
A câmera como passaporte no cinema de João Miller Guerra e Filipa Reis¹

Caio Bortolotti BATISTA²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

A presente comunicação constrói um breve trajeto que liga o projeto do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch – que em mais de uma oportunidade referiu-se à sua câmera como um “passaporte” – à obra dos portugueses João Miller Guerra e Filipa Reis, passando pela trilogia das Fontainhas, do português Pedro Costa, e faz dessa ponte um ponto de partida para interrogar, por meio do dispositivo cinematográfico, o espaço ocupado/produzido pelas subjetividades de migrantes cabo-verdianos de segunda geração na Lisboa do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema português contemporâneo; Jean Rouch; espaço; migrações.

A câmera como passaporte

Pedi que atuassem, e foi muito fácil para eles, mas sempre estávamos em uma situação falsa. Por exemplo, quando os meninos estavam atravessando a fronteira no escritório da alfândega perto da delegacia de polícia, eu simplesmente fui até lá e disse: "Estou filmando algumas pessoas, vocês se importam?" E eles disseram, tudo bem. Eles não sabiam o que estava acontecendo: quando o menino atravessou a fronteira, eu estava filmando o homem da frente, e ele não viu o que aconteceu atrás dele. Portanto, eles cruzaram a fronteira ilegalmente, mas eu estava com a câmera e, se algo acontecesse, tudo estaria bem – eles tinham carteiras de identidade e assim por diante. Mas estávamos tão felizes com isso que nunca voltamos para atravessar legalmente. Estávamos absolutamente felizes porque sabíamos que era possível. (ROUCH; MARSHALL; ADAMS, p. 205, tradução minha)³

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do PPGCOM-UFRJ, e-mail: caiobortolotti@gmail.com.

³ Comentário de Jean Rouch sobre seu filme “Jaguar” em entrevista concedida em inglês ao cineasta John Marshall e ao antropólogo John W. Adams, no Margaret Mead Film Festival, Museu de História Natural de Nova Iorque, setembro de 1977.

Em mais de uma oportunidade o cineasta e antropólogo francês Jean Rouch utilizou a metáfora da “câmera como passaporte” para falar sobre seu modo de produção: referindo-se a outro filme central em sua obra, *Eu, um negro* (1958), Rouch disse que a câmera foi o passaporte para Treichville, bairro pobre de Abidjan, Costa do Marfim (ROUCH; TAYLOR, 2003, p. 139). Nesse filme, durante seis meses, o realizador seguiu um grupo de imigrantes nigerenses pelo bairro, dando total liberdade aos sujeitos filmados para que improvisassem seus modos de ser e agir no mundo, permitindo inclusive a fabulação de personagens (HENLEY, 2010, p. 86). A câmera garantiu o acesso do cineasta e de seus colaboradores (e também dos espectadores do filme) a espaços físicos e simbólicos, externos e internos – espaços de outra forma indisponíveis a um “forasteiro”. Aspectos objetivos e subjetivos de Treichville são ainda multiplicados pela narração em *off* do protagonista Oumarou Ganda, a quem Rouch pediu que improvisasse comentários durante uma sessão do primeiro corte, gravados e adicionados à montagem final. As várias camadas de imagem e som emanam do espaço do bairro e o atravessam, mas ao mesmo tempo o (re)inventam, simbólica e discursivamente. Rouch acrescentou sua própria narração, incluindo-se na enunciação (pois ele também *está ali*) e dividiu a história em capítulos: “A Semana”, “Sábado”, “Domingo” e “Segunda-feira”, cada qual com paisagens humanas de experiências nitidamente distintas, que se alternam no espaço local.

