

ZÉ PUREZA: REFLEXÕES SOBRE MÉTODOS DE PESQUISA E REALIZAÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS

[ARTIGO]

Marcelo Hernandez Macedo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Vinte e quatro anos após o início das filmagens, o diretor do documentário *Zé Pureza* atualiza suas memórias sobre o projeto e reflete, neste artigo, sobre o seu processo de realização. Lançado em 2006, o filme acompanha, entre 2000 e 2004, a saga de famílias acampadas organizadas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) em sua luta pela terra no norte fluminense. O texto discorre sobre as relações entre a equipe de filmagens e os acampados; entre pesquisa de campo e projeto cinematográfico; sobre as referências e estratégias adotadas em termos de linguagem documental; bem como sobre os impactos da experiência entre os envolvidos.

Palavras-chave: Antropologia visual. Filme etnográfico. Linguagem documental.

The director of the documentary *Zé Pureza* updates his memoirs about the project and reflects about its process of production 24 years after the beginning of filming. Released in 2006, the film follows, from 2000 to 2004, the saga of camped families organized by the Landless Rural Workers Movement in its struggle for land in northern Rio de Janeiro. This text discusses the relations between the film crew and the encamped individuals and between field research and film project on the adopted references and strategies regarding documentary language, and the impacts of the experience in those involved.

Keywords: Visual anthropology. Ethnographic film. Documentary language.

Veinticuatro años después del inicio del rodaje, el director del documental *Zé Pureza* actualiza sus recuerdos sobre el proyecto y reflexiona sobre su proceso de realización en este artículo. Estrenada en 2006, la película muestra la saga de las familias entre 2000 y 2004 en el acampamiento organizado por el Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) en su lucha por la tierra en el norte de Río de Janeiro. Este texto discute las relaciones entre el equipo de filmación y los campistas; entre la investigación de campo y el diseño cinematográfico; entre las referencias y estrategias adoptadas en materia de lenguaje documental; así como entre los impactos de la experiencia entre los involucrados.

Palabras clave: Antropología visual. Película etnográfica. Lenguaje documental.

Introdução

Há 24 anos, dois amigos me convidaram para realizar um filme sobre processos de assentamento de famílias em áreas rurais. A partir dessa proposta, surgiu *Zé Pureza*, um filme de longa-metragem que acompanhou durante quatro anos a trajetória de famílias acampadas no norte fluminense. A realização do longa esteve associada a uma pesquisa de doutorado, na qual realizei uma etnografia do acampamento de mesmo nome (Macedo, 2003). A tese foi defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS/UERJ), no final de 2003, bem antes de o filme ficar pronto, em 2006. No trabalho escrito, não tive fôlego para refletir com mais profundidade sobre a experiência de realização filmica em si, embora ambos os projetos tenham se alimentado mutuamente durante todo o tempo. As leituras para a tese nutriam o filme, enquanto os registros do grupo de acampados eram materiais de campo que podiam ser vistos e revistos para o trabalho escrito¹.

Agora, 16 anos após o lançamento do filme, com mais bagagem teórica, diversas experiências como realizador de documentários, tendo passado por alguns golpes – em todos os sentidos que o termo pode adquirir – sinto-me muito mais preparado para refletir sobre essa experiência específica. Como afirma Carlos Nader, em seu curso online de direção de documentários, cada filme necessita de um tempo de maturação na sala de edição. Às vezes, um material bruto pede

anos até a sua edição. Percebo que um artigo científico também pode precisar. Este artigo fará uma reflexão sobre os condicionantes, as experiências e os impactos da realização do documentário *Zé Pureza*, com os objetivos de contribuir para o debate metodológico acerca da relação entre pesquisa científica e produção audiovisual; contribuir para a prática da realização audiovisual por meio da análise dos erros e acertos cometidos em um longo processo de realização que gerou impactos sociais expressivos; analisar o contexto da produção de filmes audiovisuais em que o filme está inserido e mostrar como nele se insere; e discutir os impactos que essa experiência de audiovisual tiveram sobre os principais envolvidos no processo.

A originalidade deste trabalho reside, em primeiro lugar, no fato de que nunca um mesmo grupo de trabalhadores rurais que reivindicavam terras junto ao Estado foi acompanhado por tanto tempo (quatro anos) de modo contínuo, seja por um pesquisador, seja por um cineasta. Até então, as experiências mais significativas do cinema documental brasileiro sobre a temática agrária, que analisam formas e transformações sociais comparando contextos distintos a partir da dimensão temporal, haviam sido *Cabra marcado para morrer* (1984), em que Eduardo Coutinho reconstitui um processo de lutas ocorrido em período anterior a partir do encontro com a sua principal protagonista, Margarida Alves, que tornou-se um ícone da luta pela terra; e os filmes de Tetê Moraes, *Terra para Rose* (1987) e *Sonho para Rose* (1997). No primeiro filme, a cineasta apresenta o processo de luta pela terra de um grupo de famílias no sul do país. No segundo, a autora volta a se relacionar com os principais personagens do primeiro filme para verificar suas situações dez anos

¹ Para referências teóricas sobre a relação entre texto e imagem, ver Novaes (2008).

depois. Ambos os filmes são referências extremamente importantes sobre o tema, mas analisam casos de modo descontínuo, trabalhando a partir de reconstituições, no caso do primeiro, ou de comparação de situações em momentos distintos, no caso do segundo. Nunca, até hoje, foi produzido um filme que acompanhasse um grupo de acampados durante tanto tempo.

Em segundo lugar, tampouco é comum que uma pesquisa de doutorado de caráter antropológico esteja intimamente associada a um filme de longa-metragem que venha a ser exibido em cinemas, no principal canal de documentários da TV fechada brasileira e em diversos festivais. Em um artigo que realiza um mapeamento da pesquisa em antropologia visual no Brasil, Peixoto (2019) evidencia que esta ainda é incipiente no Brasil. Até 2018, os sete grupos de pesquisa em antropologia visual no Brasil² haviam produzido somente 37 teses de doutorado e 40 dissertações de mestrado. A autora sugere que, mesmo dentro dessa ainda pequena produção, há pouquíssimas experiências de trabalhos escritos associadas diretamente às realizações filmicas do respectivo autor, já que a maioria desses trabalhos não fazem qualquer referência a filmes nas ferramentas de busca – título, resumo, palavras-chave (Peixoto, 2019, p. 44).

² Os sete grupos de pesquisa em antropologia visual identificados por Peixoto são: o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI); o Laboratório da Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA/USP); o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL); o Banco de Imagens e Efeitos Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (BIEV/UFRGS); Imagens e Narrativas (INARRA) da UERJ; o Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (NAVIS/UFRN); e o Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais da Universidade de Brasília (IRIS/UNB).

Como parte dessa produção identificada por Peixoto (2019), há pesquisas de mestrado e doutorado associadas a filmes de curta ou média-metragem com circulação restrita (Barreto, 2010; Cunha, 2005; Peixoto, 1993; Villela, 2009). Entre estas, destaca-se o conjunto de pesquisas desenvolvidas pela USP (LISA), em parceria com a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com os Assurini, que promoveu a autovalorização de sua identidade étnica a partir da produção de imagens de modo compartilhado, além de contribuições relevantes para a teoria do ritual (Pinto, 2014; Villela, 2009), assim como o trabalho de Barreto (2010) que, também de forma compartilhada, produziu um filme que contribuiu para o reconhecimento da etnia junto ao Estado brasileiro (Barreto, 2010 apud Mendonça, 2014). Outros trabalhos de pesquisa, não associados diretamente a dissertações de mestrado e teses de doutorado recentes, que merecem ser citados são os de Giglio-Jacquemot (2014) e Opipari e Timbert (2014), reunidos em coleção de textos de antropologia visual organizada por Ferraz e Mendonça (2014), que realizam análises de processos de produção filmica posteriormente às suas realizações. A maioria da produção em antropologia visual analisa imagens filmicas ou fotográficas produzidas por outros realizadores ou contidas em acervos audiovisuais (Arruda, 2012; Barros, 2013; Cezar, 2010; Oliveira, 2002; Silva, 2013; 2009). No entanto, um longa-metragem com distribuição significativa e tese de antropologia desenvolvidas paralelamente constitui algo ainda raro.

No que se refere especificamente à temática da luta pela terra no Brasil, Ribeiro Neto (2009) realizou pesquisa que compara as abordagens da mídia com a de documentários sobre esse tema. Para

tal, o autor examinou uma videografia de 26 filmes entre 1964 e 2009. Com exceção de Zé Pureza (2006), nenhum desses filmes esteve baseado em pesquisa de campo com observação participante em um acampamento por período prolongado.

