada à luz do cotidiano atual dessa comunidade. A ressignificação confere à história um novo contexto, produzindo uma interpretação que difere da versão tradicional. A partir dos comentários apresentados no documentário, principalmente pela entrevistada Christina Cury, percebemos que a versão atual explora questões ambientais contemporâneas. Assim, a lenda passa a ser incorporada às práticas sociais dos moradores, fazendo parte de suas vivências diárias.

Para Delgado (2007, p. 15), “o passado espelhado no presente reproduz, através de narrativas, a dinâmica da vida pessoal em conexão com processos coletivos”. As relações temporais estabelecidas passam a remeter a um tempo interseccionado, que entrecruza as memórias particulares ao imaginário coletivo. Nesse sentido, a narrativa perscrutada pela memória se constrói pela “inter-relação de fatos, processos e dinâmicas” que “transformam as condições de vida do ser humano ou se empenham em mantê-las como estão” (DELGADO, 2007, p. 15).

Para além de transmitir tradições e identidades culturais firmadas no passado, a lenda do Unhudo se constitui como uma ligação entre o passado e o futuro, traduzindo as preocupações do presente. Como comentário social, revela anseios e críticas de um grupo em relação a eventos ou práticas da sociedade em que estão inseridos. Rousso (2016, p. 29) contextualiza, que, para o senso comum, “o passado se tornou um problema para resolver”, gerando a necessidade latente de confrontar os valores estabelecidos em períodos anteriores. Segundo o autor,

A história já não se caracteriza, primeiramente, por tradições a respeitar, por heranças a transmitir, por conhecimentos a elaborar ou por mortos a celebrar, mas antes por problemas a “gerir”, por um constante “trabalho” de luto ou de memória a empreender, haja vista o enraizamento da ideia de que o passado deve ser arrebatado do limbo do esquecimento, e que somente dispositivos públicos ou privados

permitirão exumá-lo. O passado tornou-se assim uma matéria sobre a qual se pode, ou mesmo se deve, constantemente, agir para adaptá-lo às necessidades do presente. Ele é doravante um campo da ação pública. (ROUSSO, 2016, p. 30).

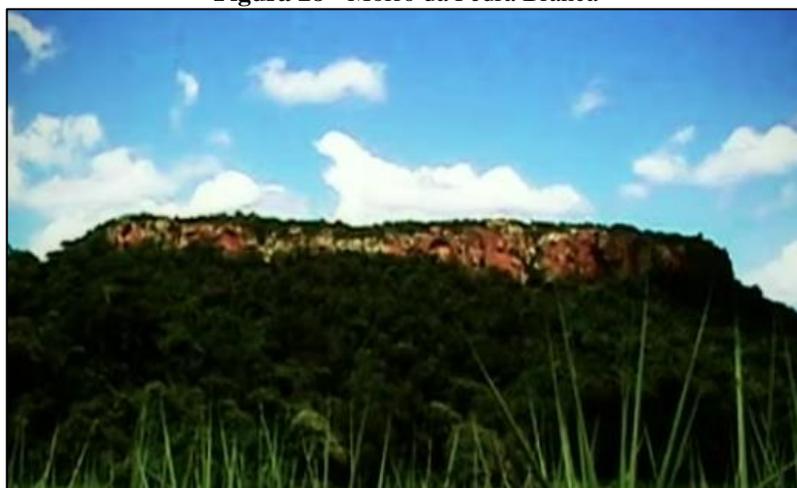
Podemos alegar que “a busca pelo Unhudo” apregoada pelo título do documentário converge em uma solução ambígua. Ao mesmo tempo em que encontra uma resposta efetiva, firmada no passado histórico e formalizada, sobretudo, pelo resgate da lenda através de falas de intelectuais, pesquisadores e pessoas do povo, evidencia um passado próximo que não se relaciona, diretamente, à experiência pessoal dos moradores com o sobrenatural, mas que abarca sua essência na continuidade da vida atual da cidade de Dois Córregos.

B. Espaço Cultural

Em relação ao espaço, especificamente temos o Morro da Pedra Branca, elevação rochosa localizada entre a divisa de Mineiros do Tietê e Dois Córregos, em São Paulo, que se destaca por sua coloração esbranquiçada em meio ao verde da paisagem circundante (Figura 28). Apesar da lenda informar que o Unhudo mora em uma caverna que existe no local, ele também habitaria a região de mata que fica no entorno do morro e se estende até a zona rural das duas cidades.

Segundo informações retiradas do *site* da Prefeitura de Mineiros do Tietê (2023), a Pedra Branca faz parte da região conhecida como “Baixão da Serra”, que apresenta “mata nativa fechada, com riachos, cachoeiras, macacos, tucanos, paca e outros animais selvagens” além de “três grandes morros de pedras e paredões no seu interior”, sendo um deles a Pedra Branca. O local possui trilhas e espaços de mirante que servem como atrações turísticas da cidade.

Figura 28 - Morro da Pedra Branca



Fonte: Documentário *Em busca do Unhudo* (Carlos Carvalho Cavalheiro, 2013).

A partir desses dados, podemos abstrair que o espaço cultural evidenciado na narrativa apresenta o lugar de mata nativa conectado ao fenômeno sobrenatural. É interessante ressaltar que, por serem cidades pequenas e com tradição caipira (GUARALDO, 2005), as duas localidades se encontram próximas da zona rural e, por conseguinte, próximas à região da mata da Pedra Branca. Assim, as comunidades urbana e rural compartilham, praticamente, o mesmo espaço social e dividem valores muito semelhantes.

Conforme identificamos na metanarrativa, há de se falar em um fundo religioso presente na lenda, embora ele não ocupe o aspecto central da história. Nesse caso, cabe à tradição firmada pela cultura popular propor as bases para a manutenção da narrativa até o tempo presente. Arantes (1982) atenta para maneiras de pensar a cultura popular não apenas como algo cristalizado no passado, mas como um processo dinâmico, no qual as transformações ocorrem “mesmo quando, intencionalmente, se visa congelar o tradicional para impedir a sua ‘deterioração’ (ARANTES, 1982, p. 21, grifo do autor). O autor argumenta que, quando se fala em cultura popular, há uma tendência em tentar localizar no tempo e no espaço a origem dessas manifestações, ação que não acompanha o fluxo permanente e constante de atualizações dessas práticas através de sua rememoração no presente (ARANTES, 1982).

Optamos por identificar o espaço cultural apresentado no filme enquanto mata e não apenas “natureza”, pois, conforme explica Cauquelin (2007, p. 29, grifos da autora), “a natureza é uma idéia que só aparece vestida”, ou seja, “ela aparece sob a forma de ‘coisas’ paisagísticas, por meio da linguagem e da constituição de formas específicas”. A construção da paisagem deriva da sensibilidade estética que percebe e ordena as formas e emoções aí existentes de modo a expressar um recorte representativo da ideia a ela associada. O cenário criado remete ao simbolismo e às maneiras de representação experienciadas no meio cultural de onde se origina essa concepção.

No filme *Em busca do Unhudo* (2013), a paisagem que se processa por meio da composição audiovisual resulta em um cenário de mata densa e fechada, demonstrado por meio de vastidão natural de plantas, árvores, arbustos e vegetação que parecem intocados pelo ser humano. Não à toa, esses *takes* são capturados em plano aberto, sugerindo a grande extensão do local, o que também é validado pela fala de um dos entrevistados, que questiona como seria possível encontrar o Unhudo “num lugar desse [tamanho]”. Ficamos sabendo, também, pelos depoimentos do filme, que a mata abriga uma flora composta por orquídeas, goiabeiras e jabuticabas silvestres – fruta que parece ser muito apreciada pelos moradores, ocasionando encontros indesejados com o Unhudo.

Outro ponto importante é a sensação evocada pela paisagem. A despeito da presença de um ser sobrenatural assustador na mata, os moradores não demonstram sentir medo de frequentar o local. As filmagens optam por oferecer uma visão clara da mata, à luz do dia, sem instaurar uma aura de suspense ou mistério. O espaço habitado pelo sobrenatural não assusta, nem intriga; antes, oferece uma experiência sensorial que conecta as pessoas à beleza e ao cuidado com a vida natural.

5.4 Tempos eternos, espaços marginais

Na análise realizada, procuramos extrair, a partir de três documentários brasileiros independentes, os tempos e espaços habitados pelo sobrenatural. Esses aspectos são examinados desde uma ótica que os considera como indicativos das relações estabelecidas entre o documentário e a temática tratada. Numa instância posterior, fazem emergir os modos de vida e as formas de pensar do entorno produtor dessas narrativas em relação ao sobrenatural, a partir das realidades retratadas nesses produtos culturais.

Durante a escolha dos objetos, constatamos que os documentários que tratavam do sobrenatural se apresentavam sob as categorias de “Espiritualidade” e “Cultura Popular”, conforme classificação encontrada no *site* CurtaDoc. Esse resultado, por si só, já sugere algumas formas culturais de apreensão do tema sobrenatural pelo contexto brasileiro. Enquanto alguns canais de televisão americanos se tornaram especialistas em produzir séries documentais com relatos sobrenaturais de experiências paranormais, encontros extraterrestres e caça a seres míticos⁵², por exemplo, no Brasil ainda são poucas as produções que se atrevem a focar diretamente o assunto. Nesse sentido, as obras voltadas a essa temática parecem absorver o elemento sobrenatural em um contexto focado ao religioso ou ao espiritual, ou, ainda, fixados sob o formato de lendas registradas na cultura popular e no imaginário coletivo.

No Quadro 2 apresentamos, de maneira sintetizada, as principais correspondências encontradas durante o exame dos documentários, organizadas de acordo com a divisão dos planos da estória, da expressão e da metanarrativa (MOTTA, 2013).

⁵² Como exemplo, podemos citar as séries televisivas “Monstros da Montanha”, “*A Haunting*”, “Em busca do Pé Grande” e “Investigação Paranormal”, do *Discovery Channel*, e “Alienígenas do Passado” e “De carona com os ovnis”, do *History Channel*.

Quadro 2 - Resumo dos tempos e espaços específicos encontrados na análise da narrativa documentária

FILME	PLANO DA ESTÓRIA	PLANO DA EXPRESSÃO	PLANO DA METANARRATIVA
Phantasma do Paquetá (2008)	<i>Tempo:</i> século XIX, meados de 1900	Entrevistas com historiadores, dramatizações, documentos de arquivo	Registro
	<i>Espaço:</i> Cemitério do Paquetá, Santos/SP	Amontoado de túmulos adornados por símbolos religiosos, trilha sonora misteriosa	Vida/morte/religião
Aconteceu no ABC (2010)	<i>Tempo:</i> contemporâneo ao da narrativa	Entrevistas com testemunhas, relatos pessoais, dramatizações	Vivência
	<i>Espaço:</i> Vila do ABC, Maceió/AL	Ambiente simples, precário, isolado e noturno	Popular/crença/maligno
Em busca do Unhudo (2013)	<i>Tempo:</i> passado anterior à presença dos moradores, paralelamente à vivência atual da comunidade	Entrevistas com intelectuais, pesquisadores e pessoas do povo, moradores das duas cidades	Registro/vivência
	<i>Espaço:</i> Morro da Pedra Branca, divisa entre Mineiros do Tietê e Dois Córregos/SP	Placas das cidades, imagens da Pedra Branca e da mata anexa ao local	Território/poder; natureza/sociedade

Fonte: Elaborado pela autora (2023), a partir da investigação documentária.