Apesar do pioneirismo atribuído a essas inovações dentro do filme etnográfico, muitas vezes através da utilização do termo “etnoficção” (COELHO, 2013, p. 16) – e da incontornável interseção verificada em Rouch entre a história da antropologia visual e a história do documentário –, a aproximação íntima e intersubjetiva com o espaço local por intermédio do aparato cinematográfico não é um atributo apenas da produção rouchiana, podendo ser percebida em muitos momentos da história do cinema documentário. Diferentes propostas – de *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922) a *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), passando por *A batalha de Argel* (Gillo Pontecurvo, 1966), *Rockers* (Ted Bafaloukos, 1978), ou pela obra de Frederik Wiseman, entre muitos outros exemplos – surgiram a partir de locações “vivas” e criaram com elas uma espécie de simbiose criativa, cujos resultados foram espaços fílmicos densos. Com o interesse metodológico pelas relações de alteridade suscitado a partir da chamada “virada etnográfica” dos anos 1980-1990 (GRIMSHAW; RAVETZ,

2005), não raro esses procedimentos desembocaram em uma miríade de questões éticas e estéticas para o cinema. Contemporaneamente, as discussões seguem balizadas pelas discussões no campo da antropologia – que sinalizam tendências de autorreflexividade do antropólogo/observador/enunciador dentro do espaço discursivo, seja escrito ou visual, que ele produz –, assim como pelas transformações por que vêm passando as próprias relações entre espaço e subjetividade.

Em Portugal, na chamada trilogia das Fontainhas, composta pelos filmes *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006), o diretor Pedro Costa faz uma série de incursões a uma localidade periférica na Grande Lisboa, o bairro das Fontainhas, principal comunidade de imigrantes cabo-verdianos em território português no final do século XX. Ao longo dos processos de filmagem, o bairro vai sendo modificado pela demolição e remoção promovida pelo Estado, e a população é deslocada para moradias sociais recém-construídas. Assim como em Rouch, há em Costa a construção de uma ponte que liga o real à ficção – uma estrada de mão dupla que conecta o espaço social do bairro ao espaço da imaginação, e que só se deixa tráfegar com a apresentação deste “passaporte”, ou seja, da câmera que visa o “documento” por meio do documentário. No caso de Costa, a aproximação inicial ao bairro das Fontainhas é antecedida por outro “passaporte” proveniente de uma experiência cinematográfica anterior. Conforme conta o também cineasta João Miller Guerra,

O Pedro Costa começou a trabalhar com esta comunidade depois de ter feito o *Casa de Lava* em Cabo Verde, veio cheio de encomendas e de cartas das pessoas que viviam em Cabo verde para os familiares em Portugal. E, portanto, viu-se obrigado a ir ao bairro das Fontainhas onde estava a maior comunidade de cabo-verdianos a viver ainda nos bairros de lata, e entrar, legitimado pelas cartas, um branco que entra a dizer: “Eu tenho cartas para a Dona Amélia e tenho cartas para a Dona Chica.” E é assim que ele descobre aquilo e se apaixona completamente por aquilo. E ainda numa lógica de cinema, quando ele faz *Ossos*, ele traz os caminhões e traz as luzes, e traz as equipas grandes lá para o meio, e aquilo entra num registo quase de invasão do bairro, quase que absorve o Pedro Costa, e dizendo-lhe: “Nada disto.” Ele aí percebe que não pode ser assim. Sofre imenso, faz aquele filme,

e quando sai, já faz o *Quarto da Vanda*, que é enfiado no quarto com a câmera.⁴

Nesse tipo de cinema, tecido cuidadosamente e por camadas, a relação entre o realizador “externo” e a comunidade com quem ele filma – como a de um antropólogo que chega para fazer seu longo e minucioso trabalho de campo –, parece depender de constantes negociações de significados das quais *participam* as subjetividades envolvidas na composição discursiva. Surge assim a questão do documentário não como uma mera representação do real, ou como o registro do filme etnográfico mais tradicional (chamado pelos franceses de *film de constat*), mas como um dispositivo por meio do qual se estabelecem relações com esse real, de múltiplas formas.

Buscaremos, nos limites deste artigo, perceber como a câmera pode continuar sendo um “passaporte” na contemporaneidade, não apenas, em um primeiro momento, no sentido de permitir a passagem a um espaço social fechado ao olhar de fora, mas também dando acesso a um espaço fílmico que é construído colaborativamente ao longo do próprio processo cinematográfico. Além disso, é possível que tal “passaporte” também tenha consequências no real, viabilizando, em decorrência do processo, outras possibilidades de trânsito (concreto e simbólico) aos sujeitos que são filmados?

