

|  |  |
|--|--|
|  <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO,<br/>ARTES E DESIGN<br/>FAMECOS</p> | <h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 32, p. 1-17, jan.-dez. 2025<br/>e-ISSN: 1980-3729   ISSN-L: 1415-0549</p> |
| <p><a href="https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.46853">https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2025.1.46853</a></p>                     |  |

SEÇÃO: CINEMA E AUDIOVISUAL

## Alteridade, exclusão e imagens do outro no documentário: figurações e sentidos da diferença em *Jardim Nova Bahia* e *Housing Problems: Macapá*

*Alteridad, exclusión e imágenes del otro en el documental: figuraciones y significados de la diferencia en Jardim Nova Bahia y Housing Problems: Macapá*

*Alterity, exclusion and images of the other in the documentary: figurations and meanings of difference in Jardim Nova Bahia and Housing Problems: Macapá*

**José Augusto Mendes Lobato<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-8472-007X](https://orcid.org/0000-0001-8472-007X)  
[gutomlobato@gmail.com](mailto:gutomlobato@gmail.com)

**Recebido em:** 12 set. 2024.

**Aprovado em:** 20 jan. 2025.

**Publicado em:** 28 abr 2025.

**Resumo:** Tendo a questão do outro no documentário brasileiro como eixo de debate, este trabalho lança luz sobre as formas de produção de sentido da alteridade em duas obras: *Jardim Nova Bahia* (dir.: Aloysio Raulino, 1971, 15 min) e *Housing Problems: Macapá* (dir.: Peter Lucas e Bianca Moro, 2020, 21 min). Nossos objetos empíricos se unem nesta análise sob a premissa de examinarmos seu registro visual e sonoro, a figuração de personagens e a representação da exclusão. Analisamos a presença de três das oito estratégias de narração de alteridade – intriga fundada no outro; narrativas de trajeto; e processos contranarrativos –, com base nos estudos da imagem, da linguagem e da cultura. Ao final, percebemos nas obras o objetivo de dar expressão a formas de sociabilidade marginais e/ou subalternizadas, em um movimento dialético no qual a conversão do familiar em não familiar viabiliza posições de estranhamento e confronto com a alteridade.

**Palavras-chave:** documentário; narrativa de alteridade; representação; contranarrativa; exclusão social.

**Resumen:** Tomando como eje de debate la cuestión del otro en el documental brasileño, este trabajo arroja luz sobre las formas de producción de significado sobre la alteridad en dos obras, *Jardim Nova Bahia* (dir.: Aloysio Raulino, 1971, 15 min) y *Housing Problems: Macapá* (dir.: Peter Lucas y Bianca Moro, 2020, 21 min). Nuestros objetos empíricos confluyen en este análisis bajo la premissa de examinar su registro visual y sonoro, la figuración de personajes y la representación de la exclusión. Analizamos la presencia de tres de las ocho estrategias de narración de la alteridad – intriga basada en el otro; narrativas de viaje; y procesos contranarrativos –, basados en estudios de imagen, lenguaje y cultura. Al final, vemos en las obras el objetivo de dar expresión a formas de sociabilidad marginales y/o subalternizadas, en un movimiento dialéctico en el que la conversión de lo familiar en lo desconocido habilita posiciones de extrañamiento y confrontación con la alteridad.

**Palabras clave:** documental; narrativa de la alteridad; representación; contranarrativa; exclusión social.

**Abstract:** Based on the discussion of the issue of the other in Brazilian documentaries, this paper sheds light on the forms of production of meaning about otherness within the scope of two works, *Jardim Nova Bahia* (dir.: Aloysio Raulino, 1971, 15 min) and *Housing Problems: Macapá* (dir.: Peter Lucas and Bianca Moro, 2020, 21 min). Our empirical objects come together in this analysis under the premise of examining their visual and sound record, the figuration of their characters and the representation of exclusion. We analyze the presence of three of the eight strategies of narration of alterity – intrigue based on the other; narratives of trajectory; and counter-narrative processes –, based on studies of image,



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

<sup>1</sup> Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo, SP, Brasil.

language and culture. Ultimately, we perceive in the works the objective of giving expression to marginal and/or subordinate forms of sociability, in a dialectical movement in which the conversion of the familiar into the unfamiliar enables positions of estrangement and confrontation with alterity.