No que se refere a este texto, sua principal originalidade reside no seu caráter autocrítico. Muito mais do que um simples relato memorialístico, disponho-me aqui, a partir do diálogo com outros pensadores do campo da antropologia visual e do cinema e apresentando minhas principais referências filmicas, a refletir sobre erros e acertos cometidos ao longo da realização desse filme/pesquisa. Na análise do filme Zé Pureza realizada neste artigo, além de inseri-lo no contexto da produção de documentários da época em que foi desenvolvido, revelando minhas influências e evitações, preocupo-me, acima de tudo, em revelar o que aprendi com o objetivo de contribuir para que as novas gerações de pesquisadores/cineastas obtenham o melhor desempenho possível em seus trabalhos. A possibilidade de revisitar, em análise textual, um processo de pesquisa antropológica e realização filmica após tanto tempo de suas realizações (23 anos desde o início) – sendo que o tema se mantém ainda extremamente atual – também não é comum.

O texto está organizado em quatro partes. Após essa introdução, numa segunda parte, explico o método de pesquisa adotado, descrevo como ocorreu a minha entrada no campo de pesquisa, discuto a relação entre pesquisa e registro audiovisual e comento de forma autocrítica algumas questões relevantes sobre a relação entre o pesquisador/cineasta e os sujeitos pesquisados/filmandos que ocorreram ao longo desse processo

específico, que podem iluminar outros trabalhos semelhantes que venham a ser realizados. Na terceira parte, discuto as estratégias de abordagem do tema utilizadas no filme à luz da teoria sobre a linguagem de documentários. E, por fim, na última parte, apresento as contribuições que a experiência do filme proporcionou para os envolvidos.

[Figura 1]

Montagem do acampamento na Fazenda Sertão – Conceição de Macabu



A entrada no campo, os métodos adotados e as querelas decorrentes

Ocupar-se, de maneira rigorosa e consciente, em tornar claras e analisadas essas condições do trabalho antropológico, refletindo, circunstancialmente, sobre elas, é o melhor meio de fazer avançar o conhecimento. Trabalhar, nesse caso, de forma científica não é pretender dissolver-se na enunciação de uma categoria ou lei geral, mas ser capaz de recuperar a singularidade e originalidade da experiência de pesquisa (Pacheco de Oliveira, 2013, p. 66-67).

A ideia de Ana e Geraldo, que me convidaram para participar do filme como codiretor, era acompanhar um grupo desde a preparação para a ocupação de terras até o momento do assentamento, em jornada que, na maioria das vezes, demorava alguns anos. Havia conhecido os referidos amigos no Ateliê de Cinema e Antropologia da UERJ – um curso de extensão ministrado no âmbito do Núcleo de Antropologia e Imagem da Uerj (NAI/UERJ), no qual tivemos a oportunidade de conversar com técnicos e realizadores de documentários etnográficos e, ao final, realizar um filme, o nosso primeiro filme³.

A proposta dos amigos surgiu a partir de uma experiência que tiveram no sul do país, realizando como assistentes de direção e produção um *road movie*⁴, no qual estiveram alguns dias em um assentamento rural organizado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), no Rio Grande do Sul. As histórias de luta que ouviram e a produção agrícola que provaram os sensibilizaram. Estava claro que algo de especial em termos de organização política estava em curso e registrar isso parecia um dever. Eu, que tinha gostado de trabalhar com eles, fui facilmente convencido e logo aceitei o convite.

Para levar à frente a empreitada, precisávamos de equipamentos e de um contato com o MST no Rio de Janeiro. Como não dispúnhamos de recursos para longos deslocamentos, definimos que acompanhariámos

um grupo de famílias no Estado do Rio de Janeiro. O MST era e ainda é organizado em coordenações estaduais. O contato com o Movimento ocorreu quando Patrila, militante gaúcho que havia hospedado Ana e Geraldo no assentamento no Rio Grande do Sul, veio morar no Rio de Janeiro para cursar graduação em História e contribuir com a organização do MST nesse estado. Quase ao mesmo tempo, eu e Ana compramos juntos uma câmera digital semiprofissional usada, a mesma que tinha sido utilizada no *road movie* gaúcho. Estavam, assim, reunidas as condições básicas para o início do projeto.

Patrila nos levou em uma reunião da coordenação estadual do MST para explicarmos o projeto aos seus dirigentes, que duvidaram da nossa capacidade de executá-lo, dada a dinamicidade dos processos de ocupação de terras. Explicaram que o grupo se transforma ao longo do tempo, com a entrada e saída frequente de famílias nos acampamentos. Dissemos que gostaríamos de tentar e alegamos que acompanhar eventualmente alguma família que desistisse no meio do caminho seria uma possibilidade, poderia fornecer um contraponto importante. Meio desconfiados das nossas intenções e possibilidades, eles aceitaram a proposta e nos informaram sobre um grupo que estaria sendo recrutado para uma ocupação no Norte Fluminense. Para acompanhá-lo desde o início, deveríamos comparecer às *reuniões de frente de massa*, nome dado aos encontros para reunir famílias interessadas em participar de ocupações.

³ *Pari Pari* (2000), que foi realizado na Grotão do Surucucu, favela de Niterói (RJ), apresenta, por meio do discurso de duas mães, a trajetória de um luthier e o improvável contexto de aprendizado de música clássica de um grupo de jovens da localidade.

⁴ *Tempo Sul* (2001), de Cézar Migliorin.

As duas primeiras viagens do Rio de Janeiro para Conceição de Macabu, que fica abaixo de Campos, no início da região canavieira do Norte Fluminense, com o intuito de começar o acompanhamento das

reuniões, foram em vão. A primeira, que seria no município vizinho de Carapebus, não ocorreu porque nenhuma família apareceu. A segunda reunião, que seria no próprio município de Conceição de Macabu, também não ocorreu, pelo mesmo motivo. Achamos aquilo muito estranho e ficamos bastante desestimulados com esse início. Hoje, minha hipótese era que estávamos sendo testados. Na terceira reunião, que ocorreria no entorno de Itaboraí, demos muitas voltas ao redor do lugar, acredito que para certificar que não estávamos sendo seguidos, até que chegamos à casa de Álvaro⁵, que estava organizando um grupo daquela região para ocupar terras no Norte Fluminense.

Se as primeiras duas tentativas foram frustradas, esta teve resultados surpreendentes. Foi filmada naquele dia uma das principais sequências do filme. Havia muitas famílias presentes, cerca de 40 pessoas. O dono da casa e um coordenador do MST explicaram de forma bastante didática como seria o processo de ocupação, informando sobre algumas premissas, cuidados e possíveis consequências da ação. Um dos presentes fez vários questionamentos extremamente reveladores sobre o que condiciona a entrada em acampamentos e as expectativas de quem participa, que foram tranquilamente respondidos pelos anfitriões⁶. Descontente com as respostas, o homem que fez os questionamentos, de repente, despediu-se com um aceno genérico e abandonou a reunião. Todo o ocorrido foi

registrado pela câmera que, no melhor estilo de cinema direto, parecia não estar presente. A sensação para o expectador é de que ele participa da reunião. Percebi, naquele dia, que nascia um filme.

Quando mostrei esse material para a antropóloga, professora e pesquisadora do Museu Nacional, Lygia Sigaud, que há pouco havia iniciado um conjunto de pesquisas sobre ocupação de terras, ela ficou encantada, afirmou que aquele tipo de registro nunca havia sido feito e propôs que eu o transformasse num projeto de tese de doutorado. Eu, que havia ingressado no doutorado com outro projeto⁷, mas que estava em busca de um novo tema, aceitei a proposta. Assim, rapidamente, havia direcionado toda a minha vida profissional para essa questão: estava fazendo um filme e escrevendo uma tese sobre as ocupações de terra.

E mal sabia eu que esse tema me envolveria durante dez anos, tempo em que participei do grupo de pesquisas sobre ocupações de terra no Brasil, coordenado pela Prof^a Lygia Sigaud (Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ). Ao longo desse período, realizamos diversos projetos de pesquisa e extensão sobre esse tema, com extensa produção escrita e audiovisual, que culminou com a publicação de um livro sobre a sociogênese das ocupações de terra no Brasil (Sigaud; Rosa, Hernandez, 2010). Vale ressaltar que, até aquela época, não havia nenhum outro grupo de pesquisas que estudasse os

⁵ Álvaro era um assentado em Capelinha, que fica em Conceição de Macabu, mas que tinha origem em Itaboraí e, por isso, estava organizando um grupo que partiria daquela região.

⁶ Coordenavam a reunião o próprio Álvaro e um dos membros da coordenação estadual do MST.