Nosso percurso exploratório passará aqui por uma breve incursão no cinema dos portugueses João Miller Guerra e Filipa Reis, a partir de *Li Ké Terra* (2010), *Nada Fazi* (2012) e *Djon África* (2018), filmes cujas trajetórias remontam ao contexto de projetos sociais e oficinas de produção audiovisual na periferia de Lisboa.

Li Ké Terra

Li Ké Terra (Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, 2010) conta a história de Miguel e Ruben, jovens moradores do Casal da Boba (Concelho da Amadora), descendentes de imigrantes cabo-verdianos que, apesar de terem nascido já na capital portuguesa, não são considerados portugueses, pois por motivos burocráticos não possuem os documentos que lhes garantiriam tal status. São considerados “imigrantes de segunda geração” e não têm o passaporte português – e, a princípio, nem o cabo-verdiano –, sendo relegados pelo Estado a uma espécie de “limbo” identitário,

⁴ João Miller Guerra, em entrevista realizada por Caio Bortolotti Batista em 12 de novembro de 2019, em Lisboa. Todos os trechos de fala de Miller Guerra transcritos neste artigo referem-se a esta entrevista.

espacial e jurídico. No entanto, o próprio filme (como “passaporte” audiovisual) parece documentar a existência desses jovens, suas vidas, seu cotidiano de estudos, sonhos e possibilidades de futuro, em uma reivindicação e invenção de um território simbólico de pertença.

Uma importante entrada para o filme pode ser feita pelo seu título: *Li Ké Terra* é um pixo⁵ facilmente encontrado nos muros e paredes do bairro do Casal da Boba (às vezes também na forma da sigla L.K.T.), uma expressão em crioulo, que significa “ali que é terra” / “ali que é a casa” / “ali eu me sinto em casa”, ou seja, uma clara declaração de pertencimento. O filme é parte de um processo que se constrói no Casal da Boba, e pode ser pensado como fruto de um espaço onde ocorre uma aproximação intersubjetiva e uma produção audiovisual mais ampla. Seu ponto de partida remonta às demandas do Projeto Geração, uma iniciativa financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian para prover serviços sociais à população da comunidade, como atendimento dentário, acesso à justiça e ateliers educativos. Segundo João Miller Guerra,

Em 2007 foi-nos encomendado esse documentário sobre o Projeto Geração, um documentário para se perceber melhor como funcionam esses serviços. Os serviços fotografados ou escritos provavelmente perdiam a riqueza dos mesmos. E era uma coisa muito experimental, um projeto-piloto, e que eles acharam que o melhor era fazer um documentário. E a única coisa que nós combinamos, já na altura fui eu e a Filipa que começamos esse trabalho, foi que não faríamos *talking heads*, ou seja, não queríamos pessoas sentadas em gabinetes a falar sobre a experiência do projeto, e íamos filmar com a população.⁶

Os realizadores iniciaram uma relação que se estendeu por vários anos, que permitiu colaborações estreitas e dialógicas dentro do espaço do bairro, para fazer filmes com os moradores e não apenas sobre eles. As locações e os personagens foram sendo encontrados no Casal da Boba, e o que seria um trabalho de registro tornou-se um catalisador de discursos, agora simultaneamente provenientes e constituintes daquela dinâmica espacial. Depois dos diversos workshops em que foram conhecendo e estabelecendo contato com moradores (dentre eles Miguel e Ruben, jovens que se

⁵ Ver o filme *Pixo* (2010), de João Wainer and Roberto T. Oliveira, para a distinção entre “pixo” e “grafite”:
<https://www.youtube.com/watch?v=skGvFowTzew>
Acesso em 16/08/2023.