Conforme já tratamos no Capítulo 2, nos planos da estória e da expressão destacamos os tempos e lugares específicos e sua composição audiovisual (recursos audiovisuais utilizados para representação dos elementos na narrativa). No plano metanarrativo, para o tempo, utilizamos as correspondências do tempo presente, vivenciado contemporaneamente à narrativa (vivência), e de tempo especulado de forma distanciada, por meio da recuperação de memórias históricas (registro). No que diz respeito ao espaço, ressaltamos as associações interpretativas depreendidas da história por meio da utilização de palavras-chaves que expressam os principais tópicos encontrados no plano de fundo das histórias.

A partir dessa sistematização, foi possível abstrair os tempos e espaços culturais, conforme proposta elaborada no marco teórico-metodológico desta dissertação. De maneira geral, percebemos que essas obras tendem a situar suas histórias em um período distante de sua contemporaneidade, mas que projeta ecos no presente, tanto por via da memória recuperada quanto da própria vivência das comunidades retratadas. Os espaços parecem sugerir uma conexão entre a cultura popular, a crença e a religiosidade, baseada nas tradições dos grupos

que habitam lugares menos desenvolvidos ou mais afastados da zona urbana. No Quadro 3, apresentamos um resumo desses resultados, obtidos durante a investigação.

Quadro 3 - Resumo dos tempos e espaços culturais dos documentários

FILME	TEMPO CULTURAL	ESPAÇO CULTURAL
Phantasma do Paquetá (2008)	Passado histórico	<i>Lugar:</i> cemitério
		<i>Paisagem:</i> local com atmosfera lúgubre e misteriosa, visto como um espaço físico e espiritual que separa os vivos dos mortos, a partir de um viés religioso
Aconteceu no ABC (2010)	Passado próximo	<i>Lugar:</i> vila interiorana
		<i>Paisagem:</i> local com atmosfera noturna e misteriosa, economicamente precário e afastado do centro urbano
Em busca do Unhudo (2013)	Passado histórico/passado próximo	<i>Lugar:</i> mata nativa
		<i>Paisagem:</i> local com atmosfera sensorial, com natureza abundante, que evoca beleza e cuidado

Fonte: Elaborado pela autora (2023), a partir da investigação documental.

Em relação ao tempo cultural, conseguimos observar uma tendência em fixar a crença no sobrenatural como um elemento distante do momento contemporâneo. Conforme identifica Berger (1997), a racionalidade excessiva da sociedade moderna, encabeçada por disciplinas que tentam apreender todos os aspectos do comportamento humano – como a história e a psicologia – relegou a religião, depósito ontológico do sobrenatural, para esferas distantes da vida contemporânea. Contudo, a resistência teológica, em conjunto com as recentes crises enfrentadas por países desenvolvidos parecem ter reacendido a esperança depositária em uma fé inexplicável (BERGER, 1997) – condição que parece nunca ter abandonado as comunidades economicamente menos favorecidas

Quanto ao espaço cultural, cabem, ainda, algumas considerações pontuais. Em *Phantasma do Paquetá* (2008), apesar do ambiente urbano, com o cemitério localizado dentro

da cidade, observamos que existe uma clara circunscrição quanto ao espaço onde o sobrenatural pode transitar. Durante todo o filme, somos situados nesse único local, que aparece, inclusive, delimitado fisicamente por muros e portões. Os poucos relatos que alegam experiências com o fantasma fora do local aparecem baseados na crença, sobretudo, religiosa, afixando outra demarcação para o elemento.

Em *Aconteceu no ABC* (2010), constatamos que a decrepitude do lugar não se encontra somente no espaço físico da Vila do ABC. O perfil dos moradores que prestam os depoimentos mais longos é composto por pessoas mais velhas – antigas como o local onde vivem. Esse cenário contrasta com os entrevistados selecionados na sequência inicial de entrevistas, a maioria, jovens, que, conforme suas respostas, não compartilham da mesma crença dos personagens principais. Também o senso de comunidade, percebido nos moradores mais antigos, encontra-se associado ao viés religioso, por trás de suas crenças.

Na narrativa de *Em busca do Unhudo* (2013), de modo geral, existe um forte senso de territorialidade, algo que ainda não havia sido explorado pelos documentários anteriores. A região da mata é habitada/protegida pelo Unhudo, nas duas versões da lenda. Citando Sack (1986), Neto e Malanski (2016, p. 93) ponderam que, para além da dimensão política, “a territorialidade diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois está intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como se organizam no espaço e dão significado ao lugar”. Com o apoio da contextualização fornecida pelo plano metanarrativo, constatamos que as relações de poder sobre o espaço da mata orbitam em torno das interpretações que denotam a existência de uma força sobrenatural no local, para o bem ou para o mal.

De modo geral, percebemos que as conexões entre política e cultura, em especial as que se desdobram sobre as relações de poder desenvolvidas entre os membros de determinadas comunidades, influenciam significativamente as maneiras de organização das práticas culturais desses grupos. Tal qual compreende Martín-Barbero (2008), a comunicação, enquanto prática social, se afirma como um processo que abarca essas relações de poder, participando da construção social de diferentes realidades. E, em se tratando da América Latina, onde as transformações experienciadas pelo seu povo implicam uma série de tensionamentos entre o dominante e o dominado, o local e o global, o popular e o massivo, a expressão de uma identidade complexa recupera inúmeras nuances das dinâmicas vivenciadas nesse território.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória traçada para esta investigação, que perpassa a construção de um protocolo analítico até a extração dos dados pretendidos, reflete a tentativa de compreensão da abordagem cultural estabelecida nos documentários brasileiros que tratam do sobrenatural. Enquanto o cinema de ficção se propõe a contar uma história imaginada, o documentário se distingue por retirar do mundo histórico a sua matéria-prima, permitindo vislumbrar diferentes recortes da realidade e dos contextos aí representados. Logo, é natural que existam diferenças tanto nos conteúdos quanto nas formas de abordagem dos assuntos explorados pelos realizadores.

Conforme afirmam Nóvoa e Fressato (2013, p. 10), o cinema é “representação, discurso interpretativo, lugar de memória, testemunho, agente social e histórico, documento primário ou secundário, interlocutor do cientista social, além de divertimento e obra de arte”. O filme documentário, em particular, se mostra como um importante replicador dos discursos sociais existentes em determinados grupos. Ao voltarmos nosso olhar sobre a produção documentária brasileira estamos também elegendo um recorte mais próximo do mundo que coabitamos; nos tornamos mais sensíveis a reconhecer as diferenças e similitudes que integram sua representação audiovisual – e, por que não, social e cultural.

Concentramos nossa pesquisa sobre os tempos e espaços que ascendem quando se trata da temática sobrenatural explorada pelos documentários brasileiros. Esses aspectos foram considerados a partir de uma observação empírica que ponderou a ideia de analisar componentes específicos das narrativas documentárias a partir de uma ótica cultural. Além de identificar nuances do contexto subjacente à elaboração dessas histórias, esses aspectos permitem um exame a partir de uma perspectiva relacional mais próxima do ambiente em que foram produzidos.

Na construção do protocolo teórico-metodológico, procuramos aproximar autores que enfocassem a narrativa considerando suas especificidades comunicativas e culturais. Para a análise da narrativa, o trabalho de Motta (2013) evidencia o caráter comunicativo da narrativa, entendendo que esta, para além de um simples relato, compreende um panorama discursivo no qual se organizam camadas simbólicas das estruturas sociais nas quais vivemos. Quando escolhemos contar uma história, selecionando e excluindo determinados aspectos, optando por certos caminhos e artifícios narrativos, enfatizando algumas palavras ou destacando passagens específicas do texto, estamos, ainda que de forma não proposital, evidenciando maneiras de pensar e ver o mundo.

Motta (2013) direciona a narrativa para o campo interdisciplinar, a partir de um ponto de vista crítico. Para o autor, ao construir as narrativas, estamos expressando construções simbólicas das quais compartilhamos, estabelecendo relações de poder e reproduzindo sentidos assimilados por nossas experiências pessoais – que evocam relações com outros campos do conhecimento, para além do viés literário. Para Motta (2013, p. 30),

[...] nossas experiências objetivas, subjetivas e intersubjetivas são responsáveis pela formação de nosso caráter, identidade e pensamentos, assim como constitutivas dos significados que formulamos e retemos no imaginário e na memória. Aprender o significado de uma coisa ou fenômeno é contemplá-lo nas suas relações com outras coisas e pessoas, observar como opera e funciona, que consequências produz, etc.

Em se tratando do espaço latino-americano, de onde se originam as histórias investigadas, o pensamento de Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018) se mostra valioso na medida em que o autor considera as dinâmicas de formação territorial do continente em suas ideias sobre as expressões culturais. Seus tratados abarcam as especificidades das práticas de comunicação desenvolvidas entre os membros de determinados grupos, considerando a influência das dinâmicas de poder e políticas na construção e a representação dessas identidades.

Em seu vasto trabalho sobre questões de comunicação e cultura na América Latina, Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018) deixou um legado que possibilita repensar as práticas comunicacionais, evidenciando relações pontuais entre os agentes e seus produtos, através de sua ideia sobre as mediações. A partir dessa elaboração, adaptamos dois de seus eixos mediadores, considerando nossa proposta analítica. Assim, a Espacialidade e a Temporalidade foram adaptadas como marcadores narrativos culturais de tempo e espaço, servindo ao propósito de pensar o discurso fílmico a partir de processos relacionais derivados da formação histórica do local de origem dos objetos explorados.

Com o protocolo construído, procuramos percorrer, nos capítulos que se sucederam neste trabalho, as especificidades do objeto analisado, atentando para a nossa inserção no campo das Letras. A área de concentração do programa, voltada à leitura, compreende que a mesma “se desdobra em aspectos internos (cognitivos) e aspectos externos (culturais), com repercussões sociais indiscutíveis” (UNISC, 2023, n.p.). Apesar do campo possibilitar a discussão de outras leituras, para além dos textos literários, existem uma série particularidades do texto audiovisual e das formas de construção da narrativa documentária que precisavam ser esclarecidas, a fim de permitir uma apreciação mais assertiva sobre a análise a ser apresentada

– sobretudo, em se tratando de questões pontuais acerca da elaboração dos produtos audiovisuais brasileiros.

O sobrenatural também obteve grande importância para este estudo. A compreensão do discurso documentário, em nosso caso, se encontra associado à apreensão do assunto tratado. Foi necessário voltar nosso olhar, num primeiro momento, à compreensão desse elemento dentro da construção narrativa. Recorremos ao gênero literário do Fantástico – no qual se destacam as histórias sobrenaturais – para elucidar seu conteúdo e estética. Trazendo-o à esfera do audiovisual, pudemos visualizar as diferenças de organização textual e também de abordagem, no caso dos documentários brasileiros.

Destacamos a prevalência da absorção do sobrenatural pelas histórias que se voltam ao campo religioso e à cultura popular. Essa constatação, por si só, já permite antever as marcas do processo de formação de nosso país, influenciado por matrizes culturais nas quais os aspectos sobrenaturais possuem forte presença na área espiritual, através da mescla de costumes e práticas folclóricas abarcados pelas religiões e pela cultura popular.

Quanto à análise, constatamos que, de maneira geral, os tempos e espaços culturais identificados nas narrativas remetem aos processos de legitimação das realidades percebidas e explorados pelo documentário brasileiro, refletindo práticas cotidianas encontradas nesse território. Além disso, eles sugerem ligações entre as formas de sobrevivência de determinados grupos e sua representação simbólica por meio das práticas e crenças perpetuadas na tradição coletiva. A maneira de incorporar o sobrenatural na realidade aponta para processos de construção de identidade territorial, produção de memória e organização de discursos sociais presentes na coletividade desses grupos.