⁷ O projeto original analisaria a produção de um grupo de jovens em uma TV comunitária que estava sendo formada no Complexo da Maré. O projeto precisou ser interrompido porque os recursos que possibilitariam a criação da TV não foram viabilizados.

acampamentos de trabalhadores rurais. Nós fomos o primeiro grupo de pesquisa que estudou essa etapa do processo de assentamento de famílias em áreas rurais. Outros grupos e pesquisadores isolados, com destaque para os vinculados pesquisadores do Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CPDA/UFRRJ), estudavam os impactos do assentamento das famílias. Diferente destes, nossa preocupação era a linguagem social das ocupações, as quais eram seguidas de acampamentos, como modo adequado de reivindicar terras junto ao Estado. Tal preocupação justificava-se porque quase todos os assentamentos na época foram precedidos por ocupações e acampamentos. Eu, particularmente, a partir do rico material coletado nas filmagens das reuniões de frente de massa, debrucei-me sobre as motivações para a entrada das famílias nesses processos, com destaque para um artigo publicado especificamente sobre esse tema (Macedo, 2005). Posteriormente, outros pesquisadores isolados, tais como Loera, vieram a estudar os acampamentos de trabalhadores rurais. Portanto, a originalidade deste trabalho reside não só no âmbito da relação entre imagem e antropologia (ou antropologia visual), mas também na abordagem utilizada para as formulações teóricas oriundas das pesquisas realizadas.

Mas, enquanto a minha vida mudava nessa direção, meus companheiros de direção, Ana e Geraldo, caminhavam no sentido oposto. Estavam com compromissos de trabalho que os impediam de seguir acompanhando o processo de modo mais sistemático e propuseram que paralisássemos as filmagens para buscar financiamento para o filme. De repente, vi-me numa situação

paradoxal, já que haviam sido eles que me convidaram para participar do projeto. Foi uma decisão difícil na época, mas achei que não deveria voltar atrás. Já haviam sido feitos esforços significativos, tínhamos coletado cenas preciosas – eles me acompanharam também em outras reuniões, entrevistas e participaram da primeira ocupação, na Fazenda Sertão, em Conceição de Macabu – e tinha direcionado toda a minha vida para a questão. Já estava claro que filme e tese estariam conjugados. Expliquei isso para meus companheiros, que tiveram alguma dificuldade de compreender, ficando nossas relações ligeiramente estremecidas, e segui, a partir daí, sozinho.

Minhas referências metodológicas para a pesquisa vinham dos estudos antropológicos que iniciei ainda antes de entrar no doutorado⁸. Após a leitura de vários textos antropológicos baseados na pesquisa de campo com observação participante, percebi que quanto mais eu tivesse a oportunidade de conviver entre os acampados, maior seria o meu acesso às suas subjetividades. Como já era professor da UERJ e tinha um filho recém-nascido, não pude me ausentar do Rio durante longos períodos para fazer uma pesquisa de campo com estadias mais duradouras, tal qual recomendam os manuais antropológicos. Aproveitei os períodos de férias nas aulas da UERJ para estadias maiores nos acampamentos. Desse modo, estive

⁸ No final do mestrado entrei em contato com textos de antropologia da saúde para realizar uma pesquisa de campo em hospitais gerais do Rio de Janeiro. A partir daí, encantei-me com a antropologia e decidi que queria fazer o doutorado nessa área. O primeiro passo para tal foi participar do curso de Teoria Antropológica I, da Prof.^a Mariza Peirano, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília (PPGAS/UnB).

acampado, por 15 dias cada, durante três vezes. Na primeira e na terceira vez levei a câmera. Na segunda, preferi não levar para me ater com mais profundidade a alguns

problemas específicos da tese, o que gerou estranhamento no grupo, que me reconhecia como o “menino que estava fazendo o filme”. Retomarei isso mais à frente.

[Figura 2]
Montagem do acampamento na Fazenda Sertão – Conceição de Macabu



Além dessas estadias mais prolongadas, ao longo dos quatro anos de pesquisa, realizei cerca de 30 viagens curtas ao Norte Fluminense, em geral, de dois ou três dias e em finais de semana. Nessas viagens, às vezes, ficava no acampamento, em barracas de camping ou debaixo da lona preta; e, às vezes, ficava em pequenas pousadas na cidade de Conceição de Macabu. Visitei também outros acampamentos da região para ter contrapontos, perceber o que era específico do acampamento Zé Pureza⁹ e o que era comum a todos os acampamentos.

Nessas viagens curtas, em geral estive acompanhado por amigos(as) e/ou técnicos(as) de cinema que me auxiliaram nas filmagens. Era necessário sempre, pelo menos, mais uma pessoa para captar o som nas filmagens, já que eu manejava a câmera e conduzia os diálogos com os personagens do filme. E, em geral, fomos eu e um(a) auxiliar. Ocuparam essa função pessoas que se interessavam pelo tema e, ao

⁹ O nome dado pelo MST ao acampamento é uma homenagem a um dos principais líderes da luta pela

terra no Estado do Rio de Janeiro, que atuou desde 1947 até 1964. Em 1973, ele foi preso e torturado pela ditadura militar. A trajetória de lutas pela terra no Rio de Janeiro, narrada a partir de depoimentos de Zé Pureza, Bráulio Rodrigues e Manoel Ferreira, pode ser vista no filme *Sementes e Trincheiras* (2007).

mesmo tempo, buscavam oportunidades de trabalho. O combinado era que eu pagaria as despesas das viagens e, caso conseguisse algum tipo de financiamento, haveria remuneração. Como nunca consegui apoio na fase de filmagens, na medida em que essas pessoas já haviam matado sua curiosidade, percebiam as dificuldades para obter recursos e/ou tomavam outros rumos profissionais, abandonavam o projeto¹⁰.

A relação com o MST, aos poucos, foi estreitando-se. O combinado com a coordenação estadual era que eles me avisariam dos movimentos do grupo e, na medida das minhas possibilidades, eu estaria presente para acompanhar os principais acontecimentos. Embora houvesse esse combinado, raramente esses avisos chegaram. Na verdade, eu sempre tive que estar entrando em contato com a coordenação ou com os acampados para saber notícias do processo. No início, o ritmo das ações foi mais intenso. Após o terceiro deslocamento, quando o grupo ocupou a Fazenda Amazonas, as coisas se acalmaram, com as famílias permanecendo nesse local por mais de um ano¹¹.

¹⁰ Assim ocorreu com Fernando Oliveira, que estava em processo de formação para atuar como câmera e me auxiliou desempenhando essa função durante alguns meses desde que Ana e Geraldo deixaram o projeto. Tive também a colaboração de Rosana Lobo, então namorada de um amigo, estudante de Comunicação; de Luciano Braun, amigo de infância interessado na questão da reforma agrária e em produções audiovisuais; e de Elisa Figueira, aluna de Ciências Sociais da UERJ, que veio a desenvolver uma dissertação sobre assentamentos rurais.

¹¹ A primeira fazenda a ser ocupada pelo grupo foi a Sertão, em Conceição de Macabu, em 2000. Um mês após, quando foram despejados, as famílias passaram um período de cerca de dois meses em um acampamento provisório no Assentamento Capelinha, no mesmo município. Desde ali, ocuparam a Fazenda Amazonas, no município vizinho de

O fato de eu ter um carro ao longo de todo o trabalho de campo facilitou o trânsito entre o Rio de Janeiro e a região Norte Fluminense. Acionado, em poucas horas, eu poderia estar no acampamento. Por outro lado, o carro constituiu-se também um problema para a realização da pesquisa. Como a grande maioria dos acampados não tinha veículos e eram frequentes as necessidades de deslocamentos, às vezes urgentes, para a resolução dos mais diversos tipos de problemas – levar alguém enfermo ao hospital, buscar alimentos e outros recursos, resolver alguma questão administrativa, por exemplo – as demandas para a utilização do meu carro eram frequentes. E as distâncias em geral não eram pequenas, afinal, estávamos no meio rural, em áreas relativamente isoladas. Isso significava que eu era convidado, quase todos os dias, para sair do acampamento, quando o meu objetivo era estar lá. Não foi simples o gerenciamento dessas demandas. Às vezes, cedia e prestava o favor; outras vezes, não, o que gerava alguma rusga, já que nem sempre a negativa era compreendida. Os acampados me viam como alguém que poderia ajudá-los, que estava lá para isso e, assim, tinham dificuldade em compreender a minha necessidade de estar no acampamento. Vale dizer que as demandas dos acampados por recursos e ajuda eram legítimas. Pacheco de Oliveira (2013) nos mostra que as relações entre pesquisador e grupos pesquisados na contemporaneidade são de caráter dialógico, marcadas pela constante negociação entre

Santa Maria Madalena, onde ficaram por mais de um ano. Dadas as dificuldades para a desapropriação dessa área, em 2002, decidiram ocupar a Fazenda Progresso, retornando ao município de Conceição de Macabu, onde também permaneceram por um longo período.

as partes sobre seus ganhos e perdas, sobre a autoria dos discursos e suas possibilidades de difusão, sendo cada vez mais questionada a perspectiva clássica que credita ao pesquisador, a partir de uma suposta posição de neutralidade, a capacidade de iluminar o mundo com suas descrições e explicações¹².