⁶ MILLER GUERRA, 2019.

destacaram no processo), os realizadores resolveram que era hora de fazer um filme a partir do olhar que havia sido formado pelo acúmulo de experiências e relações no local⁷.

É interessante observar a dinâmica do espaço social encontrado pelos realizadores, o qual já traz consigo reminiscências do espaço fílmico catalisado por Pedro Costa. O Casal da Boba é um conjunto habitacional que foi criado exatamente para acolher as pessoas desalojadas das Fontainhas, e que substituiu o antigo espaço em sua função de receber e reproduzir a cultura de origem à margem da capital portuguesa.

O bairro das Fontainhas, e o Miguel diz isso com graça, hoje em dia é uma estrada. Não é nada já. Eles foram realojados para o bairro da Boba, e se você vir o *Juventude em Marcha*, que é exatamente a continuação do *Quarto da Vanda* – No *Quarto da Vanda*, o bairro ainda está muito construído, ainda é muito labiríntico –, no *Juventude em Marcha*, o bairro está a ser destruído, e trata exatamente da passagem das Fontainhas para o Casal da Boba.

Mesmo assim, a inscrição *Li Ké Terra* aponta para uma necessidade da população, e principalmente dos jovens, de valorizar simbolicamente este espaço – que foi criado com o propósito de ser “genérico”, sem nenhuma atenção às especificidades de quem o ocuparia –, de torná-lo “seu”. Revela assim uma efetividade insuficiente da iniciativa estatal pela desmobilização da “cultura imigrante” em prol de uma “cultura nacional”. No fundo, a demarcação de um espaço que tem como objetivo manter os imigrantes à margem (do ponto de vista econômico, mero repositório de mão-de-obra barata) ao mesmo tempo gera um espaço que se reconfigura por meio do movimento das subjetividades migrantes, renovando-se em complexidades. É um gesto de resistência.

Li Ké Terra é o bairro, nem sequer a Amadora, eles a Amadora não consideram como a terra deles. Eles consideram o bairro, porque eles pertencem a “ali”. Porque o bairro é uma mistura das raízes africanas que eles conseguem preservar e que toda a geração mais velha lhes passa de valores, as histórias fantásticas, o cachoupa, as asinhas de frango que ainda se fazem no bairro, o pastel de milho, toda a cultura cabo-verdiana... As mercearias têm os produtos importados de Cabo Verde para poder fazer uma cachoupa. [...] Então eles pertencem de fato a esse sítio. A esse bairro. E isto é transversal a todos os bairros

⁷ Idem.

onde às vezes a gente quando passa fecha a janela do carro e tem medo, lá vivem estas pessoas que na verdade só pertencem a ali.⁸

Por um lado, os espaços do bairro e da vizinhança são acessíveis aos realizadores (e, conseqüentemente, aos espectadores) por conta do histórico de oficinas e até de amizade com os moradores. Como *Jaguar*, o filme de Jean Rouch que levou mais de dez anos para ficar pronto, incorporando todos os aprendizados dos participantes ao longo desse período, e até mesmo imagens de outros filmes do antropólogo-cineasta, *Li Ké Terra*, além de convocar novas relações, é também o resultado do intenso acúmulo de relações anteriores à filmagem. A ênfase no trabalho de campo – que fundou a antropologia moderna no início do século XX –, encontra caminhos em um cinema documentário que também busca uma forma de produção de conhecimento a partir de relações mutuamente estabelecidas entre subjetividades.