Sendo assim, compreendemos que nosso estudo se torna importante para o campo audiovisual na medida em que oferece recursos para extrair questões pontuais que possam vir a ser exploradas mediante a perspectiva cultural latino-americana. As dimensões do passado, do presente e do futuro que conseguem ser resgatadas dos discursos documentários sobrenaturais possibilitam, em uma análise mais aprofundada, identificar as mudanças e as adaptações experimentadas nas organizações sociais que as originam. Nesse contexto, podem ser acessados, diretamente, elementos concretos que participam da estrutura desses fenômenos, como as migrações, os conflitos sociais, as influências históricas, os movimentos de resistência, processos de globalização e interconexão de culturas, entre tantos outros.

Em um cenário mais amplo, tais fatores apontam para a assimilação das singularidades culturais e das disputas políticas que permeiam as vivências nessa parte do território,

aproximando o pesquisador do ambiente no qual participa e desenvolve suas considerações. Conforme afirma Baeza (2011, p. 85, grifo do autor, tradução nossa),

Para que exista um “nós” é necessário que haja um esquema de referências significativas compartilhadas por seus membros, em primeiro lugar no que diz respeito ao espaço coabitado (e o que ele contém, material e imaterialmente), mas também no que diz respeito ao tempo coexistente, para começar que já foi vivido e vivenciado socialmente.⁵³

Embora nossa análise tenha sido direcionada, especificamente, para a identificação dos tempos e espaços culturais das narrativas documentárias que tratam do sobrenatural, entendemos que ela pode ser estendida para um exame mais detalhado das matrizes culturais que transpassam a formação das crenças e tradições populares experienciadas por diferentes comunidades e grupos sociais brasileiros. Estamos cientes de que tais questões poderiam ter sido mais exploradas, por exemplo, na instância metanarrativa de nossa análise. Porém, em virtude da extensão da atual pesquisa e considerando nosso objetivo principal, julgamos necessário ceder maior espaço à evidência dos tempos e espaços culturais constatados nas narrativas examinadas.

No campo das Letras, acreditamos que a sugestão de um protocolo analítico que abarca uma dentre as várias possibilidades de investigação interdisciplinar entre a narrativa e os Estudos Culturais possa vir a ser de grande valia para pesquisadores que desejem explorar questões atreladas à esfera cultural das histórias. Como bem pontua Bordini (2006, p. 12), “a existência de múltiplas culturas, distribuídas em tribos e facções, regiões, cidades e bairros, ou até na esquina ou no condomínio, cada uma com sua especificidade e necessidades, determina uma alteração radical no campo dos estudos literários”. Logo, propostas mais específicas, combinadas a demandas temáticas – como no nosso caso – podem oferecer pistas sobre como os gêneros se estruturam em diferentes culturas, considerando as formas de interpretação de variados assuntos e seu desdobramento nas práticas sociais.

De maneira geral, ponderamos que a importância de nosso trabalho se sustenta, primeiramente, na sugestão de uma ferramenta adaptada para o estudo de narrativas audiovisuais voltadas à apreensão do contexto cultural do desenvolvimento de suas histórias. Além disso – e acreditamos que esta seja sua maior contribuição –, consideramos que nossa pesquisa colabora para o entendimento de que os documentários são produtos culturais que

⁵³ No original: “*Para que haya un ‘nosotros’ se requiere contar con un esquema de referencias significadas compartidas por los miembros de aquél, en primer lugar con respecto al espacio cohabitado (y lo que éste contiene, material e inmaterialmente) pero también con respecto al tiempo coexistido, a comenzar por aquél ya vivido y experienciado socialmente.*” (BAEZA, 2011, p. 85, grifos do autor).

permitem observar as formas de relacionamento entre determinados grupos e as diferentes temáticas abordadas por suas narrativas. Como objetos de estudo, esses filmes oferecem ao pesquisador a oportunidade de vislumbrar reflexos das sociedades onde foram produzidos, dando a conhecer suas interpretações acerca de diversas questões da realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2006.

ANCINE. **Panorama do setor audiovisual brasileiro**, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-apresenta-panorama-do-setor-audiovisual-brasileiro-para-o-conselho-superior-do-cinema/apresentaoCSCPanoramadoSetorAudiovisual.pdf>> e <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/preliminar-mercado-cinematografico-2022.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2023.

ANCINE. **Gêneros cinematográficos – filmes lançados entre 2009 e 2017 em salas de exibição**, 2018. Disponível em: <https://public.tableau.com/views/PainelGnerosCinematograficosdosFilmesLanadosentre2009e2017emSalasdeExibio_0/MdiasPbliceoLanamento?%3Aembed=y&%3AshowVizHome=no&%3Ahost_url=https%3A%2F%2Fpublic.tableau.com%2F&%3Aembed_code_version=3&%3Atabs=null&%3Atoolbar=yes&%3Aanimate_transition=yes&%3Adisplay_static_image=no&%3Adisplay_spinner=no&%3Adisplay_overlay=yes&%3Adisplay_count=yes&%3Ascrolling=&publish=yes&%3AloadOrderID=7>. Acesso em: 14 set. 2023.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. Brasília: Editora Brasiliense, 1982.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo. Edipro, 2011.

ARMES, Roy. **On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. São Paulo: Summus, 1999.

BAEZA, Manuel Antonio. Memoria e imaginarios sociales. **Imagonautas: revista interdisciplinaria sobre imaginários sociales**, Vigo, v. 1, n. 1, p. 76-95, 2011. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4780894>>. Acesso em: 20 set. 2023.

BAIROS DE MACEIÓ. **Fernão Velho**, 2020. Projeto desenvolvido originalmente para o jornal impresso Gazeta de Alagoas, para contar a história dos bairros da cidade de Maceió. Disponível em: <<https://bairrosdemaceio.net/bairros/fernao-velho>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

BARNWELL, Jane. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

BARTHES, Roland; et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, 2012. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877>>. Acesso em: 14 set. 2023.

BATISTA, Fabio. Foucault e as heterotopias: espaço, poder-saber. **Griot – Revista de Filosofia**, Bahia, v. 20, n. 2, p. 1-16, 2020. Disponível em:

<<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/1503/1030>>. Acesso em: 10 out. 2023.

BERGER, Peter L. **Rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural**. Petrópolis: Vozes, 1997.

BERKHOF, Louis. **Manual de Doutrina Cristã**. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2022.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005. p. 142-156.

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

BESKOW, Cristina Alvares. **O Documentário no Nuevo Cine Latinoamericano: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Glayzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 316. 2016. Disponível em:

<<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11012018-155955/pt-br.php>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BIRCHAL, Telma de Souza. Fé, razão e crença na apologia de Raymond Sebon: somos cristãos como somos perigordinos ou alemães? **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 111, p. 44-54, 2005. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/kr/a/YypQvQKqwTj6kTthDHjhxS/?lang=pt>>. Acesso em: 14 set. 2023.

BOM DIA ALAGOAS. **Ateliê Sesc de Cinema oferece serviços gratuitos**. GloboPlay, 23 de abril de 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8503369/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos Culturais e Estudos Literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n.3, p. 11-22, 2006. Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/610/441>>. Acesso em: 14 set. 2023.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos.

BORDWELL, David. **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BRASIL. **Lei 8.401, de 8 de janeiro de 1992**. Disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18401.htm>. Acesso em: 20 set. 2023.

BRÍGIDO, Diego. Turismo tumular no Cemitério do Paquetá. Por que não? **Revista Nove**, 2019. Disponível em: <<https://revistanove.com.br/turismo-na-regiao/turismo-tumular-cemiterio-paqueta/>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CAPALBO, Creusa. A questão da verdade em Husserl. **Reflexão**, Campinas, v. 34, n. 96, p. 77-82, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/3120/2080>>. Acesso em: 14 set. 2023.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. Em: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. vol. 2. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

CATRÉ, Maria Nazarete Costa et al. Espiritualidade: Contributos para uma clarificação do conceito. **Análise Psicológica**, Lisboa, v. 34, n. 1, p. 31-46, 2016. Disponível em: <<http://publicacoes.ispa.pt/index.php/ap/article/view/877/pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

CEMITÉRIO do Paquetá guarda, além de lembranças, arte e história. **Prefeitura de Santos**, 2003. Disponível em: <<https://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/cemiterio-do-paqueta-guarda-alem-de-lembrancas-arte-e-historia>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

COSGROVE, Daniels. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 92-122.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Cinema e construção cultural do espaço geográfico. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, ano 2, n. 3, p. 250-262, 2013. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/45>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Paisagem e Simbolismo: Representando e/ou vivendo o “real”? **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, edição comemorativa, p. 157-166, 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/6144>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2006.

DEL PRIORE, Mary. **Do outro lado: a história do sobrenatural e do espiritismo**. São Paulo: Planeta, 2014.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral – memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D.; FELIPPI, Ângela Cristina Trevisan. A perspectiva das mediações na comunicação e desenvolvimento (COMDES): um novo mapa e seu uso na análise de uma realidade rural. **Anuário Unesco/ Metodista de Comunicação Regional**, São Paulo, v. 24, n. 24, p. 163-172, 2020. Disponível em:

<<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/AUM/article/view/1036224/7868>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 5, n. 9, p. 87-97, 1998. Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3014>>. Acesso em: 15 set. 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follainn de. Nem Tarzan, nem Emília: as aventuras do Jeca Tatu na tecnosfera. **Caligrama**, São Paulo, v. 2, n. 2, n.p., 2006. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56745/59732>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 159-172, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38214/40975>>. Acesso em: 06 nov. 2023.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FRANÇA, Andréa. Imagens de itinerância no cinema brasileiro. *In*: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Editora Argos, 2010. p. 219-242.

GAUDREAULT, Andre; JOST, François. **Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

GÁLVEZ, Valeria Valenzuela. **Sujeito, narração e montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, p. 128. 2008. Disponível em: <

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=107162>. Acesso em: 10 nov. 2021.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011. Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GUARALDO, Tamara de Souza Brandão. **Comunicação, cultura e mídia: o mito do Unhudo da Pedra Branca**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, Campus de Bauru, p. 223. 2005. Disponível em: <<https://www.faac.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Comunicacao/DissertacoesDefendidas/tamara.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2023.

GUIDO, Lucia de Fatima Estevinho; BRUZZO, Cristina. Apontamentos sobre o cinema ambiental: a invenção de um gênero e a educação ambiental. **REMEA – Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, Rio Grande, v. 27, p. 57-68, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/remea/article/view/3249>>. Acesso em: 14 set. 2023.

GUIRADO, Maria Cecília; SOUZA, Caroline Aparecida. Técnicas de reportagem e realismo mágico em Relato de um Náufrago, de Gabriel García Márquez. **Revista Luciérnaga**, Medellín, v. 9, n. 18, p. 20-30, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/42235106/JORNALISMO_T%C3%A9cnicas_de_reportagem_e_realismo_m%C3%A1gico_em_Relato_de_um_n%C3%A1ufrago_de_Gabriel_Garc%C3%A1_Da_M%C3%A1rquez>. Acesso em: 14 set. 2023.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, Detroit, n. 36, p. 68-81, 1989. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44111666>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

JACKS, Nilda; SCHIMITZ, Daniela. Os meios em Martín-Barbero: antes e depois das mediações. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 115-130, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/137525/139748>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

JUNIOR, Carlos Pernisa; CARVALHO Helena Teixeira Oliveira de. Jogo de cena: um outro olhar sobre a entrevista no documentário. **Revista Doc On-line - Revista Digital de Cinema Documentário**, Portugal/Brasil, n. 22, p. 28-47, 2017. Disponível em: <<https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/143/127>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KEPPE, Marc André R. **O sobrenatural através dos tempos**. São Paulo: Ibrasa, 1992.