**Keywords:** documentary; narrative of alterity; representation; counter-narrative; social exclusion.

Comumente associada à representação das identidades que configuram comunidades, grupos sociais e povos, a narrativa documental tem, em nossa perspectiva, sido particularmente tocada pela questão do Outro. Entendemos que, ao abordar comunidades, sujeitos e territórios sob a ótica factual, independentemente do modo predominante, o documentário constitui uma estrutura-chave para entendermos os desdobramentos da narrativa de alteridade e a força de sua realização na cultura audiovisual, permitindo o acesso, a tradução, a delimitação e a problematização da diferença.

Se, como nos aponta Nichols (2005, p. 181-182), o documentário “ajuda a dar expressão tangível aos valores e crenças que constroem, ou contestam, formas específicas de pertença social, ou comunidade, num determinado tempo e lugar”, podemos aferir que o papel de falar do não pertencimento, da diferença e da segregação é um compromisso da linguagem documental. Essa prática encontra sua materialidade na vasta produção centrada, nas últimas décadas, no Brasil e no mundo, nos traumas sociais e nos processos fundantes da violência e da desigualdade.

Cabe-nos, também, ressaltar que, sendo um ato de enunciação indissociável do *falar sobre o mundo* – mesmo em formas como o filme-ensaio, a autobiografia ou a reflexão –, o discurso documental não é livre de incidências de caráter ideológico e moral desde o ato de registro. A experiência vicária propiciada pelo documentário, para além de suas implicações no circuito de consumo cultural e na exotização de povos, se propõe em maior ou menor medida como comentário do real, que alia o estilo de filmagem a escolhas de caráter ético-político, que guiam sua práxis e a cultura profissional vigente entre

seus realizadores e determinam os percursos do olhar do espectador. Como também afirma Nichols, “tendo em vista que os sujeitos do documentário – atores sociais e eventos históricos – têm uma vida que persiste para além do frame e do texto”, o olhar e a câmera “evocam uma série de questões morais/políticas distintas daquelas associadas à ficção” (Nichols, 1991, p. 80, tradução nossa). Nossa hipótese é que boa parte dessas questões, influentes nas pontas da produção e da recepção, se relaciona à alteridade – um campo permanente de disputas em torno da legitimidade, visibilidade e singularidade do eu/nós e do(s) outro(s).

Outro ponto a considerarmos nesta relação, que acreditamos ser inevitável entre documentário e alteridade, diz respeito à cultura audiovisual latino-americana e às suas recorrentes tematizações sobre as contradições e os dilemas de nossa conturbada experiência de modernização. Somos levados a reconhecer que a busca por uma “comunicação com o país real” e o “reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente”, propostas tão presentes no Cinema Novo brasileiro, como debatido por Xavier (2005, p. 44) no exame do discurso cinematográfico, são também visíveis na narrativa documental e expressam um de seus mais importantes – e, a nosso ver, negligenciados – componentes: a questão do outro e a produção de fissuras e rupturas nas construções de identidade nacional. Contranarrativas que nos convocam e afetam, à busca de um uso estratégico do documentário como espaço de crise, desajuste e questionamento, aliando certo caráter subjetivo da produção das imagens do Sul (Amado; Mourão, 2013) a um esforço de problematização sociopolítica, por meio de discursos críticos ancorados nos contextos históricos em que as obras emergem.

Tendo a alteridade na cultura audiovisual e no documentário como objeto de análise, este artigo busca examinar as figurações dos embates sobre a exclusão social no Brasil em duas obras: *Jardim Nova Bahia*, de Aloysio Raulino (1971) e *Housing Problems: Macapá*, de Peter Lucas e Bianca Moro

(2020). O primeiro é um dos mais reconhecidos trabalhos de curta-metragem de Aloysio Raulino e explora a vida de Deutruedes Carlos da Rocha, homem analfabeto que apresenta, em depoimento e por meio de filmagens que realiza, suas experiências como sujeito migrante e periférico da cidade de São Paulo.