Outro aspecto que suscitou dúvidas e foi objeto de negociações entre os acampados e eu foi a minha dupla identidade de pesquisador e cineasta. Devido ao fato de o longa ter começado antes da tese, de a minha entrada no campo ter sido feita via filme, eu era reconhecido como “cineasta” e não como “pesquisador”. Por isso, houve grande estranhamento quando apareci sem a câmera para uma segunda estadia mais prolongada no campo. Nessa ocasião, como não havia nenhum coordenador no acampamento que pudesse esclarecer a situação, houve quem achasse que eu era um espião, que estava ali para recolher informações para a polícia ou para os proprietários. Nesse dia, acampados que me conheciam há mais tempo apaziguaram a situação¹³.

Houve outra situação semelhante, essa mais grave e ameaçadora. Numa das vezes que visitei outro acampamento, no município de Campos¹⁴, também fui con-

fundido com um espião. Já estava anoitecendo, estava em minha barraca de camping, quando fui avisado por um acampado dessa desconfiança. Diferente do outro caso, dessa vez, poucos me conheciam, já que eu não havia convivido com aquele grupo. Foi uma das noites mais tensas do trabalho de pesquisa. Independentemente desses episódios, o fato é que os acampamentos estão sempre em contextos marcados pela tensão, já que a qualquer momento podem ser vítimas de violências, seja policial ou, principalmente, de jagunços enviados pelos proprietários de terras. Por isso, uma das principais funções desempenhadas é a de segurança, com a manutenção de guarda permanente nas principais vias de acesso ao local onde as barracas estão montadas.

Outra grande dificuldade metodológica enfrentada no campo foi o posicionamento diante dos conflitos internos ao grupo, que não foram poucos. Desde o início, o acampamento esteve organizado de forma matrícia, numa estrutura que combinava funções a serem desempenhadas com os bairros de origem das famílias. Cada grupo de famílias – reunido por local de origem – tinha um coordenador e uma coordenadora, e representantes do sexo masculino e feminino para o desempenho de cada função (segurança, saúde, alimentação, comunicação, educação etc.). No início, havia cerca de oito grupos – sendo aquele já citado de Itaboraí e outros dos diversos bairros de Conceição de Macabu – que

¹² Para ver mais sobre a crítica decolonial e a dialógia nos processos de pesquisa ver Bensa (2006), Fabian (1991), Lander (2005) e Strathern (1987).

¹³ O estranhamento por parte dos sujeitos pesquisados em relação à dupla identidade de pesquisador e cineasta foi percebido também por Opipari e Timbert (2014), quando crianças filmadas em um terreiro de candomblé estranharam a presença das pesquisadoras sem a câmera.

¹⁴ Este acampamento era chamado de Oziel Alvez, localizado na Fazenda Cambahyba, terra da usina de cana-de-açúcar falida, de mesmo nome. Essa área foi

objeto de disputa por um longo período, com várias idas e vindas judiciais, e na qual, em janeiro de 2013, viria a ocorrer o assassinato de Cícero Guedes, então coordenador do acampamento, personagem do filme Zé Pureza, e uma das principais referências na luta pela terra no estado naquele período.

eram designados pelos nomes dos bairros de origem. Mas, à medida que o tempo foi passando, criou-se uma divisão entre o grupo de Itaboraí (*outsiders*) e aqueles da própria região de Conceição de Macabu (*estabelecidos*). Por terem características e interesses diferentes – o grupo de Itaboraí era mais urbanizado e estava longe do seu local de origem – gestou-se uma rivalidade entre ambos que só foi resolvida com sua separação definitiva e a divisão do acampamento em dois, o que só veio a ocorrer no terceiro ano do processo¹⁵.

Enquanto isso não ocorreu, eu tive que administrar a minha relação com os dois grupos e evitar que tivesse o acesso fechado às famílias de algum deles. Ambos os grupos tentavam disfarçar as divergências, afinal, uma situação explicitamente conflituosa não seria bem-vista pela coordenação do MST. Mas foram frequentes as acusações de um grupo ao outro. Eu ouvia atentamente os reclames, procurava reunir elementos para compreender o que estava em jogo em cada disputa, mostrava-me solidário com a posição de quem falava, mas evitava me posicionar abertamente a favor de um lado ou de outro, mesmo que às vezes fosse cobrado por isso. Agindo dessa forma, consegui chegar até o final do processo sem qualquer animosidade que atrapalhasse o meu trabalho. Além dessa minha postura, certamente, contribuiu para isso o fato de haver equilíbrio entre os grupos na atenção que eu dava a cada um nas filmagens. Entre os três personagens principais do

filme, uma era de Itaboraí (Regina), a outra de Conceição de Macabu (Teresa), e o terceiro era um senhor que, a partir de determinado momento, deixou o acampamento (Hamilton). Caso houvesse algum desequilíbrio nessa atenção isso teria dificultado o meu trabalho.

Numa das minhas estadias prolongadas, com os objetivos de animar o grupo e propiciar um momento de integração e descontração entre as famílias, resolvi promover um churrasco. Isso ocorreu num momento em que o acampamento vivia dificuldades e, por isso, o número de famílias não era tão numeroso. Assim, pude comprar algumas peças de carne e convidar a todos. Passei de barraca em barraca para fazer o convite. E, a partir daí, surgiu a questão: em que local do acampamento o churrasco seria promovido? Alguns queriam que o evento ocorresse perto da barraca do Maciel (um dos coordenadores do acampamento, de Conceição de Macabu), enquanto outros preferiam que ocorresse em outro local. Maciel advogou que perto da barraca dele seria mais fácil, pois haveria mais estrutura para apoio ao evento (água, utensílios de cozinha etc.). Aceitei os argumentos de Maciel e decidimos fazer o churrasco perto de sua barraca. Em razão dessa decisão sobre o local, ninguém do grupo de Itaboraí apareceu e a iniciativa, que tinha como um dos objetivos contribuir para a integração entre os acampados, não obteve êxito. Não tive a sensibilidade para perceber que a decisão sobre o local do churrasco estava condicionada pela disputa entre os grupos, que o melhor seria fazer em um local neutro. O episódio, que não chegou a abalar a minha relação com o grupo de Itaboraí, revelou a intensidade que o conflito entre os grupos havia atingido.

¹⁵ Para o estudo de conflitos em uma comunidade entre um grupo local e outro vindo de fora uma das principais referências teóricas é o livro *Os estabelecidos e os outsiders* (2000), no qual Norbert Elias examina uma pequena comunidade inglesa.

Além de revelar a intensidade dos conflitos, o ocorrido também evidenciou o valor atribuído à carne como alimento. Para um brasileiro de classe média, até a época da pesquisa, o acesso à carne era algo natural, dado. No entanto, entre os acampados, seja pela sua situação de isolamento geográfico, seja pela falta de recursos, não era frequente o consumo de carne, que era visto como um artigo raro e, portanto, especial. Nos momentos de maior dificuldade, houve caça de pequenos animais silvestres ao redor do acampamento (ver Macedo, 2003). Nesse sentido, esse episódio me fez também compreender um outro, em que a carne como alimento apareceu como um gatilho.

No começo das filmagens, ainda num momento em que escolhíamos os personagens a serem acompanhados mais de perto, nos aproximamos de Beth, uma mulher casada que conhecemos naquela primeira reunião de frente de massa, em Itaboraí. Fomos até a sua casa antes da primeira ocupação e fizemos ótimas filmagens. Demonstrando estar à vontade com a câmera e ansiosa com a ocupação, rapidamente nos tornamos amigos e ela foi identificada como alguém que poderia ser uma das personagens principais do filme. Beth participou da primeira ocupação e, já no acampamento, narrou a primeira ameaça de despejo sofrida pelo grupo.

A relação com ela estava ótima até que eu resolvi, numa das minhas viagens de final de semana, presenteá-la com uma linguiça que comprei num local onde sempre fazia um lanche em Casimiro de Abreu, no caminho para a região Norte Fluminense. Depois disso, Beth, que recebeu o presente com naturalidade, passou a rejeitar as filmagens. De uma hora para outra, ela não estava mais à vontade com

a presença da câmera e, passadas algumas semanas, percebi que precisava substitui-la como personagem. Pode ter sido coincidência, o problema pode não ter sido esse, mas acredito que o meu presente pode, de alguma forma, ter contribuído para desestabilizar a minha relação com ela. Talvez o marido, que não foi acampar, permanecendo na base em Itaboraí, tenha ficado com ciúmes e reclamado. Talvez ela, por si só, tenha ficado constrangida. Enfim, de um jeito ou de outro, parece que não foi uma coincidência ela ter começado a se afastar logo após o meu presente. Acima de tudo, os episódios evidenciam a importância de o pesquisador estar atento às diferenças, que podem ser de diversas naturezas, e ser sensível para reconhecer o mais rápido possível os códigos revelados no campo.