KORELC, Martina. Crença e razão na fenomenologia de Husserl. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília, v. 3, n. 2, p. 33–52, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/fmc/article/view/12510>>. Acesso em: 8 out. 2023.

KLOCK, Kátia. [Organização do site CurtaDoc]. Whatsapp: [Kátia CurtaDoc]. 07 de jun. 2023. 11:30. 3 mensagens de whatsapp.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LEÃO, Beto. **O cinema ambiental no Brasil: uma primeira abordagem**. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev. 2006. Versão Online Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf>. Acesso em: 04 maio 2023.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galáxia**, São Paulo, n. 31, p. 41-53, 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/gal/a/pVxT3WXVhBYYhTxffhWPF6R/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 5 out. 2023.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo**. São Paulo: Zahar, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 43, p. 14-23, 2018a. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/81160>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 39-63, 2018b. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750>>. Acesso em: 04 maio 2022.

MARUNO, Gabriela Rufino. **Cinema Documentário Brasileiro Contemporâneo: análise do Banco de Dados da Ancine**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo, p. 137. 2008. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=483020>>. Acesso em: 5 out. 2023.

MARKS, Laura U. A memória das coisas. *In*: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Editora Argos, 2010. p. 309-344.

MARSON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, p. 203. 2006. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp->

<content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2023.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. O que a pesquisa latino-americana de comunicação deve ao Brasil: Relato pessoal de uma experiência intercultural. **MATRIZES**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 127-146, 2021. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/1430/143068488013/html/>>. Acesso em: 04 maio 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Mapas nocturnos y mediaciones diurnas. **Philosophical Readings**, v. 11, n. 2, p. 193-198, 2019. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/270148462.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 9-31, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145681>>. Acesso em: 04 maio 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Uma aventura epistemológica. Entrevista por Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **MATRIZES**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38228/41001>>. Acesso em: 04 maio 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias. **MATRIZES**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 207-215, 2008. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1430/143017353012.pdf>>. Acesso em: 04 maio 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MELO, Cristina Teixeira V. O documentário como gênero audiovisual. **Revista Comunicação e Informação**, v. 5, n. 1, p. 25-40, 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168/14059>>. Acesso em: 20 set. 2022.

MELO, Cristina Teixeira V. de; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS, Wilma. O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral. **INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**, Campo Grande, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/11572121297094948981203363898082664337.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2022.

MENEZES, Leonardo Moraes. A realidade construída pela produção documental participativa. **Galáxia**, São Paulo, n. 26, p. 227-238, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/gal/a/fQZfctrw4JNbjGcRGD68VTM/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 06 nov. 2023.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MICHAELIS ONLINE. **Busca pelo termo sobrenatural**, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sobrenatural/>>. Acesso em: 20 out. 2022.

MITOS E LENDAS. **Mitos e lendas do Brasil**, 2013. Site dedicado à publicação de mitos, lendas e folclore de todo o mundo. Disponível em: <https://www.mitoselendas.com.br/2013/10/mitos-e-lendas-do-brasil.html#google_vignette>. Acesso em: 20 set. 2023.

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. **Cinema Journal**, Texas, v. 40, n. 3, p. 3-24, 2001. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1350192>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 11-43.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise Pragmática da Narrativa: teoria da narrativa como teoria da ação comunicativa. In: PEIXINHO, Ana Teresa; ARAÚJO, Bruno (org.). **Narrativa e Media**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p. 43-69.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MOTTA, Antonio. Formas tumulares e processos sociais nos cemitérios brasileiros. **RBCS - Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 24, n. 71, p. 73-93, 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/kN6CbKQT5r5wff4p3wVMGvx/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 06 nov. 2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Apontamentos para o estudo da narrativa. **Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 23, p. 49-56, 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37016>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MUSICA BRASILIS. **Órgão**, 2009. O Instituto Musica Brasilis tem como missão o resgate e difusão de repertórios brasileiros de todos os tempos, conta com o apoio da UNESCO, BNDES, Prefeitura de São Paulo, entre outros, e é financiado com recursos da Lei de Incentivo à Cultura. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/orgao>>. Acesso em: 01 nov. 2023

NEALE, Steve. Questions of Genre. **Screen**, Glasgow, v. 31, n. 1, p. 45-66. 1990. Disponível em: <<https://vdocument.in/neale-questions-of-genre.html>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: Uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu; MOREIRA, Antonio Flávio (org.). **Alienígenas na sala de Aula**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 7-34.

NETO, Emílio Sarde; MALANSKI, Lawrence Mayer. **Território, cultura e representação**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papyrus, 2016.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinema: do deslumbramento ao conhecimento. In: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (org.). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2013. p. 7-11.

ODIN, R. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71238/74234>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**. São Paulo: Pontes Editores, 2001.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cine Documental en America Latina**. Madrid: Catedra, 2003.

PETROV, Petar. Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso. **Nonada: Letras em Revista**, Porto Alegre, v. 2, n. 27, p. 95-106, 2016. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454260009.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2023.

PREFEITURA MUNICIPAL DE MINEIROS DO TIETÊ. **Informações Turísticas**, 2023. Site da prefeitura municipal, contendo informações gerais sobre a cidade, além de serviços públicos disponíveis aos moradores. Disponível em: <<https://www.mineirosdotiete.sp.gov.br/paginas/portal/paginaInterna?id=3>>. Acesso em: 10 out. 2023.

PROJETO BNDES. **Monumento Nacional Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos**, 2018. Projeto de Valorização Patrimonial do Monumento Nacional, mantido pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo (PRCEU – USP) e financiado pelo BNDES. Disponível em: <<https://www.resjeroteirosbaixadasantista.puceu.usp.br/sitio/cemiterio-do-paqueta>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

PRYSTON, Angela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema Stuart Hall. **MATRIZES**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 77-88, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122401/121879>>. Acesso em: 20 set. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mauro Documentarista. **Revista USP**, São Paulo, n. 63, p. 157-168, 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13375/15193>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

RICOEUR, P. **História y narrativa**. Barcelona: Paidós, 1999.

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.

ROCHA, Simone Maria; DE LA ROCHE, Fábio López. Temporalidades: para pensar la contemporaneidad de lo no-contemporáneo. In: JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela; WOTTRICH, Laura (org.). **Un nuevo mapa para investigar la mutación cultural: Diálogo con la propuesta de Jesús Martín-Barbero**. Quito: Ciespal, 2019. p. 59-90.

ROCHA, Eulâmpia Requejo. Histórias e lendas de Santos – Necrópoles. **Jornal Eletrônico Novo Milênio**, 2008. Disponível em: <<https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0204b.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiros. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 24, n. 1, p. 60-74, 2010. Disponível em: <<https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/cesRevista/article/view/664/522>>. Acesso em: 5 out. 2023.

ROSENTHAL, Alan. O docudrama. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 48-51, 1999. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/205602>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

SÁEZ, Oscar Calavia. **Fantasmas falados: mitos e mortos no campo religioso brasileiro**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

SACK, Robert David. **Human Territoriality: its Theory and History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SALGADO, Fernanda Cássia Alves. **Cinematografias Do Fantástico: visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 179. 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8ZZJE5>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SANTOS, Israel Silva dos. Catolicismo: identidade e significado no Brasil do século XIX. **ANPUH - Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300193778_ARQUIVO_artigoanpuh.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2023.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SEBASTIÃO, Guilherme. A paisagem como forma simbólica: uma análise da teoria da paisagem de Anne Cauquelin. **Revista ARS**, São Paulo, v. 19, n. 41, p. 492-521, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/174769>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SILVA, Andreia Vicente da. Disputas, compartilhamentos e exclusões rituais num cemitério público brasileiro. **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 235-263, 2018. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7433404>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

SIMIS, Anita. “Cinema Independente” no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 7, n. 8, p. 96-110, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/6988/4280>>. Acesso em: 14 set. 2023.

- SIMIS, Anita. Concine – 1976 a 1990. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 36-55, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189>>. Acesso em: 5 out. 2023.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus. 2003
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TOULET, Emmanuelle. **Cinema, invenção do século**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1988.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.
- TUCHERMAN, Ieda; CAVALCANTI, Cecília C. B. Um novo gênero cinematográfico: o documentário catástrofe. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 37-43, 2008. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/4091/3107>>. Acesso em: 14 set. 2023.
- UNISC. **Mestrado e Doutorado em Letras**: área de concentração e linhas de pesquisa, 2023. *Site* institucional da Universidade de Santa Cruz do Sul, com diversas informações sobre os cursos e demais serviços disponíveis aos estudantes e à comunidade. Disponível em: <<https://www.unisc.br/pt/cursos/todos-os-cursos/mestrado-doutorado/mestrado/mestrado-e-doutorado-em-letras/area-de-concentracao-linhas-de-pesquisa>>. Acesso em: 14 set. 2022.
- VALLEJO, Aida; LEÃO, Tânia. Introdução: Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais. **Aniki - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Coimbra, v. 8, n. 1, p. 80-100, 2021. Disponível em: <<https://www.aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/789>>. Acesso em: 14 set. 2023.
- XATARA, Cláudia Maria. O Sobrenatural no Fantástico. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 20, n. 1, p. 25-39, 2004. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25163/13981>>. Acesso em: 05 abril 2022.
- ZILLES, Urbano. Filosofia e teologia na idade média. **Teocomunicação**, Porto Alegre, v. 43, n.1, p. 106-129, 2013. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/teo/article/view/14188/9426>>. Acesso em: 14 set. 2023.
- ZOHAR, Danah; MARSHALL, Ian. **QS: Inteligência espiritual**. Rio de Janeiro: Viva Livros, 2012.
- WAINER, Julio. **A entrevista no documentário**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, p. 200. 2014. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4670/1/Julio%20Wainer.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. A Cultura é de todos (Culture is ordinary), 1958. Tradução por Maria Eliza Cevasco. Departamento de Letras, USP. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/232718966/AULA-02-Williams-R-A-Cultura-e-Ordinaria>. Acesso em: 10 mai. 2022.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

À meia noite levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. Brasil, 1964. 84 min., son., p&b.

Aconteceu no ABC. Direção: Bero Carvalho e Jhony Gusmão. Brasil, 2010. 9 min., son., color.

As boas maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil, 2017. 135 min., son., color.

Em busca do Unhudo. Direção: Carlos Carvalho Cavalheiro. Brasil, 2013. 28 min., son., color.

Encarnação do Demônio. Direção: José Mojica Marins. Brasil, 2008. 94 min., son., color.

Esta noite encarnarei no teu cadáver. Direção: José Mojica Marins. Brasil, 1967. 95 min., son., p&b/color.

Mal Nosso. Direção: Samuel Galli. Brasil, 2019. 92 min., son., color.

Morto não fala. Direção: Dennison Ramalho, 2019. 110 min., son., color.

Phantasma do Paquetá. Direção: Paloma Martins e Nilton Ferreira. Brasil, 2008. 8 min., son., color.

Um Homem com uma Câmera. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1929. 68 min., mudo, p&b.