Li Ké Terra constitui ainda um “salvo-conduto” para a fabulação dentro desses espaços discursivos, que passam a ser construídos tanto pelos que filmam quanto pelos que são filmados, em uma parceria não apenas necessária, mas desejada. Miller Guerra conta que queria replicar nas filmagens uma conversa na qual os dois amigos tinham já falado acerca da ideia da morte, mas que nunca conseguia fazê-lo: tentou pedir que eles caminhassem em um local do bairro perto de um cemitério, mas eles se recusavam, por superstição. Um dia resolvem filmar dentro do quarto de Ruben, com os dois jogando videogame, e, a partir de alguma referência sobre o fim do mundo trazida pelo diretor, começam espontaneamente a conversar sobre a existência de Deus. A mãe de Ruben, que estava em casa, ao entre ouvir o diálogo, intervém para defender sua igreja e sua religião. Apesar do comportamento da câmera assemelhar-se aqui à “mosca na parede” do cinema direto, dito não intervencionista, ela aproxima mais do *cinema verité* de Rouch, na medida em que assume sua condição de catalisadora de situações. Nessa linha, a câmera “faz as pessoas pensarem sobre elas próprias de uma perspectiva da qual talvez elas não estejam acostumadas e a expressar seus sentimentos de formas que elas normalmente não fariam” (ELLIS; MCLANE, 2007, p. 217, tradução minha). Todos sabem que estão sendo filmados, inclusive a mãe de Ruben (a câmera se move lentamente para enquadrá-la na porta entreaberta), mas mesmo assim o enfrentamento imprevisto se dá – talvez ele se dê somente *por causa* da presença da câmera.

⁸ Idem.

Apesar dos diretores não aparecerem em cena, há indícios mais sutis da presença catalisadora da câmera: a mãe, ao desistir da discussão com o filho e seguir com sua rotina, um pouco revoltada, hesita ao fechar a porta do quarto, olhando na direção da câmera. O documentário aqui cria o espaço (do encontro, da conversa), ao mesmo tempo que dá acesso a ele pela câmera. Pode-se argumentar, no entanto, que há tipos de “câmeras” diferentes em *Li Ké Terra*, “passaportes” de variados alcances e efeitos. A câmera que enquadra a apresentação musical de Miguel e seus colegas parece diferir da câmera que testemunha a bronca que ele leva na escola, ou daquela que instiga que ele fale a Ruben sobre o que ele escreveu em uma prova: são câmeras distintas para espaços distintos. David McDougall (2005) lista três tipos de câmera – “responsiva”, “interativa” e “construtiva” –, definidos pelos enquadramentos que ela opera:

Pode-se, por exemplo, distinguir entre uma câmera puramente responsiva, uma câmera interativa e uma câmera construtiva. Essas abordagens refletem diferentes posturas em relação ao assunto. As diferenças não são tanto uma questão de grau quanto de tipo. Uma abordagem não é necessariamente mais ou menos objetiva do que outra, ou com mais ou menos envolvimento pessoal. Elas representam diferentes temperamentos e objetivos, não diferentes moralidades. Em um único filme, várias abordagens podem ser empregadas para finalidades distintas. Assim, uma câmera responsiva observa e interpreta seu objeto sem provocá-lo ou perturbá-lo. Ela responde em vez de interferir. Uma câmera interativa, ao contrário, grava suas próprias interações com o tema. Uma câmera construtiva interpreta o objeto decompondo-o e remontando-o de acordo com alguma lógica externa. (MCDUGALL, 2005, p. 4, tradução minha)

O espaço fílmico, no entanto, não é um produto exclusivo da câmera como dispositivo imagético, sendo importante incluir as componentes sonoras em nossa análise. Em outra cena, temos Miguel a falar em *off* enquanto vemos imagens suas na escola. Miguel tece comentários sobre sua condição entre Cabo Verde e Portugal, um meio do caminho ao qual já se acostumou. Ele diz que quer fundar o seu próprio país, “Tibars”, e que em vez de cabo-verdiano ou português, será então “tibarense”. Essas invenções permitem que a sua identidade, mesmo fundada em um terreno liminar, seja fortalecida, pois seu depoimento abre espaço a uma subjetividade invisibilizada pelos poderes hegemônicos. A voz de Ruben, também em *off*, em cima de imagens dele caminhando pelo bairro e jogando futebol, elabora devaneios sobre seu futuro, delineando suas intenções de escapar a um determinismo social geralmente atribuído a esses locais: a potencialidade de sua fala também faz do documentário uma espécie de