Outro cuidado metodológico que tive foi o de não filmar situações que pudesse ser vistas como constrangedoras para os acampados. Lembro-me de ter desligado a câmera em debates mais acalorados e em outras situações que revelavam, acima de tudo, a vulnerabilidade dos acampados diante de situações difíceis. Por exemplo, preferi não registrar um conflito entre os acampados na divisão de cestas básicas doadas ao acampamento. Não mostrei também as atividades de caça, devido ao seu caráter ilegal, praticadas eventualmente por alguns acampados. Ambos os casos teriam apelo dramático e estético, mas poderiam comprometer a integridade ética do grupo e a minha relação com ele¹⁶.

¹⁶ O mesmo cuidado de não filmar situações delicadas também é proposto por Abreu (2013) ao relatar algumas de suas experiências em antropologia visual.

Ainda no que se refere à relação com os acampados, percebi que a geração de laços de confiança é proporcional à disponibilidade do pesquisador/cineasta para revelar suas questões e vida pessoais. A confiança aumentava quando eu falava dos meus problemas, na medida em que “o cineasta” se humanizava. Nesse sentido, recordo que um ponto de inflexão importante foi ter levado meu filho de três anos para passar um final de semana no acampamento. A partir daí, passei a ser reconhecido também como um pai, criando um ponto de identificação importante com diversos acampados, os quais tinham o cuidado com os filhos como um valor fundamental.

Vale também ressaltar os resultados obtidos para o filme a partir do método da

pesquisa de campo com observação participante. Em geral, as produções cinematográficas de documentários realizam pesquisas pontuais junto às pessoas e grupos que retratam. Às vezes, essa pesquisa é mais aprofundada, às vezes menos; recomenda-se sempre que o pesquisador estude previamente o tema e o contexto antes de relacionar-se com as pessoas que irá filmar, o que também nem sempre acontece. Mas, de um jeito ou de outro, a pesquisa, em geral, por limitações de tempo e/ou de outros recursos, não permite uma interação aprofundada entre realizadores e os sujeitos a serem representados nos documentários. Na maioria das vezes, há um orçamento e tempo limitados para a pesquisa e, esgotados esses recursos, parte-se para as filmagens com as informações disponíveis até então.

[Figura 3]

Crianças acampadas na Fazenda Amazonas – Santa Maria Madalena



No caso do documentário *Zé Pureza*, a possibilidade de imergir no campo trouxe resultados diferenciados, evidenciando o que a teoria antropológica ressalta no sentido do acesso à subjetividade do outro. Mesmo que eu não tenha tido a oportunidade de estar no acampamento de modo contínuo por

muito tempo, o fato da pesquisa e do filme constituírem processos que se desenvolveram ao longo de um período considerável de tempo – seis anos entre o início das filmagens e o lançamento do filme –, com a realização de viagens frequentes entremeadas por alguns períodos de convivência maior,

permitiu que fossem geradas relações de confiança para a expressão de conteúdos aos quais dificilmente eu teria acesso numa pesquisa pontual.

Os cuidados que apontei acima e a amizade que foi sendo gestada com os acampados(as) ao longo do processo de filme/pesquisa permitiram que eu acesasse aspectos mais íntimos da trajetória de cada indivíduo e das experiências de acampamento que estavam sendo vividas por eles(as). Regina sentiu-se à vontade para falar da sua relação com a filha e dos seus temores mais profundos quanto ao futuro da menina; Teresa nos narrou em detalhes as dificuldades e humilhações sofridas como cortadora de cana; Hamilton acabou confessando que abandonou o acampamento, o que a princípio não foi revelado, por ser um signo de falta de perseverança. Caso minha pesquisa tivesse sido pontual, não teria tido acesso a esses discursos. Eu e os expectadores mais atentos pudemos, assim, experimentar, visualizar e compreender como um filme realizado a partir da pesquisa de campo com observação participante pode diferenciar-se das produções convencionais de cinema.

Notas sobre a linguagem documental

Na época em que Zé Pureza foi produzido, embora Nichols (2005) já tivesse exposto seu modelo classificatório com seis tipos de documentários, o debate acadêmico no Brasil girava em torno de três desses tipos, com alguns ensaios relacionados a

um quarto tipo¹⁷. O primeiro deles, o modo expositivo clássico, aparecia desgastado por estar centrado na subjetividade dos autores/diretores, num contexto de contestação da autoridade do etnógrafo e do reconhecimento de que esta poderia também significar uma forma de promoção e reprodução do colonialismo. O modelo que utilizava a voz em off do diretor ou de um narrador escalado para reproduzir um texto formulado por esse primeiro, com imagens que ilustravam o que estava sendo dito, já era considerado ultrapassado e inadequado tanto estéticamente quanto politicamente¹⁸.

O grande debate girava em torno do cinema direto norte-americano e do cinema verdade (vérité) francês. Enquanto o primeiro busca a autenticidade utilizando como estratégia a observação direta em filmagens exaustivas, de modo que equipe e câmera se tornem imperceptíveis e a realidade seja captada tal qual ela se apresenta, sem máscaras, o cinema verdade francês

¹⁷ Da-Rin (2004), em sua brilhante análise sobre o desenvolvimento do documentário brasileiro, aponta que os primeiros experimentos do cinema documentário reflexivo – que, nos próprios filmes, discute os modos de representação –, no Brasil, aparecem na obra de Arthur Omar, que rompe drasticamente com as linhas narrativas convencionais; em *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (1984), que retoma um processo de filmagem iniciado em um contexto diverso; e, na obra de Jorge Furtado, que, por meio da paródia e da ironia, também contesta qualquer estratégia de busca pela “verdade” por meio do cinema, com destaque para *A matadeira* (1994), que apresenta uma bricolagem de pontos de vista sobre a guerra de Canudos. Embora tais experiências tenham sido significativas, somente na última década o debate sobre a representação no documentário vem ganhando proeminência no país por meio de uma profusão de experiências de cinema reflexivo.

¹⁸ Para uma crítica a essa abordagem no cinema, ver Bernardet (2005).

entende que a “verdade” no cinema é sempre produto da relação entre quem filma e quem é filmado e, por isso, não se furtar em explicitá-la¹⁹. A grande maioria dos estudos da antropologia da imagem não escondeia sua preferência pelo cinema verdade francês e a proposta de compartilhamento de informações e afetos entre pesquisador e pesquisado, entre quem representa e quem é representado. Na “antropologia compartilhada” de Rouch, o filme é resultado desse encontro, sendo ilusória a ideia de que uma equipe de pesquisa/cinema possa trazer algum tipo de verdade que está no outro, em quem está sendo representado (Rouch, 1967)²⁰.

As referências em torno do cinema verdade e da antropologia compartilhada vinham não só do debate teórico, mas também da prática documental que estava em voga na época. No Brasil, o cinema de Eduardo Coutinho – *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002) –, com nítidas influências do cinema verdade francês, encantava e constituía uma grande novidade e inspiração para os jovens documentaristas. E esses modos e técnicas de fazer documentários estavam bastante próximos. Geraldo, que havia iniciado o filme comigo e com Ana, participava de equipes de pesquisa de Eduardo Coutinho, assim como a professora Consuelo Lins, da UFRJ, que havia nos orientado no nosso primeiro

filme²¹ e com a qual trabalhei como assistente em *Julius Bar*²².

Nessa época, os principais exercícios realizados em torno das ideias do cinema direto no Brasil foram os de João Moreira Sales e Maria Augusta Ramos, ambos em início de carreira, sendo que a segunda posteriormente veio a consolidar-se como a grande referência para esse método no país. Baseado nesse método, marcou-me *Futebol* (1998), do referido autor, uma série produzida para a TV sobre o tema homônimo que descobre o *habitus*²³ desse universo ao acompanhar a rotina de alguns jogadores e ex-jogadores, utilizando como técnica a observação direta e distanciada, revelando as angústias e desafios enfrentados pelos artistas da bola fora das quatro linhas não apresentadas pelo jornalismo esportivo convencional. João Salles (2006), que havia sido meu primeiro professor de cinema, em curso de direção de documentários na Fundição Progresso, posicionava-se de forma mais neutra na disputa entre o cinema verdade e o cinema direto, embora não escondesse seus encantos pelo segundo.

Assim, tinha ambas as referências teóricas, mas, o cinema direto francês fazia-se mais presente entre meus pares e, portanto, constituía a inspiração principal²⁴. Em Zé Pureza, como vimos, o método

¹⁹ Para o estudo dos tipos de documentário, ver Nichols (2005) e Da-Rin (2004).