Já a segunda obra é uma versão nacional e contemporânea de *Housing Problems* (dir.: Arthur Elton/Edgar Anstey, 1935, 16 min) – documentário que inaugurou a tradição de representação das classes trabalhadoras urbanas a partir do depoimento e testemunho diretos, abordando as precárias habitações populares urbanas na periferia de Londres. *Housing Problems: Macapá* resulta de uma parceria entre professores da New York State University e da Universidade Federal do Amapá (Unifap), a Procuradoria Geral de Justiça e o Ministério Público do Amapá, para reeditar o espírito da produção do Reino Unido no século XXI. Sua ideia, expressa desde os primeiros segundos, é abordar as moradias precárias de populações das áreas de ressaca da capital amapaense.

### Apontamentos sobre a questão do outro na cultura audiovisual

Nosso referencial teórico e nosso percurso de análise combinam os estudos da imagem e do audiovisual, a filosofia da linguagem, os estudos culturais e a abordagem decolonial para a modernidade latino-americana. Entendemos ser inevitável chegar ao *corpus* proposto dissociados de uma discussão de caráter mais amplo sobre as demarcações da alteridade correntes no campo da linguagem, bem como sobre o processo da representação social e suas incidências na narrativa documental.

Tema-chave de nosso percurso, a alteridade é aqui entendida como condição, processo e um determinado tipo de fenômeno do mundo sensível; um duplo lógico do Eu/Nós, condição inevitável que institui a relação comunicativa. Afirmamos, aqui, que a questão do outro e de suas formas de presença emerge mesmo em narrativas cujo foco seria o território do pertenci-

mento ou reconhecimento – como habitualmente pensamos ao examinar a construção de um documentário –, e tal processo decorre da própria origem e função das representações.

Desde a *mimesis* aristotélica, o reconhecimento do prazer e da *aisthesis* no ato de assistir a imitações dos indivíduos em seu agir evidencia uma relação da linguagem e da representação com o binômio identidade-alteridade. Na *Poética*, o filósofo expressa a distinção entre ver o já conhecido e o inédito; a contemplação de imagens é um instrumento de aprendizagem, também, com relação ao novo:

[...] aprender não é só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens [...]. É que eles, quando veem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, "este é aquele assim e assim". Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objeto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do gênero (Aristóteles, 1996, p. 43).

Ao menos duas vertentes do estudo da linguagem, ambas tributárias das contribuições de Aristóteles, devem passar por nossa reflexão. Primeiramente, há o esforço de depurar os processos de representação social na sociologia e na psicologia social na Modernidade – e é nos pensamentos de Durkheim (1996) e de Moscovici (2003) que nos baseamos.

Se, de um lado, Durkheim atribui aos fenômenos simbólicos de uma cultura forjada por representações o papel de gerar coesão, em leitura grupal do fenômeno, Moscovici atribuirá às representações sociais papel bem mais claro de subjetivação: dirá, em suma, que essas moldam nossas consciências, posto que "convencionam os objetos, pessoas ou acontecimentos" (Moscovici, 2003, p. 34).

Essa operação, que nada tem de inata, é aprendida no convívio social e se naturaliza a ponto de se tornar opaca para nós, que desconhecemos suas implicações, diz Moscovici. Se para Durkheim a representação coletiva é um meio de explicação, classificação e organização de ideias que pairam sobre o *socius*, para o psicó-

logo russo, trata-se de "um modo que cria tanto a realidade como o senso comum" (Moscovici, 2003, p. 49), cujo objetivo central é e sempre será a familiarização – vencer a angústia que sentimos ao nos depararmos com o desconhecido, pondo este, em alguma medida, no território do comum e do já sabido, portanto, domesticado. Algo, aliás, que começa na própria construção da alteridade na língua:

A distância entre a primeira e a terceira pessoa do plural expressa a distância que separa o lugar social, onde nos sentimos incluídos, de um lugar dado, indeterminado ou, de qualquer modo, impessoal. Essa falta de identidade, que está na raiz da angústia psíquica do homem moderno, é um sintoma dessa necessidade de nos vermos em termos de 'nós' e 'eles'; de opor 'nós' a 'eles'; e, por conseguinte, da nossa impotência de ligar um a outro (Moscovici, 2003, p. 50).