ANEXO A

Listagem de teses e dissertações sobre o documentário brasileiro, entre os anos de 2017 e 2021, segundo pesquisa no Banco de Teses e Dissertações Capes

ANO	DISSERTAÇÃO OU TESE	ASSUNTO
2017	JUNIOR, Francisco Alves dos Santos. Tudo sobre meu pai: a busca de si na busca do outro em documentários brasileiros. 30/05/2017, 157 f. Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macedo Costa.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2017	DIOGENES, Eliane Vasconcelos. Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público. 18/09/2017, <i>undefined</i> f. Doutorado em Comunicação e Semiótica Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Biblioteca Depositária: PUC/SP.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2017	FERNANDES, Mariana Sibebe. A memória e o fascínio pelo tempo na tendência slow cinema de documentário. 24/04/2017, 92 f. Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Biblioteca Depositária: Repositório Institucional Digital da Produção Científica e Intelectual da UFJF.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2017	ALMEIDA, Luciana Carla de. Narrar a Ditadura: subjetividade e gênero no documentário brasileiro (1996-2013). 30/07/2017, 216 f. Doutorado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Escola de Comunicação da UFRJ.	QUESTÕES DE GÊNERO
2017	OLIVEIRA, Valeria Cristina de. Sobre Caboclos e (In)Visibilidades no Contestado: Pacto de Segurança, Biopolítica e Imagens-Frame no Documentário Brasileiro de Celebração Centenária. 28/03/2017, 225 f. Doutorado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Biblioteca Depositária: BCE – Biblioteca Central.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2018	TRABALLI, Amanda Gaspar Monteiro. Da literatura para o cinema: a transmutação da obra ‘A Invenção de Hugo Cabret’. 17/06/2018, 144 f. Doutorado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Paulista, São Paul. Biblioteca Depositária: Universidade Paulista – UNIP.	NÃO SE APLICA

2018	SILVA, Marcio Gabriel da. Faces (in) visíveis dos relatos cotidianos: os tipos de discursos no documentário brasileiro. 04/11/2018, 170 f. Mestrado em Comunicação. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: DBD PUC-Rio.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2018	ARTTE, Geraldo. Os sertões na cidade: Experimentações éticas em Grande Sertão Veredas. 16/12/2018, <i>undefined</i> f. Doutorado em Psicologia. Instituição de Ensino: Universidade Federal Fluminense, Niterói Biblioteca Depositária: BCG/UFF.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2018	GALLINA, Justina Franchi. Um olhar sobre (Nos) outros: o Documentário Brasileiro na Representação das Identidades Culturais em Territórios Fronteiriços. 15/03/2018, 297 f. Doutorado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Manoel Marques de Souza Conde de Porto Alegre – UFSM.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2018	OLIVEIRA, Georgia de. Jango (Silvio Tendler, 1984): um documentário que fez história. 26/02/2018, 276 f. Mestrado em História. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Biblioteca Depositária: Biblioteca FAFICH UFMG.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2019	RODRIGUES, Vanessa Maria. Filmes de arquivo: possibilidades para a construção de uma memória sobre as cidades. 22/05/2019, 242 f. Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Biblioteca Depositária: Repositório Institucional Digital da Produção Científica e Intelectual da UFJF.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	SILVA, Giselia Barbara. Subjetividade no Documentário Brasileiro Contemporâneo: uma Análise da Montagem nas Instâncias da Memória em Aboio e Estamira. 23/04/2019, 140 f. Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macedo Costa.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	CARVALHO, Gilda Maria Pinho Villa Verde de. Mucamas: Tradução audiovisual e lugar de fala em um documentário brasileiro. 27/08/2019, 92 f. Mestrado em Estudos de Tradução. Instituição de Ensino: Universidade de Brasília, Brasília. Biblioteca Depositária: https://repositorio.unb.br .	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2019	MARTINS, Raquel Salama. O Som Ambiente como Recurso Narrativo no Documentário Brasileiro Contemporâneo. 25/04/2019, 138 f. Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA

	Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macedo Costa.	
2019	FONSECA, Lazaro Batista da. Imagens Trêmulas do Cotidiano de uma Cidade que se faz Fronteira. 14/08/2019, 224 f. Doutorado em Psicologia. Instituição de Ensino: Universidade Federal Fluminense, Niterói. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central do Gragoatá - BCG – UFF.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2019	NEVES, Marcelo Saldanha das. Performance, porrada e purpurina: histórias e memórias LGBTQ+ em recentes documentários brasileiros. 23/04/2019, 111 f. Mestrado em Ciências Sociais. Instituição de Ensino: Universidade Estadual De Maringá, Maringá. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central UEM.	QUESTÕES DE SEXUALIDADE
2019	Assis, Fabiana De Oliveira. Fazer e Relatar o processo: João Moreira Salles e o Documentário Brasileiro Contemporâneo. 28/08/2019, 104 f. Mestrado em Arte e Cultura Visual. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central UFG.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	GOMES, Paula. Humor em Curto-Circuito: a Ironia e os Efeitos do Ridículo no Documentário Brasileiro Contemporâneo. 14/03/2019, 246 f. Doutorado em Multimeios. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Biblioteca Depositária: Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	ANDRADE, Henrique Alvarenga de. Cinismo e Subjetiva Indireta Livre no Documentário Brasileiro Contemporâneo: o Caso de Jesus no Mundo Maravilha. 20/02/2019, 105 f. Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macedo Costa.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	PEREIRA, Victor Hugo Sanches. Pantanal, Realidade e Documentário: Análise semiótica do filme Planuras (2014). 22/09/2019, 179 f. Mestrado em Comunicação. Instituição de Ensino: Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	OLIVE, Jane das Graças Nogueira. A Construção da Imagem do Aluno Adolescente no Documentário Pro Dia Nascer Feliz, de João Jardim. 26/06/2019, <i>undefined</i> f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações. Biblioteca Depositária: Biblioteca de Três Corações.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	GOMES, Nathalia Roman. Construção da Representação Identitária Feminina nas Enunciações Fílmicas de “Jogo De Cena”. 29/08/2019, 138 f.	QUESTÕES DE GÊNERO

	Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Biblioteca Depositária: BCE – UEM.	
2019	MACEDO, Cesar Ramos. Negociação de sentido e exercícios de poder no documentário: o caso de Os dias com ele. 22/08/2019, 141 f. Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Biblioteca Depositária: Repositório Institucional Digital da Produção Científica e Intelectual da UFJF.	QUESTÕES DE GÊNERO
2019	SIMONI, Clarice Saliby de. Vida e Morte, Documentário e Ficção: o limiar em Então Morri e Terra Deu Terra Come. 17/03/2019, 186 f. Mestrado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Escola de Comunicação da UFRJ.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2019	GUIMARAES, Rodrigo Gomes. A voz do Outro na voz do documentário. 23/05/2019, 199 f. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo São Paulo. Biblioteca Depositária: ECA/USP.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2020	JUNIOR, Ulisses Gomes da Rocha. Cineastas- Personagens: O Embaralhamento de Fronteiras na Produção de Documentários. 24/06/2020, 118 f. Doutorado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Paulista, São Paulo. Biblioteca Depositária: Universidade Paulista – UNIP.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2020	SILVA, Thiago Jose de Franco da. Táticas do Cotidiano: Acompanhamento Terapêutico, Narrativas e Cidades. 13/12/2020, 90 f. Mestrado em Psicologia. Instituição de Ensino: Universidade Federal Fluminense, Niterói. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central do Gagoatá - BCG UFF.	NÃO SE APLICA
2020	SOUSA, Liliane Cristina Soares. Vozes femininas contra o "legado" da ditadura: mulheres e militância política no documentário brasileiro contemporâneo. 27/02/2020, 288 f. Mestrado em História Instituição de Ensino: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon. Biblioteca Depositária: Unioeste - Campus de Marechal Cândido Rondon.	QUESTÕES DE GÊNERO
2020	PRADO, Herico Ferreira. Na caravana do novo documentário: Subterrâneos do Futebol e a aurora cinematográfica de Maurice Capovilla. 27/10/2020, 180 f. Mestrado em História. Instituição de Ensino: Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Biblioteca Depositária: Sistema de Biblioteca da UFPR.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2020	BALASZ, Huli de Paula. Fronteiras e paradoxos: a relação intermediária entre cinema e performance no documentário Espaço além - Marina Abramović e o	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA

	Brasil , 29/07/2020, 177 f. Mestrado em Imagem e Som. Instituição de Ensino: Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. Biblioteca Depositária: Biblioteca Comunitária da UFSCar.	
2020	BORBA, Barbara de Abreu. A floresta em cena: um estudo dos documentários sobre a Amazônia brasileira . 26/03/2020, 215 f. Doutorado em Educação. Instituição de Ensino: Universidade Luterana do Brasil, Canoas. Biblioteca Depositária: Martinho Lutero - Universidade Luterana do Brasil.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2021	MORAES, Ricardo Fortunato de. Reprodução das Desigualdades Sociorraciais na Filmografia de Sérgio Bianchi: uma Análise Interseccional . 28/06/2021, 138 f. Doutorado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Paulista, São Paulo. Biblioteca Depositária: Universidade Paulista – UNIP.	QUESTÕES RACIAIS
2021	VOLTARELI, Jucimara Pagnози. A Deficiência na Educação por Meio das Lentes de Documentários Cinematográficos Brasileiros . 11/03/2021, 87 f. Mestrado em Educação. Instituição de Ensino: Universidade do Oeste Paulista, Presidente Prudente. Biblioteca Depositária: Rede de Bibliotecas da Unoeste – BDTD.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2021	BRITO, Sara Rebeca Paulino de. Narrar a si em relação: construção de intimidade e memória de documentaristas brasileiras . 26/08/2021, 98 f. Mestrado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Pernambuco.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2021	GUIMARAES, Caique Pimentel. Evidenciação e ficcionalidade no documentário brasileiro contemporâneo: uma análise de Orestes (2015), de Rodrigo Siqueira . 01/12/2021, 115 f. Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Instituição de Ensino: Universidade Federal da Bahia, Salvador. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macedo Costa.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA
2021	JUNIOR, Almir Bonfim. A Deficiência Desfocada: Inovação na representação da pessoa com deficiência física no documentário brasileiro . 03/02/2021, 121 f. Mestrado Profissional em Inovação na Comunicação de Interesse Público. Instituição de Ensino: Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul. Biblioteca Depositária: USCS.	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO
2021	ALMENDARY, Livia Chede. Cinema para adiar o fim do mundo: Juventudes e Práticas de Documentário em São Paulo . 15/04/2021, 177 f. Mestrado em Ciências Sociais. Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Biblioteca Depositária: BNGK - Biblioteca Nadir Gouveia Kfourri.	ESTÉTICA/ LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA

2021	CAEIRO, Leila Marli de Lima. O Sujeito no Lixo: uma análise transversal da representação das protagonistas em documentários. 11/11/2021, 231 f. Doutorado em Estudos de Linguagens. Instituição de Ensino: Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte. Biblioteca Depositária: CEFET-MG Campus I.	QUESTÕES DE GÊNERO
2021	VIEIRA, Gabriella Bertrami. O Cinema e seus Duplos: olhares sobre as formas de crer em Santo Forte (1999), de Eduardo Coutinho. 26/09/2021, 182 f. Mestrado em História. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Maringá, Maringá. Biblioteca Depositária: BCE	IDENTIDADE/ REPRESENTAÇÃO

ANEXO B

Listagem de filmes classificados na categoria “Espiritualidade”, conforme organização no
site CurtaDoc