²⁰ Para outras experiências e análises de cinema compartilhado, ver Hikiji e Alvarenga (2006), Gallois (1998), Gonçalves e Head (2009).

²¹ *Pari Pari*, ver nota 2.

²² *Julius's Bar*, dirigido pela Prof.^a Consuelo Lins (2001), apresenta o cotidiano de travestis da Baixada Fluminense a partir de um dos seus locais de convivência, um bar em Nova Iguaçu.

²³ No sentido dado ao termo por Bourdieu (1989).

²⁴ Em termos de experiência, isso já é nítido no nosso primeiro filme, *Pari Pari* (2000), o qual havíamos compartilhado com os moradores da Grota do Surucucu, favela de Niterói onde este foi filmado.

participativo atravessa todo o processo de realização e, para além da já analisada convivência com os acampados, manifestava-se de duas formas. Em primeiro lugar, pela explicitação da minha presença no diálogo com os personagens. Era minha intenção mostrar que o filme era resultado desse encontro e dessa relação, que os conteúdos captados dependiam do caráter desta. Hoje percebo que isso não só é evidente, como é um pouco exagerado no filme. Em algumas conversas filmadas, eu poderia ter adotado uma postura mais discreta, com menos intervenções. Em alguns momentos, minha presença acaba revelando certo viés ideológico que poderia ser omitido em prol da valorização da subjetividade dos meus interlocutores.

Em segundo lugar, a forma participativa aparece no compartilhamento de imagens com os personagens. A certa altura do processo de filmagens, eu apresento aos acampados, e registro isso, uma espécie de *teaser* do filme. Ao perceberem, pela primeira vez, de forma mais nítida, o que poderia ser o resultado de todo aquele longo processo, os acampados se emocionaram. Regina chorou ao ver a imagem da filha a qual não encontrava havia meses. Os acampados amontoaram-se em torno da

Seu lançamento ocorreu ali, diante do brilho dos olhos dos seus personagens, parentes e vizinhos. João Sales teve acesso ao filme e, posteriormente, veio a financiar um curso de música na Escola Villa-Lobos para os personagens do filme, que a partir daí tornaram-se profissionais e tiveram suas vidas transformadas. Os impactos da antropologia compartilhada, experimentados tanto do ponto de vista subjetivo, no brilho nos olhos dos personagens-spectadores, quanto de forma objetiva, numa inesperada profissionalização em música de jovens favelados, constituíram grande motivação para a valorização desse método de fazer cinema e pesquisa.

tela da pequena câmera digital para verem sua própria história. Divertiram-se, riram bastante e reconheceram-se mutuamente, apontando e anunciando a presença de fulano ou ciclano. Essa técnica surtiu o efeito esperado de aproximar os acampados do projeto do filme. Ao conseguirem objetivar o que viria a ser, houve uma aproximação afetiva ainda maior entre nós, já que a maioria não tinha referências de cinema documentário e, sobretudo, de um tipo de cinema que procurava fugir da forma expositiva, privilegiando a voz e a ação direta dos personagens.

Embora a utilização dessas técnicas tenham surtido os efeitos esperados, hoje percebo que poderia ter utilizado os dispositivos da antropologia compartilhada de forma mais intensa e criativa e, assim, promover reflexões sobre modos de representação, aproximando-se de um quarto tipo de cinema documentário, a saber, o chamado cinema reflexivo²⁵. Minha proximidade com os acampados permitia-me registrar as inquietações dos personagens em relação ao filme, as angústias e receios destes em relação à forma como seriam representados. Mas, naquele momento, isso ainda não era uma questão relevante para mim. Estava focado em registrar os principais acontecimentos que envolviam o acampamento e captar as subjetividades daqueles que participavam do processo.

Nesse sentido, na medida em que os acampados se acostumavam com a minha presença, eu estava cada vez mais apto a captar os diálogos que ocorriam entre eles, os quais às vezes traziam divergências que

²⁵ Sobre o cinema reflexivo, ver nota 17.

descobriam as contradições do processo. E, nesse sentido, Zé Pureza aproxima-se do cinema direto americano. Além da primeira reunião de frente de massa já comentada, serve como exemplo o registro do diálogo ríspido entre um casal que divergia sobre a validade da ação de ocupar terras. A influência do cinema direto se faz presente também em situações de diálogo mais íntimo com os acampados em suas barracas, nas quais a minha presença e a da câmera se invisibilizam dada a força do discurso dos personagens. Foi numa situação desse tipo

que Teresa resumiu sua trajetória pregressa e revelou suas desventuras como cortadora de cana. Eu procurava fugir da situação de entrevista e, quando esta era inevitável, tentava dar um tom bastante informal para a conversa, o que era facilitado pela ausência de pressão sobre o tempo e o espaço, já que estávamos todos vivendo no mesmo lugar, e sem horários marcados. A única pressa era pelo assentamento das famílias. E era essa espera que parecia sem fim que dava contornos dramáticos ao esforço dos acampados e, portanto, ao filme.

[Figura 4]
Acampada Teresa em sua barraca no acampamento na
Fazenda Amazonas – Santa Maria Madalena



Ao lado do debate sobre os modos como o documentarista se relaciona com os personagens e apresenta essa relação, a bibliografia sobre o tema também analisa o escopo da abordagem, sugerindo que, desde a última década

do século passado, vem observando-se uma passagem das abordagens macro para as abordagens micro (Holanda, 2004). Conforme aponta Mesquita, ao analisar a trajetória recente da produção documental brasileira:

Anomalias e distorções do mercado à parte, creio que a “retomada” documental já merece um balanço estético, sendo possível levantar características marcantes e recorrentes. Entre elas, destacaria a tendência à particularização do enfoque: em vez de almejarem grandes sínteses, os documentários atuais buscam seus temas pelo recorte mínimo, abordando histórias e expressões circunscritas a pequenos grupos. Nesse sentido, é frequente a abordagem de experiências estritamente individuais, a investigação de singularidades. Há uma valorização da experiência do homem comum, um investimento no que, para além de determinações e normatizações sociais, é expressão autêntica, singular (Mesquita, 2007, p. 13).

Estou de acordo com as autoras citadas e outros que apresentam essa tendência. Mas me parece que apresentar essa questão em forma de dicotomia pode significar uma redução da proposta de algumas obras relevantes, dentre elas a do próprio Eduardo Coutinho, sempre citado como autor-chave para essa passagem. Em *Zé Pureza*, o meu objetivo não era nem o singular e nem o geral, mas mostrar como o primeiro pode fornecer pistas importantes para o segundo, era articular um com o outro, apresentar a relação entre o individual e o social (Elias, 1994). Entendo que tanto as abordagens chamadas de “macro” ou generalistas, que criam determinações sociológicas, quanto a descoberta do “singular”, pelo casuísmo e de algum modo pelo culto ao pitoresco, ao exótico, representam limitações para as possibilidades de compreensão do mundo social. Na minha obra, cada personagem é sim singular, tem suas particularidades; mas, de alguma forma, expressam também algo de tipos sociológicos, são

representativos, em certos aspectos, do universo social brasileiro.

A escolha dos personagens em *Zé Pureza* foi governada por essa lógica, de tentar articular indivíduo e sociedade. Embora cada personagem tivesse sua história, particularidades que foram apresentadas e valorizadas no filme expressavam também o universo daqueles que compõem os acampamentos no Brasil. No caso do Norte Fluminense, esse universo é composto, em sua maior parte, por cortadores de cana (Teresa), pessoas que vivem nas periferias dos grandes centros e que têm trajetória pregressa ligada de alguma forma aos meios rurais (Regina) e trabalhadores rurais que trabalham como empregados em fazendas (Hamilton). Eu tive a intenção de que cada um desses “tipos sociológicos” estivesse representado no filme, de modo que o espectador pudesse ter uma ideia do que é mais recorrente nesse universo social. O singular não necessariamente se opõe ao geral, mas sim pode articular-se com ele.

Ao lado do modo como me relacionei com os personagens e do escopo da abordagem, vejamos agora como foram utilizados os outros recursos narrativos. Minha intenção era que o filme não tivesse narrador. Desejava que o acompanhamento aos eventos fosse capaz de gerar um fluxo narrativo suficiente para encadear os principais acontecimentos que envolveram o acampamento. Não obstante, como o processo foi muito intenso, extenso e complexo, não sendo possível estar em todos os momentos em que ocorreram ações importantes, percebi que sua inteligibilidade dependia de algumas explicações da direção, pois não era possível encadear todos os acontecimentos que precisavam ser narrados apenas com a fala dos

personagens. Assim, utilizei um narrador de forma pontual para descrever algumas ações que não puderam ser explicadas ou encadeadas pela captação direta de imagens no campo. Procurei retirar deste qualquer juízo de valor sobre o que estava sendo narrado. Sua função foi apenas informar sobre acontecimentos, nunca comentá-los ou analisá-los. Pretendia que cada espectador formasse a sua própria opinião sobre o que estava vendo, reduzindo ao mínimo a subjetividade dos realizadores na interpretação das ações ocorridas.