“caixa de ressonância” que em muito lembra *Eu, um negro*, obra na qual o comentário da narração sobreposto a imagens deambulatórias “remete ao mundo interior dos personagens, aos seus sonhos, ambições, desejos, à sua mentalidade” (FREIRE, 2007, p. 61). Os depoimentos e sonhos de Miguel e Ruben sobre seus respectivos futuros carregam o presente imagético para “outro” lugar, mais aberto. Isso aparece de forma metafórica ainda, quando acompanhamos o “alargamento” dos espaços de Miguel, um movimento que vai da bronca que ele leva na escola, no início, em direção ao filme que ele faz com os colegas, operando uma câmera e negociando o próprio discurso – o que inclusive afirma mais uma vez a câmera como dispositivo retórico de subjetivação. A câmera (e, de modo mais abrangente, o equipamento de filmagem) de *Li Ké Terra* não é somente um passaporte dos diretores e espectadores para o Casal da Boba, mas igualmente um passaporte desses jovens para um lugar de fala.

***Nada Fazi*: deambulações subjetivantes compartilhadas**

Apoiando-se em um criativo dispositivo metalinguístico, *Nada Fazi* (“inevitável”, em crioulo) é um curta-metragem de João Miller Guerra e Filipa Reis (2012) que conta a história de um filme que começa a ser feito por pesquisadores como uma espécie de trabalho de campo no bairro da Boba, sendo continuado pelos próprios moradores – depois que a câmera é roubada e passada de mão em mão. Os comentários iniciais dos adolescentes que são entrevistados pelos acadêmicos e falam sobre o preconceito de um “olhar de fora”, da sociedade que não enxerga as complexidades da comunidade, reduzindo-a ao crime e à marginalidade, são seguidos de planos que retratam momentos casuais da vida no bairro, feitos pelo “olhar de dentro”. A complexidade das relações locais é restituída ao discurso pela própria linguagem, que é subordinada aos movimentos “residentes” naquele espaço.

A primeira tomada, que supostamente seria a abertura do filme-pesquisa, revela o projeto de um documentário mais tradicional, e os adolescentes são posicionados quase como “objetos” cênicos. No primeiro plano, três deles, sentados em um banco, falam sobre suas visões do bairro, reclamam sobre os discursos que ignoram suas subjetividades. Atrás, dois outros jovens brincam um com o outro, um pouco alheios à filmagem. Quando a pesquisadora, ouvida e parcialmente vista pelo espectador no antecampo, pergunta a opinião dos jovens distraídos sobre o tema “escola”, eles se

incomodam e abandonam a cena, passando na frente da câmera. Segundos depois, o equipamento é roubado, ainda gravando. A seguir o filme continua, editado “espontaneamente” pelos acionamentos da câmera. Nessas filmagens posteriores, vozes que são ouvidas em *off* podem ser associadas aos adolescentes da primeira cena, e mesmo alguns deles aparecem, o que parece sugerir o impulso de apropriação do discurso, um brusco deslocamento da narração em terceira pessoa em direção à narração em primeira pessoa. O filme é, na verdade, a narração metafórica desse deslocamento. Não é que a voz é dada aos personagens: ela é *tomada* por eles.

Em um primeiro nível, a câmera percorre lugares interditos aos pesquisadores (ficcionalis), e o passaporte aqui acaba sendo usufruído apenas pelos espectadores que assistem ao produto final. Em um segundo nível, sabendo-se que o filme é uma ficção cujo “cenário” é o mesmo Casal da Boba dos outros filmes, um espaço social real, o passaporte também funciona nesse sentido, dos realizadores em relação ao local. Mas a deambulação da câmera é neste caso um dispositivo retórico autorreferente, e mesmo a cena final, em que a câmera cai após seu operador receber um tiro, sugere a sobrevivência discursiva diante de um determinismo da violência naquele espaço. Temos um dispositivo ficcional intensamente subjetivante, cujo efeito é clarificar a “câmera como passaporte”, esse mecanismo que conduz a um espaço filmico compartilhado (por aqueles que filmam e aqueles que são filmados) e afirma um território simbólico, com desdobramentos potenciais no contexto da disputa de narrativas.