NOME DO FILME	ANO	PAÍS DE ORIGEM
Amor, a razão (Rogério Vilaronga)	2017	Brasil
México 24mm - Travessias (Jamil Kubruk)	2016	México/Brasil
De mitos a bixos (Kátia Klock, Cinthia Creatini da Rocha)	2015	Brasil
¿Plantas veneno o plantas remedio? (Eduardo Gutiérrez)	2015	Peru
Eu que te benzo, Deus que te Cura (Fernanda Pessoa de Carvalho)	2014	Brasil
Ayahuasca – O Outro Lado da Fé (Renan Santiago, Stefanny Silva)	2014	Brasil
A Dança de São Gonçalo (Cleiner Micceno)	2013	Brasil
Coração (Carol Kanashiro, Tomás Vianna)	2013	Brasil
O Evangelista (Ricardo Rodrigues, Vitor Gracciano)	2013	Brasil
Mina da Liberdade (Chico Furtado, Mariana Venturim)	2013	Brasil
Terreiro de Mina (Edivaldo Moura)	2013	Brasil
Colina verde e as plantas sagradas (Pedro Larredonda)	2013	Chile
A forma do alento (David Pire)	2012	Argentina
Kotkuphi (Isael Maxakali)	2012	Brasil
Miúda (Tomás Vianna, Carol Kanashiro)	2012	Brasil
Rosário (Tomás Vianna, Carol Kanashiro)	2012	Brasil
Xupapoyñãg (Isael Maxakali)	2012	Brasil
Interiores ou 400 Anos de Solidão (Werner Salles Bagetti)	2012	Brasil
Mbyá Reko Pyguá, a luz das palavras (Kátia Klock, Cinthia Creatini da Rocha)	2012	Brasil
Ri loq’oläj maya’ q’aq’ – O fogo sagrado maia (Ezequiel Sanchez)	2012	Guatemala
O encontro (Marcos Milan)	2012	Uruguai
Casting (Luciana Den Julio)	2011	Argentina

O filho de Eru (Fernanda Sindlinger)	2011	Brasil
Asè Oloroke (Bruno Ducatti)	2011	Brasil
A Festa dos Reis (Rogério Takashi Cardoso)	2011	Brasil
É no pé do morro é lá no cafundó (Denise Santos)	2011	Brasil
Loas aos Reis do Congo (Kiko Alves)	2011	Brasil
Um passeio pela Praça do Rosário (Coelho de Moraes)	2011	Brasil
Oferenda (Ana Bárbara Ramos)	2011	Brasil
Finado Gregório, Mártir Milagreiro (Rafael Nolêto)	2011	Brasil
A Teia Pagã: Bruxaria e Paganismo na Rede Virtual (Rafael Nolêto)	2011	Brasil
Sabedoria da Mata: Pajelança e Espiritualidade Indígena (Rafael Nolêto)	2011	Brasil
Sala de Milagres (Vanessa Salles)	2011	Brasil
Os opostos se atraem (Paulo Peralta)	2011	Brasil
Quadro Vivo (Márcio Miranda, Henrique Siqueira)	2011	Brasil
A jongada das Neves (Felipe Corrêa)	2011	Brasil
Nueva Esperanza (Colonia Menonita) (Fernanda Cardozo, Romina Rodriguez)	2010	Argentina
O Jardineiro e o Pirata (Patrícia Monegatto, Stella Bloss)	2010	Brasil
Yiax kaax – fim do resguardo (Isael Maxakali)	2010	Brasil
Canções de Resistência Guarani (Ricardo Sá)	2010	Brasil
Creche Universo Infantil (Igor Amin e Monika Misiowie)	2010	Brasil
A Igreja Evangélica e a Cultura Afro Brasileira (Willamy Tenório)	2010	Brasil
Olhares Libertenses (Ricardo Alvarenga)	2010	Brasil
O reencontro (Ana Dantas)	2010	Brasil
Projeto Gol (Arthur Pinheiro)	2010	Brasil
O Poder do Natural (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
Curandeiros do Jarê (Marcelo Abreu Góis)	2010	Brasil
Uma ciência encantada (Chico Sales)	2010	Brasil
A Umbanda é Mogibá (Adilene Cavalheiro, Carlos Carvalho Cavalheiro)	2010	Brasil
Caminhos (Maria Viera, Josep Pitarch, Renato Helena)	2010	Cuba

Caminhoneiros de Boa Vista (PB): Histórias, Confraternização e Fé (Flávio Alex Farias)	2009	Brasil
Mãos de Outubro (Vitor Souza Lima)	2009	Brasil
Odissi Dança Divina (Deborah Rocha Moraes)	2009	Brasil
Alforria da Percepção (Cássio Gusson)	2009	Brasil
Outro tempo meu (Alan Ribeiro)	2009	Brasil
O Apóstolo do Sertão (Laercio Filho)	2008	Brasil
Toré – Celebração e resistência no Planalto Central (Eduardo Garcês)	2008	Brasil
Uma banda em nossas vidas (Eliane Maria Vieira)	2008	Brasil
Se milagres desejais (André Costantin, Nivaldo Pereira)	2008	Brasil
Ave Maria ou Mãe dos Sertanejos (Camilo Cavalcante)	2008	Brasil
Peniel (Renato Cavalcanti)	2008	Brasil
Phantasma do Paquetá (Paloma Martins, Nilton Ferreira)	2008	Brasil
Sarcófago, o Ministério Underground (Everson Renato, Paula Luana)	2008	Brasil
Absorção (Roderick Steel)	2008	Brasil
Igbadu – Cabaça da Criação (Carla Lyra)	2007	Brasil
Sentinela (Afonso Nunes)	2007	Brasil
Divino Maravilhoso (Ricardo Calaça)	2006	Brasil
Jeremias, brasileiro e Brasileiro (Waltuir Alves)	2006	Brasil
Oi Lá no Céu! (Rubens Xavier, Élsie da Costa)	2005	Brasil
Rio-Uruçumiry (Sérgio Péo)	2004	Brasil
Fé em Deus e nos Orixás (Filipe Moura, Frederico Kataoka)	2002	Brasil
Encantos da Índia (Sérgio Tulio Caldas)	2002	Brasil
Varanasi Índia Sagrada (Sérgio Tulio Caldas)	2002	Brasil
Por Gentileza (Dado Amaral)	2002	Brasil
Morre Congo, Fica Congo (Délcio Teobaldo)	2001	Brasil
Artesãos da Morte (Miriam Chnaiderman)	2001	Brasil
Gentileza (Dado Amaral, Vinícius Reis)	1994	Brasil
Brinquedos, Promessas e Fé (Ronaldo Duque)	1993	Brasil

ANEXO C

Listagem de filmes classificados na categoria “Cultura Popular”, conforme organização no *site* CurtaDoc

NOME DO FILME	ANO	PAÍS DE ORIGEM
Realeza Gay (Carlos Eduardo Magalhães, Maria Fernanda Ribeiro)	2019	Brasil
Caiçara em Prosa e Verso – Ananias do Nascimento (Igor Ciancio)	2018	Brasil
Inventorias (Daniel Choma)	2017	Brasil
Viola de Reis (Daniel Choma)	2017	Brasil
Alma Sonora (Daniel Choma)	2017	Brasil
Viola Encantada (Daniel Choma)	2017	Brasil
Introdução à lutheria de viola (Daniel Choma)	2017	Brasil
A Linguagem da Bola (Caio Paiva Araujo, Danilo de Oliveira Ribeiro, Diego Santos Silva)	2017	Brasil
Encontro de Mestres (Daniel Choma)	2017	Brasil
Drama de Palhaço (Daniel Choma)	2017	Brasil
México 24mm - Travessias (Jamil Kubruk)	2016	México/Brasil
Alguns Tritões (André Ehrlich Lucas)	2015	Brasil
Volta da Jiboia (Victor Aziz)	2015	Brasil
Grave Na Caixa! O Sound System de Kingston a SP (Anderson Peixoto)	2015	Brasil
A pandorga e o peixe (Kátia Klock, Ivan de Sá)	2014	Brasil
A Crítica e o Jornalismo Musical (Henrique Lukas)	2014	Brasil
Gunai: O Velho Boêmio (Pedro Abib)	2014	Brasil
Eu que te benzo, Deus que te Cura (Fernanda Pessoa de Carvalho)	2014	Brasil
Ayahuasca – O Outro Lado da Fé (Renan Santiago, Stefanny Silva)	2014	Brasil
Quando eu vestia meu terno de couro (Flávio Alex Farias)	2014	Brasil

Tapete Verde (Angelo Martins)	2014	Brasil
No Encanto das Boiadas (Rodrigo Petterson, Joana Medrado)	2014	Brasil
Resistência Cultural no Chile (Sebastian Bustos Acevedo)	2014	Chile
A Dream of Samba (Roberto Maxwell)	2014	Japão/ Taiwan/ Brasil
Relíquias de um Terno de Reis (Daniel Choma, Tati Costa)	2013	Brasil
Naquele Tempo (Daniel Choma)	2013	Brasil
A Espanha é uma festa (Kátia Klock, Mauricio Venturi)	2013	Brasil
Em busca do Unhudo (Carlos Carvalho Cavalheiro)	2013	Brasil
Seo Manoel Barbeiro – Um curtametragem sobre o tempo e a cidade (Dewis Caldas)	2013	Brasil
Reis – os violeiros de Palmital (Mário de Almeida)	2013	Brasil
Mina da liberdade (Chico Furtado, Mariana Venturim)	2013	Brasil
SAMPA GRAFFITI: Ignoto (Paulo Taman)	2013	Brasil
A Mão que borda (Caroline Mendonça)	2013	Brasil
A Dança de São Gonçalo (Cleiner Micceno)	2013	Brasil
Brincadeiras dos nossos avós (Flávio Alex Farias)	2013	Brasil
Arraial Afro Julino do Jongo Dito Ribeiro – 10 anos de uma “outra” Campinas (Luciano Dayrell, Taís Lobo)	2013	Brasil
Maria do Santo Antônio (Andreilson de Castro)	2013	Brasil
Rock Independente em Tibiri (Deyse Plácido, Roberto Menezes)	2013	Brasil
A entrada do rojão (Riccardo Migliore)	2013	Brasil
Boa Vista futebol de todos os tempos (1938 a 1962) (Flávio Alex Farias)	2013	Brasil
Zé da Viola – No balanço do Catira (Cleiner Micceno)	2013	Brasil
Baque Solto em Buenos Aires (Angelo Lima)	2013	Brasil
Versos da Ilha (Daniel Choma)	2013	Brasil
Na Terra Como No Céu (Cida Borges)	2013	Brasil
Coração (Carol Kanashiro, Tomás Vianna)	2013	Brasil
Mestres da Ribeira (No Seio do Reloncavi) (Mario Bravo Gallardo)	2013	Chile
Ulte (Pedro Larredonda)	2013	Chile

O sonho de Rodolfo (Barbara Alves Barbara Radwanska, Cristina Ceballos)	2013	Cuba
Até aqui você pode ir (Mariela Zunino)	2012	Argentina/ México
Boi de Máscaras (Angela Gomes, Cezar Moraes)	2012	Brasil
Décimo Encontro de Jongueiros (Elaine Monteiro, Mônica Sacramento, Paulo Carrano)	2012	Brasil
O ser kalunga (Rander Rezende, Luciana Maciel, Thayane Cordeiro, Dyanne Amorim)	2012	Brasil
Vintena Brasileira – Concertos Didáticos (Rodrigo Cavalheiro)	2012	Brasil
Espírito Santo Futebol Clube (André Ehrlich Lucas, Lucas Vetekesky)	2012	Brasil
Boi Fantasma (Rogério Nunes & Jose Silveira)	2012	Brasil
Terno, Bola, Vassoura e Viola (Vincius Souza)	2012	Brasil
Escultor brasileiro mantém tradição viva (Douglas Engle)	2012	Brasil
Caretas do Cariri (Kiko Alves)	2012	Brasil
Festa da Nossa Senhora do Rosário (Pedro de Filippis)	2012	Brasil
Ouro Verde – A Roda de Samba do Marapé (Nildo Ferreir, Kauê Nunes)	2012	Brasil
Fezinha (Cristiane Toledo, Joelma Oliveira, Luis Eduardo Abreu, Thiago Macedo)	2012	Brasil
A mulher no alto do morro (Cássio Pereira dos Santos)	2012	Brasil
Dançando negro (Fabrício Persa)	2012	Brasil
Saravá Jongueiro Novo (Luciano Santos Dayrell)	2012	Brasil
Conservatória, um cantinho e um violão (Noemi Luz)	2012	Brasil
O maior samba do mundo (Naira Martins)	2012	Brasil
Bananas Voam (Zé Diniz)	2012	Brasil
Uma cabeça para cada cabelo (Renato Ogata)	2012	Brasil
Interiores ou 400 Anos de Solidão (Werner Salles Bagetti)	2012	Brasil
Salão dos Artistas (José Faustino Neto)	2012	Brasil
O último tropeiro (Felipe Shikama, Guina Pereira)	2012	Brasil
A Procissão (Rogério Zagallo)	2012	Brasil
Miúda (Tomás Vianna, Carol Kanashiro)	2012	Brasil