Na época que realizei esse filme, tinha grande preconceito contra qualquer tipo de encenação no documentário. Acreditava que sua função fosse sempre a de contar uma história a partir dos eventos efetivamente ocorridos, sendo a encenação uma forma de ludibriar o espectador, a menos que esta fosse explicitada como tal, o que até então não era muito utilizado²⁶. Portanto, nada no filme foi encenado, com apenas uma exceção. Houve um momento em que pedi para uma pessoa repetir diante das câmeras um diálogo que havia ocorrido, sem registro, minutos antes. Foi no começo do processo,

quando ainda pretendia não utilizar um narrador, e precisava anunciar o primeiro despejo sofrido pelo grupo. Mas este já havia ocorrido horas antes, os acampados não estavam mais no local, onde via-se apenas as barracas em chamas, queimadas pela polícia. Quando paramos para perguntar o caminho para o acampamento num vilarejo próximo, um senhor nos informou que até poderíamos ir lá, mas que as famílias já haviam sido despejadas. Percebi que poderia ser ele o narrador e reencenamos o que havia acabado de ocorrer: no caminho ao acampamento, de dentro do carro, a equipe de filmagens e o espectador receberam a informação que o despejo havia ocorrido.

Já no que se refere à trilha sonora, fui mais invasivo. Embora soubesse que a trilha sonora que não vem do próprio ambiente constituísse uma intervenção afetiva, promovi-a de modo aberto, com a intenção de intensificar sensações estéticas. Não obstante, a trilha foi mais utilizada para cobrir ações tais como deslocamentos do grupo, montagem de barracas e manifestações públicas do que em situações de diálogo com personagens. Nestas, preferi privilegiar a força do discurso, deixando que este falasse por si só. Assim, a música, pontual como a narração, funcionou também como um respiro entre discursos que muitas vezes não eram leves²⁷.

Antes de analisar os impactos do filme, valem algumas explicações e comentários sobre a sua edição, pós-produção e distribuição. Conforme vimos, o longa foi

²⁶ A encenação explícita no documentário, a luz de Nichols (2005), é o que nos permite a classificação de um quinto tipo, qual seja, o chamado documentário performático. Nesse tipo, em geral são criadas situações fictícias para reproduzir algo ocorrido no passado e que não pôde ser registrado. Mas as encenações podem também ter outras finalidades e estarem referidas a outros tempos. O também chamado “docudrama” até hoje não é muito convencional, mas há tendências de aumento no uso dessa estratégia narrativa. Um dos documentários brasileiros mais importantes que utiliza essa estratégia é *Menino 23*, de Belisário França (2016), que reconstitui um passado escravista em uma fazenda em São Paulo. Boas análises sobre esse tipo de documentário podem ser vistas em *Da-Rin* (2004).

²⁷ A trilha sonora, assinada por Zé Paulo Becker, está contida no CD *Sob o Redentor*, com uma das composições, intitulada “Zé Pureza”, feita especialmente para o filme.

desenvolvido sem qualquer tipo de roteiro prévio. O que governou as filmagens foram os acontecimentos relacionados ao acampamento e aos personagens escolhidos como protagonistas. Não obstante, para a edição, como havia uma pesquisa teórica aprofundada e uma imersão significativa no campo, preferi disponibilizar para o editor um roteiro de edição. Havia captado mais de 100 horas de imagens e não gostaria de correr o risco de que sequências que julgava fundamentais ou que partes importantes da história fossem omitidas. Enfim, eu era o único que conhecia bem todo o processo, o único que havia acompanhado tudo ao longo de quatro anos, tendo estudado o tema em profundidade. Por isso, utilizando o método das cartelas coloridas²⁸, elaborei o roteiro de edição em apenas dois dias. Após quatro anos vivendo um filme, ele estava pronto na minha cabeça e no meu coração.

O processo de edição do filme foi longo, pois não pude contar com um editor em tempo integral. Silvio Arnaut – editor do Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ, que apoiou o filme – só dispunha de três tarde livres na semana para executar o trabalho. Assim, o longa-metragem demorou quase dois anos para ser editado. Se, por

um lado, houve alguma dispersão no processo, por outro, houve tempo para digerir e trabalhar com calma, vendo e revendo em detalhes cada uma de suas partes. Hoje, permaneço satisfeito com o processo de edição, mas tenho consciência que o filme poderia ter sido um pouco mais enxuto, que houve apego da minha parte a algumas sequências que poderiam ter sido suprimidas. Aprendi que editar um material estando ainda apegado aos personagens tende a gerar esse tipo de “gordura”, para utilizar uma expressão comum no meio.

Vale ressaltar também que algum apoio – e este se mostrou importante – para o filme só foi obtido quando o campo de forças que atuava em benefício da obra percebeu que essa era uma realidade: minha ousada proposta de acompanhar um processo de assentamento desde o início até o final havia obtido êxito²⁹. Somente quando o filme estava praticamente pronto, consegui recursos junto ao Ministério do Desenvolvimento Agrário para a finalização e o lançamento. Com esses recursos pude fazer as correções de cor e áudio, a legendagem, remunerar o compositor da trilha sonora, organizar dois eventos de lançamento e viabilizar a exibição em duas salas de cinema.

28 Este método consiste no preenchimento de cartelas com a decupagem do filme. Cada cartela contém uma sequência. Cada personagem tem uma cor de cartela. Foi alocada uma cor também para as sequências de manifestações públicas. Preenchidas as cartelas, você monta o roteiro de edição, em um grande quadro, colocando-as em sequência. O método permite verificar o equilíbrio entre os personagens, entre falas longas e sequências movimentadas, possibilitando alterações com facilidade.

29 Na verdade, não houve final para a saga vivida pelos acampados do Zé Pureza, já que, ao longo do tempo, o acampamento foi se dividindo e as famílias participando de novas ocupações. Soube que, após a longa estadia na Fazendo Progresso, onde encerraram as filmagens, os remanescentes dividiram-se em quatro novos grupos. Eu decidi parar as filmagens quando avaliei que já tinha material suficiente para revelar os principais elementos e condicionantes da experiência de acampar.

Os impactos da experiência

[Figura 5]

Acampamento Zé Pureza na Fazenda Amazonas – Santa Maria Madalena



O filme Zé Pureza foi lançado em duas salas de cinema consideradas alternativas: o Ponto Cine, na Zona Norte, e o Cine Santa, em Santa Teresa, próximo ao Centro e à Zona Sul do Rio de Janeiro. Devido ao bom desempenho comercial, consegui mantê-lo em cartaz durante três semanas. Antes disso, o filme já havia sido exibido em alguns festivais, embora não tenha esgotado todas as possibilidades nesse sentido. Hoje, me arrependo de não ter dado tanta atenção a essa primeira janela, que poderia ter propiciado um impacto ainda maior para as outras janelas. E, posteriormente ao cinema, Zé Pureza foi licenciado ao Canal Brasil em um contrato de três anos.

No debate sobre as funções do filme documentário, enquanto alguns se propõem a fazer filmes para transformar realidades, outros, como Eduardo Coutinho, acreditam que filmes não transformam nada, que seria muita pretensão de um cineasta acreditar nisso³⁰. Minha intenção com esse filme não era transformar a realidade agrária de forma direta e objetiva, mas libertar os seus espectadores de uma série de preconceitos relacionados ao tema. Refiro-me aqui aos diversos estigmas carregados até hoje pelos

³⁰ Ver Eduardo Coutinho, 7 de outubro, filme de Carlos Nader (2013).

trabalhadores rurais e, principalmente, pelos movimentos sociais que os organizam. Tais movimentos, como o MST, por exemplo, vêm sendo, ao longo de décadas, rotulados como subversivos, violentos e desordeiros por uma mídia interessada em sua extinção, já que está comprometida com os interesses do agronegócio. E entendo que, ao transformar a subjetividade das pessoas sobre diversos aspectos relacionados a esse tema, o filme contribuiu sim para a transformação da questão agrária no Brasil. Ouvir diversas pessoas saindo do cinema afirmando que “o MST não era nada daquilo que eu pensava” foi a maior recompensa que obtive na minha trajetória como documentarista. Inclusive, a importância do filme e desse debate segue extremamente atual, haja vista a instalação de uma CPI no Congresso Nacional para questionar o financiamento e as ações do MST.