Um passaporte para outras possibilidades

De repente, você vê Damouré Zika⁹ com uma Rolleflex tirando fotos de Kwame Nkrumah. Bem, é absolutamente inacreditável que um migrante seja capaz de fazer isso. Onde ele poderia encontrar uma Rolleflex trabalhando com madeira? Mas decidimos fazer isso, e ele foi até lá com sua Rolleflex e estava filmando entre a equipe dos chamados fotógrafos internacionais. Ele estava fotografando, portanto, era invisível, e estávamos muito felizes por estarmos lá, sem nenhuma credencial de jornal ou algo do gênero. Mas as pessoas me conheciam e sabiam que eu estava fazendo um filme sobre a eleição (Baby

⁹ O nigerense Damouré Zika participou de vários filmes de Jean Rouch como ator (e muitas vezes como operador de som) – como, por exemplo, *Jaguar* (1954-1967), *Petit à petit* (1971), *VW Voyou* (1974), entre muitos outros –, tornando-se, sobretudo, seu amigo.

Ghana, 1957). Portanto, estávamos usando a câmera como uma espécie de passaporte para a fantasia ou para a verdade; não sei exatamente qual. (ROUCH; MARSHALL; ADAMS, 2003, p. 205)

Interessa-nos aqui, por fim, aprofundar a noção da câmera como um passaporte que transcende o projeto artístico-discursivo, abrindo outras possibilidades no real daqueles que são filmados. Já discorreremos sobre essas possibilidades no campo simbólico, mas além de permitir o acesso a espaços fílmicos, até que ponto a câmera pode ser um passaporte para “outro real”, ou seja, um dispositivo a ser utilizado por subjetividades marginalizadas no acesso a outros espaços sociais, antes inalcançáveis?

O recente longa-metragem *Djon África* (João Miller Guerra e Filipa Reis, 2018) parece dar um passo a mais na direção da ficção, ainda que contando com diversos nexos documentais, complexificando assim suas relações com o real. O Miguel “Tibars” Moreira de *Li Ké Terra*, agora quase dez anos mais velho, reaparece nesta parceria com a dupla de diretores, novamente como protagonista, autodenominado Djon África. O enredo se desenvolve a partir do desejo do personagem de conhecer seu pai, um imigrante cabo-verdiano que ele nunca chegou a conhecer. A história já havia sido contada pela avó de Miguel em *Li Ké Terra*, que também interpreta uma versão de si mesma em *Djon África*. Miguel viaja para Cabo Verde, e a narrativa é uma espécie de *road movie* em que ele busca alguma informação sobre o pai, em uma terra que ele considera sua, mas onde ele nunca esteve.

A trilha sonora que abre o filme, um *rap* composto por Miguel Moreira em parceria com o diretor de fotografia, Vasco Viana, já afirma a ideia da “câmera como passaporte” no sentido discursivo, pois dá voz ao personagem e à expressão musical periférica, e, mesmo o fato de ser uma parceria ecoa o modo colaborativo que acompanha a obra dos realizadores. *Djon África* é marcado por improvisos, diálogos em crioulo, danças, “cacos” dramáticos, e também pela recalcitrância pessoal de Miguel como ator não profissional.

Esse tipo de atuação que tem um lastro na experiência daquele que é filmado tem assim um componente político, que é exatamente o de permitir que essa expressão de alteridade seja o antídoto para um roteiro fechado, ou de uma visão artística monológica, possibilitando as fissuras da criação compartilhada. Mas, apesar de passar pela afirmação subjetiva explicitada nas seções anteriores, nosso argumento aqui vai além: afinal, a câmera em *Djon África* parece mesmo ser um “passaporte” para a

viagem real de Miguel a Cabo Verde, terra de seus pais e um local no qual ele projeta raízes – *uma viagem que talvez não ocorresse se não houvesse o filme*. Isso significa pensar o documentário dentro de uma perspectiva ainda mais radical em suas possibilidades de invenção. O documentário, ou “documentário-ficção”, como um dispositivo que, ultrapassando as premissas do filme etnográfico *de constat*, altera concretamente a vida das pessoas por meio do processo cinematográfico (FREIRE, 2007, p. 61) – com todas as consequências éticas que devem aí ser observadas.