Rosário (Tomás Vianna, Carol Kanashiro)	2012	Brasil
Luiz Poeta (Bruno Benedetti, Fábio Eitelberg, Patrick Torres, Pedro Biava, Rafael Stedile)	2012	Brasil
Ri loq'oläj maya' q'aq' – O fogo sagrado maia (Ezequiel Sanchez)	2012	Guatemala
Jnichimtaktik (Nossas Flores) (Monica Parra)	2012	México
Entre Diabos (Víctor M. Medina M., Adhair J. Ponce B., Carlos Díaz, Kathelys A. Pereira S.)	2012	Panamá
Lili faz aniversário (Luciana Den Julio)	2011	Argentina
Casting (Luciana Den Julio)	2011	Argentina
Matadores de Victoria (Juan Carlos Dall'Occhio, Agustin Kazah)	2011	Argentina
Oda a mi bicicleta (Lisandro José Bauk)	2011	Argentina
Oficinas de Sulky de Simoca (Agustín Toscano)	2011	Argentina
Talabarteros de San Pedro de Colalao (Agustín Toscano)	2011	Argentina
A rota do tecido (Agustín Toscano)	2011	Argentina
Randeras de El Cercado (Agustín Toscano)	2011	Argentina
Orfebres de San Miguel de Tucumán (Agustín Toscano)	2011	Argentina
Ditirambo (Sergio Felizia)	2011	Argentina
Toda qualidade de bicho (Angela Gomes, Cezar Moraes)	2011	Brasil
Loas aos reis do Congo (Kiko Alves)	2011	Brasil
Oferenda (Ana Bárbara Ramos)	2011	Brasil
Retratos – Benedito Barbosa (André Pires)	2011	Brasil
Morte e vida severina (Emiliano Goyeneche, Clarissa Moser)	2011	Brasil
Maracatucá (Irene Bandeira)	2011	Brasil
Capoeira: Jogo, Cultura e Educação (Murilo da Luz)	2011	Brasil
Barcos de Odivelas (Angela Gomes, Cezar Moraes)	2011	Brasil
Esse é o carnaval da superação (Diogo Leite)	2011	Brasil
A jongada das Neves (Felipe Corrêa)	2011	Brasil
Tião Paineira (Thomaz Pedro)	2011	Brasil
Gigantes da Alegria (Ricardo Rodrigues, Vitor Gracciano)	2011	Brasil
O Boi Roubado (Ricardo Sena)	2011	Brasil
Em Cantos – Henrique Menezes (Paulo Eduardo, Douglas Frassini)	2011	Brasil

Bar Canto do Noel (Fernanda do Canto)	2011	Brasil
Na terra que o sapo berra (Wladimir Lima, João Luiz Valente)	2011	Brasil
Finado Gregório, Mártir Milagreiro (Rafael Nolêto)	2011	Brasil
Quadro Vivo (Márcio Miranda e Henrique Siqueira)	2011	Brasil
Pueril - o processo (Rodrigo Cavalheiro)	2011	Brasil
Sala de Milagres (Cláudio Marques, Marília Hughes)	2011	Brasil
A Prata (Gustavo Brandão)	2011	Brasil
Mestre Izael (Marta Kawamura)	2011	Brasil
A Festa dos Reis (Rogério Takashi Cardoso)	2011	Brasil
Vivaldão – O colosso do Norte (Zeudi Souza)	2011	Brasil
Prazer, meu nome é Nova Iguaçu (Yasmin Thayná)	2011	Brasil
O que era fraco começou a ser forte (Eduardo Crispim)	2011	Brasil
Case (Adalberto Oliveira)	2011	Brasil
O vento forte do Levante (Rodrigo Dutra)	2011	Brasil
A Passagem (Marc Dourdin)	2011	Brasil
Janelas para tuas cores (Thais Guisasola)	2011	Cuba / Brasil
M4 (Hugo Giménez)	2011	Paraguai
La Fogata (Magdalena Schinca)	2011	Uruguai
Nosotros (Pablo Abdala, Joaquin Peñagaricano)	2011	Uruguai
Zurdo, alma do povo e voz costeira (Santiago Fiorotto)	2010	Argentina
Uma questão de tango (Sandra Fernandez)	2010	Argentina
Patagonia Chilena (Diego Arraya)	2010	Brasil
Altiplano Boliviano (Diego Arraya)	2010	Brasil
A Umbanda é Mogibá (Adilene Cavalheiro, Carlos Carvalho Cavalheiro)	2010	Brasil
Vazantes (Tom Laterza e Diana Sampaio)	2010	Brasil
Uma ciência encantada (Chico Sales)	2010	Brasil
Hoje tem espetáculo? (Leandro Alves)	2010	Brasil
Casa de Lirismo (Thomas Freitas)	2010	Brasil
Aconteceu no ABC (Bero Carvalho, Jhony Gusmão)	2010	Brasil
Bosco, o filho do Cordel (Paulo Mascarenhas)	2010	Brasil
Mulheres Momentos (Sid Andrade)	2010	Brasil
Mercadores (Ernesto Molinero)	2010	Brasil

Ao Longo da Vida (Leonardo Mendes)	2010	Brasil
Copa da Paz – Futebol de Várzea (Ivan 13P, Gabriel Ranzani)	2010	Brasil
Noel Rosa da Silva (Fábio Eitelberg, Pedro Biava)	2010	Brasil
A Capina do Monte (Ricardo Sena)	2010	Brasil
Baile do Carmo (Shaynna Pidori)	2010	Brasil
Petit Georges, verticalidades (Pedro de Filippis)	2010	Brasil
120 Cordas (Diogo Ekizian, Carlos Magalhães)	2010	Brasil
Quando a chuva vem (Marcelo Braga)	2010	Brasil
Procurando Madalena (Ricardo Sá)	2010	Brasil
Eu tenho a palavra (Lilian Solá Santiago)	2010	Brasil
Miguel Batista, o construtor de imagens (José Luís de Freitas)	2010	Brasil
Versos para liberdade (Cícero Rodrigues de Sousa)	2010	Brasil
Orquestra do Som Cego (Lucas Gervilla)	2010	Brasil
Renova a Esperança (Tatiana Leal, Kamyla Maia, Boris Alarcón)	2010	Brasil
Entreacordes (Felipe Ventura)	2010	Brasil
Curta Saraus (David Alves da Silva)	2010	Brasil
Do Mesmo Lado (Diogo Nunes, Ana Rosa Marques, Samir Suzart)	2010	Brasil
Flores do amanhã (Felipe Scapino, Toninho Macedo)	2010	Brasil
Fome de Bola (Isaac Chueke)	2010	Brasil
Cacique Luna, Guerreiros dos Caboclinhos (Isabella França, Patrícia Araújo)	2010	Brasil
De volta para casa (Richard Valentini)	2010	Brasil
Respirart (Lola Mendez, Wesley Barbosa)	2010	Brasil
Dia de Feira (Marina Vlacic Moraes, Matheus Unfer de Freitas)	2010	Brasil
Luthier do PVC (Marcos Homem)	2010	Brasil
Sentinela Capixaba (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
Quitungo. A Força da Água (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
Doce Sabor (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
Três Etnias, Um Sonho (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
O Poder do Natural (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
Sua terra... Minha vida! (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
Copa em Reflexo (Felipe Carrelli)	2010	Brasil

A onça de Arapeí – Projeto lendas do Vale (Alexandre Petillo)	2010	Brasil
Do morro? (Mykaela Plotkin, Rafael Montenegro)	2010	Brasil
Cebola em festa (Alejandro Naranjo)	2010	Colômbia
Music Box (Orisel Castro)	2010	Cuba
Dia Tradição (Ginger Gentile, Gabriel Balanovsky)	2009	Argentina
Homem vs. Meteorito (Gabriel Balanovsky)	2009	Argentina
Caminhoneiros de Boa Vista (PB): Histórias, Confraternização e Fé (Flávio Alex Farias)	2009	Brasil
Mãos de Outubro (Vitor Souza Lima)	2009	Brasil
O Pequeno GRANDE Ninja Samuray (Marcelo Dogat)	2009	Brasil
Foi uma vez (Renan Lima)	2009	Brasil
Leonel Mattos a 24 Quadros por Segundo (Tuna Espinheira)	2009	Brasil
Lacarmélio (Ana Carolina Soares, Carlos Henrique Roscoe)	2009	Brasil
Unha Preta (Luciano Dayrell)	2009	Brasil
Viva! Chico Vive! (Guilherme Genereze)	2009	Brasil
Odissi Dança Divina (Deborah Rocha Moraes)	2009	Brasil
Kaipira (Rafael Francis)	2009	Brasil
Muito Prazer, Walter Firmo (Vicente Duque Estrada, Zeka Araújo)	2009	Brasil
Vissungo, fragmentos da tradição oral (Cássio Gusson)	2009	Brasil
Tio Miguier – um poeta do Brasil Cabocro (Rafael Francis)	2009	Brasil
60 anos Azul e Branco (Newman Costa)	2009	Brasil
Em Deus (Victor Carrera)	2009	Equador
O Joaquim (Marcia Paraiso)	2008	Brasil
Nordeste B (Mirela Krue)	2008	Brasil
Absorção (Roderick Steel)	2008	Brasil
Kunumingue Guarani (Igor Manuel Jardim , Cátia Cristina Rocha de Lima)	2008	Brasil
Faço de mim o que quero (Sérgio Oliveira, Petrônio Lorena)	2008	Brasil
Cantos de Calamboteiros (Délcio Teobaldo)	2008	Brasil
A Cidade Fala – Catedral da Sé (Andressa Thais Alves Zanoni, Lucas Rangel)	2008	Brasil
Ideias do Povo (Adriana de Andrade)	2008	Brasil