No que tange aos personagens do filme, o desenvolvimento desse projeto significou que estes puderam ter suas experiências de vida registradas para que seus descendentes conheçam a história da luta pela terra conquistada, pelo espaço onde hoje e no futuro vivem, viverão e obterão o seu sustento. Talvez seja essa a principal função de um documentário para os seus personagens: marcá-los na história, eternizar uma parte da sua história.

No que se refere ao processo de assentamento em si, o filme não exerceu qualquer influência sobre o seu resultado. Nenhuma família foi ou deixou de ser assentada em função do filme. Mas, no que se refere ao MST como um coletivo organizado de luta pela terra, Zé Pureza contribuiu para revelar uma das suas principais lideranças políticas: Marina Santos, a “Marina do MST”,

que não só rapidamente assumiu o posto de coordenadora nacional do Movimento, mas hoje é deputada estadual pelo Rio de Janeiro. É muito gratificante ver que o filme que construímos juntos, de alguma forma, contribuiu para a sua ascensão política, sem que nada disso tivesse sido planejado ou mesmo imaginado.

Do ponto de vista pessoal e da minha relação com o MST, essa experiência só gerou frutos positivos. Tão logo o filme ficou pronto, foi organizado um lançamento para a coordenação e militantes do Movimento. Nele houve uma cerimônia na qual recebi como homenagem os seus principais símbolos, quais sejam, o boné e a bandeira. Disponibilizei cópias para serem distribuídas para todas as 27 coordenações estaduais do MST. O filme tornou-se uma referência não só para o Movimento, mas para todos aqueles que pesquisam o tema.

Sigo frequentando encontros, debates, eventos e festas promovidas pelo Movimento. Há alguns anos, fui convidado pelo MST para dirigir um novo filme documentário sobre o tema. Enfim, a experiência e seus resultados permitiram a formação de laços sólidos e uma relação de confiança que dificilmente será quebrada. Tudo isso compõe a principal realização da minha vida, não tenho a menor dúvida disso. Nessa relação de reciprocidade, só tenho a agradecer pelos aprendizados e afetos recebidos, e pelo que consegui ofertar. Zé Pureza, presente! ■

[Figura 6]

Acampamento Zé Pureza na Fazenda Amazonas – Santa Maria Madalena



[MARCELO ERNANDEZ MACEDO]

Bacharel em Economia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Mestre em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro (FGV-RJ). Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/RJ). Docente Associado da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Coordenador do Laboratório de Comunicação Dialógica (LCD/FCS/UERJ). E-mail: marcelo.ernandez@gmail.com

Referências

ABREU, Regina. Compartilhando experiências e “imprevistos”: relatos e reflexões sobre a prática da filmagem em pesquisas antropológicas. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 85-112, 2013.

A MATADEIRA. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1994. 1 DVD (16 min).

ARRUDA, Lucybeth Camargo. **Naturalmente filmados**: Modos de atuar e de viver nos postos indígenas do SPI na **década de 1940**. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

BARRETO, Juliana Nicolle Rebelo. **Corridas do Imbu**: rituais e imagens entre os índios Karuazu. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

BARROS, Nilvânia Mirelly Amorim de. **Tudo isso é bonito! O festival das máscaras ramkokamekrá**: imagem, memória, Curt Nimuendajú. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BENSA, Alban. **La fin de l'exotisme**: essais d'anthropologie critique. Marseille: Anacharsis, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. In: NOVAES, Aduato (org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. São Paulo: Senac, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

CABRA Marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Gaumont, 1984. 1 DVD (119 min).

CEZAR, Lilian Sagio. **O velado e o revelado**: imagens da Festa da Congada. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CUNHA, Edgar Teodoro da. **Imagens do contato**: representações da alteridade e os bororo do Mato Grosso. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002. 1 DVD (110 min).

EDUARDO COUTINHO, 7 de outubro. Direção: Carlos Nader. [S. l.]: [s. n.], 2013. 1 DVD (71 min).

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FABIAN, Johanne. Dilemmas of critical anthropology. In: FABIAN, Johanne. (org.). **Time and the work of anthropology**: critical essays 1971-1981. Chur: Harwood, 1991. p. 245-264.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). **Antropologia visual**: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília, DF: ABA, 2014.

FUTEBOL. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: GNT Vídeo Filmes, 1998. 1 DVD (90 min).

GALLOIS, Dominique Tilkin. Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam (orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998.

GIGLIO-JACQUEMOT, Armelle. Descritividade e emicidade do documentário: as escolhas da realização de um filme sobre o trabalho doméstico. In: FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). **Antropologia visual**: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília, DF: ABA, 2014. p. 305-331.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HIKJ, Rose Satiko Gitirana; ALVARENGA, Clarice Castro de. De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia. **Sexta-Feira - Antropologias, Artes e Humanidades**, São Paulo, n. 8, p. 182-204, 2006.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Devires**, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 86-101, 2004.

JULIU'S BAR. Direção: Consuelo Lins. [S. l.]: [s. n.], 2001. 1 DVD (58 min).

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

LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. In: LANDER, Edgardo (org.). Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

MACEDO, Marcelo Ernandez. **“Zé Pureza”**: etnografia de um acampamento no norte fluminense. 2003. Tese (Doutorado em ciências sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MACEDO, Marcelo Ernandez. Entre a “violência” e a “espontaneidade” – reflexões sobre os processos de mobilização para ocupações de terra no Rio de Janeiro. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 473-497, 2005.

MENDONÇA, João Martinho de. Pesquisa fotográfica e fílmica no litoral norte da Paraíba. In: FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). **Antropologia visual**: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília, DF: ABA, 2014. p. 439-471.

MENINO 23. Direção: Belisário França. São Paulo: Elo Company, 2016. 1 DVD (79 min).

MESQUITA, Cláudia. Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**: issues and concepts in documentary. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.

OLIVEIRA, Micheline Ramos. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**: estudo antropológico de trajetórias sociais e itinerários urbanos sob o prisma da cultura do medo entre mulheres/mães moradoras do Bairro “Matadouro”, Itajaí/SC. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

OLIVEIRA, Micheline Ramos. **No limiar da memória**: estudo antropológico sobre mulheres e violências na metrópole contemporânea. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

OPIPARI, Carmen; TIMBERT, Sylvie. O artifício da imagem na construção do real. In: FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). **Antropologia visual**: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília, DF: ABA, 2014. p. 371-406.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. Etnografia enquanto compartilhamento e comunicação: desafios atuais às representações coloniais da antropologia. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Desafios da Antropologia Brasileira**. Brasília, DF: ABA, 2013. p. 47-74.

PARI PARI. Direção: Marcelo Hernandez. [S. l.]: [s. n.], 2000.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **À la rencontre du petit paradis**: une étude sur le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et à Rio de Janeiro. 1993. Tese (Doutorado em Ethnologie) – École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris, 1993.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia & Imagens: O que há de particular na Antropologia Visual Brasileira? **Cadernos de Arte e Antropologia**, Uberlândia, v.8, n.1, p.131-146, 2019.

PINTO, Alice Martins Villela. Construindo imagens etnográficas: uma abordagem reflexiva da experiência de campo entre os Asuriní do Xingu. In: FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (orgs.). **Antropologia visual**: perspectivas de ensino e pesquisa. Brasília, DF: ABA, 2014. p. 281-304.

ROUCH, Jean. Jaguar. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 195, p. 17-20, 1967.

RIBEIRO NETO, Caio Pompeia Ribeiro. **O MST em documentários e no Jornal Nacional**. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SALLES, João. Notícias de um cinema particular: entrevista com João Moreira Salles. **Revista Sexta-feira, Antropologia, Artes, Humanidades**, São Paulo, n. 8, p. 148-163, 2006.

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: RioFilme, 1999. 1 DVD (80 min).

SEMENTES em Trincheiras. Direção: Marcelo Hernandez. [S. l.]: [s. n.], 2007.

SIGAUD, Lygia; ROSA, Marcelo; ERNANDEZ, Marcelo. **Ocupações e acampamentos**: sociogênese das mobilizações por reforma agrária no Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

SILVA, Fernanda Oliveira. **O cinema indigenizado de Divino Tserewahú**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2013.

SONHO de Rose. Direção: Tetê Moraes. [S. l.]: [s. n.], 1997. 1 DVD (92 min).

STRATHERN, Marilyn. The limits of auto-anthropology. In: JACKSON, Anthony (ed.). **Anthropology at home**. London; New York: Tavistock, 1987.

TEMPO Sul. Direção: Cézar Migliorin. Rio de Janeiro: [s. n.], 2001. 1 DVD (69 min).

TERRA para Rose. Direção: Tetê Moraes. [S. l.]: [s. n.], 1987. 1 DVD (84 min).

VILLELA, Alice. **Das acontecências**: experiência e performance no ritual Assuriní. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

ZÉ PUREZA. Direção: Marcelo Hernandez. [S. l.]: [s. n.], 2006.