O Djon África [...] é todo verdade. Ou seja, o Miguel não conhecia o pai, que se vê no *Li Ké Terra*, vai à procura do pai, é uma ideia nossa, nós provocamos isso no Miguel, paralelamente ao filme que fizemos o Miguel ainda encontra o pai. Esteve com a família do pai, adorou conhecer a avó, o avô morreu recentemente. Nós levamos agora recentemente o Miguel a um tour nas ilhas de Cabo Verde, porque fomos devolver o filme à população, e mostrar o *Djon África* com o Miguel a todas as populações onde conseguimos regressar e passar o filme na rua, contra uma parede branca e toda a gente a ver.¹⁰

Percebe-se deste modo que em João Miller Guerra e Filipa Reis, a “câmera como passaporte” pode ser um importante meio de acesso a localidades cujas fronteiras parecem intransponíveis no cotidiano, principalmente se pensada a partir do acúmulo de experiências dentro do espaço social local. No entanto, é imprescindível levar em conta também os efeitos discursivos desse “passaporte”, o qual tem o potencial de abrir caminhos para os dois lados, para quem filma e para quem é filmado. E é em um contexto mais abrangente do processo fílmico que a câmera funciona como “passaporte” para outras possibilidades extra-diegéticas, pois, ao combinar elementos reais para contar uma história ficcional, mostra-se capaz de produzir efeitos bastante reais para as subjetividades que se envolvem no processo. Por fim, é possível dizer que, se nosso percurso teve sucesso na busca em Jean Rouch de algumas chaves para a compreensão do cinema documentário contemporâneo, acabou por encontrar, também, a própria contemporaneidade de recursos presentes na obra do cineasta antropólogo francês.

REFERÊNCIAS

¹⁰ MILLER GUERRA, op. cit.

ROUCH, J.; MARSHALL, J.; ADAMS, J. W. “Les maîtres fous, The lion hunters *and* Jaguar”. IN: Feld, S.. **Cine-Ethnography** – Jean Rouch (Visible Evidence, 13). Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003.

ROUCH, J.; TAYLOR, L. “A life on the edge of film and anthropology”. IN: FELD, S. **Cine-Ethnography** – Jean Rouch. (Visible Evidence, 13). Minneapolis: University of Minnesota Press.

ELLIS, J. C.; MCLANE, B. A. “Direct Cinema and Cinema Verité: 1960-1970”. IN: **A new history of documentary film**. A&C Black, 2007.

HENLEY, P. **The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. University of Chicago Press, 2010.

FREIRE, M. “Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário.” **Doc On-line: Revista digital de Cinema Documentário**, n. 3: p. 55-65, 2007.

MACDOUGALL, D. **The corporeal image: Film, ethnography, and the senses**. Princeton University Press, 2005.

GRIMSHAW, A.; RAVETZ, A.. “The ethnographic turn—and after: a critical approach towards the realignment of art and anthropology”. **Social anthropology**, 23.4: 418-434, 2015.

COELHO, S. S. **Vozes da etnoficção: autoria e alteridade no cinema de Jean Rouch**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Djon África, direção: Filipa Reis, João Miller Guerra, Portugal / Brasil / Cabo Verde, 2018.

Eu, um negro, direção: Jean Rouch, França, 1958.

Jaguar, direção: Jean Rouch, França, 1954-1967.

Li Ké Terra, direção: Filipa Reis, João Miller Guerra, Nuno Baptista, Portugal, 2010.

Nada Fazi, direção: Filipa Reis, João Miller Guerra, Portugal, 2011.

No quarto da Vanda, direção: Pedro Costa. Portugal, 2000.

Ossos, direção: Pedro Costa, Portugal / França / Dinamarca, 1997.

Juventude em marcha, direção: Pedro Costa, Portugal / França / Suíça, 2006.