Cuidado! Palhaços (Pablo Peixoto)	2008	Brasil
Minami em Close-up – a Boca em revista (Thiago Mendonça)	2008	Brasil
Tebei (Gustavo Vilar, Hamilton Costa, Paloma Granjeiro, Pedro Rampazzo)	2008	Brasil
Folia com Bonecões (Daniel Choma)	2008	Brasil
Abril pro Rock – Fora do Eixo (Ricardo Amoêdo, Everson Teixeira, Júlio Neto)	2008	Brasil
Oleiros de Itaboraí (Glauco Kuhnert)	2008	Brasil
O Baque da Zabumba Centenária contra o Tic-Tac do Tempo (Genaldo Barros)	2008	Brasil
Uma banda em nossas vidas (Eliane Maria Vieira)	2008	Brasil
O Cariri (Antonio Carrilho, Cristiano Sidoti, Antonio de Olinda)	2008	Brasil
Entre a Espada e a Rabeca (Marcelino Alves, Neilton dos Santos, Márcio Vicente)	2008	Brasil
Na corda bamba: as dores e as delicias da arte circense (Carina Nascimento Bessa)	2008	Brasil
A força de um grito (Edson Silva)	2008	Brasil
Freestyle: um estilo de vida (Pedro Gomes)	2008	Brasil
Jaguaribe Carne: alimento da Guerrilha Cultural (Fabia Fuzeti, Marcelo Garcia)	2007	Brasil
Encanto (Julia de Simone)	2007	Brasil
A incrível história de Coti: o Rambo do São Jorge (Anderson Mendes)	2007	Brasil
Água!... fogo serei (Roderick Steel)	2007	Brasil
Brincantes Visionários (Elinaldo Rodrigues)	2007	Brasil
Gaúchos Canarinhos (Rene Goya Filho)	2007	Brasil
Faltam 5 minutos (Luiz Alberto Cassol)	2007	Brasil
Imagem Latente (Ronaldo Duque)	2007	Brasil
De repente Santa Helena (Isabel Ramalho)	2007	Brasil
Zé Barriga (Marcelo Reis, Patrícia Vieira)	2007	Brasil
O Maestro da Areia (Ivan Therra)	2006	Brasil
Divino Maravilhoso (Ricardo Calaça)	2006	Brasil
Jeremias, brasileiro e Brasileiro (Waltuir Alves)	2006	Brasil

Bloco do Cordão Boitató (Snir Wein)	2006	Brasil
Preparação para o nego fugido (Cláudio Marques, Marília Hughes)	2006	Brasil
Arquitetos do mar (Marcelo Abreu Góis)	2006	Brasil
O pequeno Sergio (Alejandro Chaparro)	2006	Colômbia
Estilo Livre (Victor Carrera)	2006	Equador
Pernada em Sorocaba (Joelson Ferreira)	2005	Brasil
Hip Hop com Dendê (Fabíola Aquino Coelho)	2005	Brasil
Oi Lá no Céu! (Rubens Xavier, Élsie da Costa)	2005	Brasil
Anjo Alecrim (Viviane Louise)	2005	Brasil
O maior espetáculo da Terra (Marcos Pimentel)	2005	Brasil
O Som da Luz do Trovão (Petrônio de Lorena e Tiago Scorza)	2005	Brasil
Super-70 (Luiz Alberto Cassol)	2005	Brasil
Corpo a corpo (Ronaldo Duque)	2005	Brasil
Caixa Mágica (Amanda Costa)	2005	Brasil
Canoa Veloz (Joel Pimentel)	2005	Brasil
O Boi do Mamulengo (Jorge Rodrigues)	2005	Brasil
Meninas (Rafael Leal, Dostoiewski Mariatt)	2005	Brasil
Uma breve história do Rock (Alessandra Bourdot)	2004	Brasil
Santa Helena em Os Phantasmas da Botija (Petrônio Lorena, Tiago Scorza)	2004	Brasil
Figueira do Inferno (Telephone Colorido)	2004	Brasil
A Cor do Samba é Azul (Paola Prestes)	2004	Brasil
Fuloresta do Samba (Marcelo Pinheiro)	2004	Brasil
Cantos da Terra (Adilene Cavalheiro, Carlos Carvalho Cavalheiro)	2003	Brasil
J. Borges (Laurita Caldas)	2003	Brasil
Afagar a terra... Fecundar o som (Waltuir Alves)	2003	Brasil
Viva Cabo Verde (Marcia Rego, Hermes Illana, Alan Langdon)	2002	Brasil
Uma Pequena Mensagem do Brasil (Daniela Thomas, Walter Salles)	2002	Brasil
Zé Coco do Riachão – Minha viola e eu (Waldir de Pina)	2002	Brasil
Fé em Deus e nos Orixás (Filipe Moura, Frederico Kataoka)	2002	Brasil

Lidia (Patricia Molina)	2001	Argentina
Anônimo (Joana Rennó e Leonardo Barcelos)	2000	Brasil
Walter Franco Muito Tudo (Bel Bechara, Sandro Serpa)	2000	Brasil
Espaços Lavadouros (Laurita Caldas)	1999	Brasil
Pedra Verde (Dácio Pinheiro)	1998	Brasil
Antônio Poteiro (Ronaldo Duque)	1998	Brasil
A Luta (Fábio Carvalho)	1997	Brasil
A Perna Cabiluda (Beto Normal, Gil Vicente, João Júnior, Marcelo Gomes)	1997	Brasil
Vox Populi: reconhecimento da sabedoria popular (Renato Cirino, Renato Rodrigues)	1997	Brasil
Caju e Castanha – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
Praças da Paraíba – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
Samba de Véio – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
Carnaval em Angola – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
Índios – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
Paraíba do Forró – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
Repentistas – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
Selma do Coco – Som da Rua (Roberto Berliner)	1997	Brasil
A Lenda das Cataratas do Iguaçu (Marcos Freitas)	1995	Brasil
Maracatu, maracatus (Marcelo Gomes)	1995	Brasil
Brinquedos, Promessas e Fé (Ronaldo Duque)	1993	Brasil
Uakti – Oficina Instrumental (Rafael Conde)	1987	Brasil
PS. Glauber, te vejo em Cuiabá (Gloria Albues)	1986	Brasil

ANEXO D

Listagem de filmes classificados, simultaneamente, nas categorias “Espiritualidade” e “Cultura Popular”, conforme organização no *site* CurtaDoc

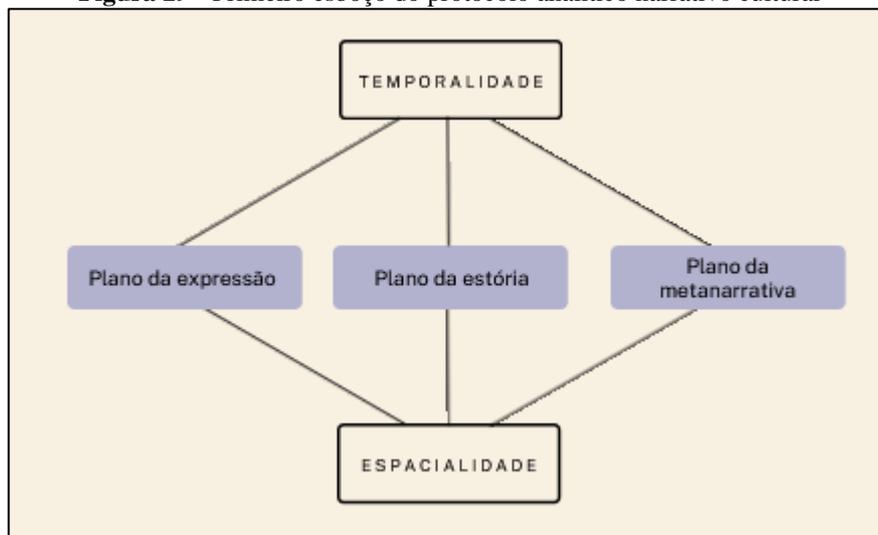
NOME DO FILME	ANO	PAÍS DE ORIGEM
México 24mm - Travessias (Jamil Kubruk)	2016	México/ Brasil
Eu que te benzo, Deus que te Cura (Fernanda Pessoa de Carvalho)	2014	Brasil
Ayahuasca – O Outro Lado da Fé (Renan Santiago, Stefanny Silva)	2014	Brasil
A Dança de São Gonçalo (Cleiner Micceno)	2013	Brasil
Coração (Carol Kanashiro, Tomás Vianna)	2013	Brasil
Interiores ou 400 Anos de Solidão (Werner Salles Bagetti)	2012	Brasil
Miúda (Tomás Vianna, Carol Kanashiro)	2012	Brasil
Rosário (Tomás Vianna, Carol Kanashiro)	2012	Brasil
Ri loq’oläj maya’ q’aq’ – O fogo sagrado maia (Ezequiel Sanchez)	2012	Guatemala
Casting (Luciana Den Julio)	2011	Argentina
Loas aos reis do Congo (Kiko Alves)	2011	Brasil
Oferenda (Ana Bárbara Ramos)	2011	Brasil
A jongada das Neves (Felipe Corrêa)	2011	Brasil
Finado Gregório, Mártir Milagreiro (Rafael Nolêto)	2011	Brasil
Quadro Vivo (Márcio Miranda, Henrique Siqueira)	2011	Brasil
A Festa dos Reis (Rogério Takashi Cardoso)	2011	Brasil
A Umbanda é Mogibá (Adilene Cavalheiro, Carlos Carvalho Cavalheiro)	2010	Brasil
Uma ciência encantada (Chico Sales)	2010	Brasil
O Poder do Natural (Felipe Corrêa)	2010	Brasil
Caminhoneiros de Boa Vista (PB): Histórias, Confraternização e Fé (Flávio Alex Farias)	2009	Brasil
Mãos de Outubro (Vitor Souza Lima)	2009	Brasil
Odissi Dança Divina (Deborah Rocha Moraes)	2009	Brasil

Absorção (Roderick Steel)	2008	Brasil
Uma banda em nossas vidas (Eliane Maria Vieira)	2008	Brasil
Divino Maravilhoso (Ricardo Calaça)	2006	Brasil
Jeremias, brasileiro e Brasileiro (Waltuir Alves)	2006	Brasil
Oi Lá no Céu! (Rubens Xavier, Élsie da Costa)	2005	Brasil
Fé em Deus e nos Orixás (Filipe Moura, Frederico Kataoka)	2002	Brasil
Brinquedos, Promessas e Fé (Ronaldo Duque)	1993	Brasil

APÊNDICE A

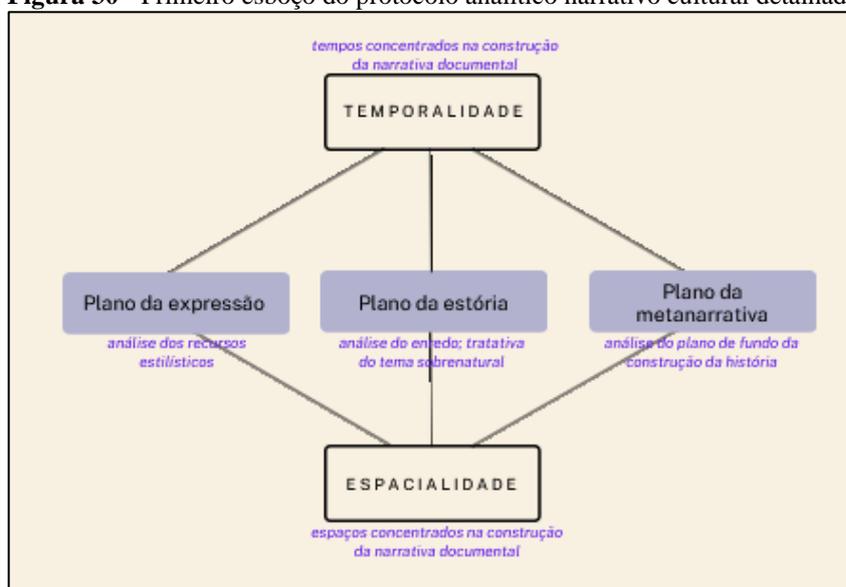
Primeiro esboço do protocolo analítico narrativo cultural, em versão resumida e detalhada

Figura 29 - Primeiro esboço do protocolo analítico narrativo cultural



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023), adaptado de Motta (2013) e Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018).

Figura 30 - Primeiro esboço do protocolo analítico narrativo cultural detalhado



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023), adaptado de Motta (2013) e Martín-Barbero (2003, 2008, 2009, 2018).