Religação entre sujeito e comunidade, entre comunidade e sujeito, a representação social é, assim, um habilitador para a organização mental e apreensão do entorno. Sua efetivação, segundo Moscovici, depende de dois procedimentos que executamos – ancoragem e objetivação – cuja função é, respectivamente, "ancorar ideias estranhas" e reduzi-las a categorias e imagens comuns e "transferir o que está na mente a algo que exista no mundo físico" (Moscovici, 2003, p. 61). Representações também são responsáveis por produzir rotinização, um efeito cumulativo que, em um exemplo bastante literal do autor, "nos possibilita pronunciar, ler ou escrever uma palavra ou noção familiar no lugar de, ou preferencialmente, a uma palavra ou noção menos familiar" (Moscovici, 2003, p. 69).

O autor conclui, assim, que a finalidade de qualquer representação é *converter algo não familiar em familiar*. Essa atitude nos rege, nos move e nos fixa em universos consensuais, "locais onde todos querem sentir-se em casa, a salvo de qualquer risco, atrito ou conflito" (Moscovici, 2003, p. 54). Aqui notamos, então, um dos dilemas da experiência do sujeito moderno que, em nossa perspectiva, se prolonga na busca permanente do eu/nós e do outro nas narrativas midiáticas: a necessidade da alteridade, que provoca e

convoca a busca de consensos voltados para seu duplo lógico, a identidade. O autor sumariza:

A presença real de algo ausente, a exatidão relativa de um objeto é o que caracteriza a não familiaridade. Algo parece ser visível, sem o ser: ser semelhante, embora sendo diferente, ser acessível e no entanto ser inacessível. O não familiar atrai e intriga as pessoas e comunidades enquanto, ao mesmo tempo, as alarma, as obriga a tornar explícitos os pressupostos implícitos que são básicos ao consenso (Moscovici, 2003, p. 56).

Em seguida, há a necessidade de discutirmos os estudos que põem em diálogo preceitos da psicanálise e da comunicação, com ênfase na relação entre o sujeito e a alteridade que, sabe-se, é atravessada pela dinâmica operacional da linguagem. Aqui, notamos que os processos da linguagem resultam em uma série de designações, classificações e mecanismos que visam à organização do "visível" e do "vivível" (Gomes, 2003). Tal ideia é também evocada por Freitas (1992, p. 54), para quem a "realização do sujeito é marcada [...] por sua dependência significativa à linguagem, ao lugar do Outro".

Em linha semelhante, Gomes (2008) explora a identificação como lugar de realização do sujeito e de formação do laço social. Segundo a autora, a internalização dos ideais coletivos tem relação direta com a construção de um senso de identidade. Em suas palavras, "as identificações nos protegem dando-nos um respaldo social, o sentimento de pertencimento e as implicações, a partir dele, de todos os outros efeitos que vêm do berço", com ênfase nos "discursos prontos que são assumidos como legitimadores" (Gomes, 2008, p. 77-78).

Outra perspectiva importante a nosso propósito envolve os estudos culturais – tanto em sua vertente britânica quanto em seus desdobramentos posteriores nas visadas pós-colonial (Bhabha, 1998), subalterna (Spivak, 2007) e decolonial (Quijano, 2005). Entendemos que, além de examinar a questão da identidade, com foco nos processos de globalização e descentramento do sujeito (Hall, 2001), é preciso observar que identidade e alteridade são parte de um movimento dialético, na esteira do qual os discursos essencialistas do

eu/nós são continuamente postos em crise nas narrativas contemporâneas.

Conforme atesta Quijano, reconhecemos que o processo de modernização operado na América Latina, estudado à exaustão em suas implicações midiáticas e culturais (Martin-Barbero, 1997; Canclini, 2000), é resultado da condição da colonialidade arquitetada em torno do binômio saber-poder, que nos atravessa historicamente – incidindo diretamente sobre as formas como fazemos interagir identidades e subjetividade. Os ritos integrativos da modernidade-mundo se combinam, assim, à emergência constante de narrativas e resistências de toda sorte em regiões do Sul Global, devendo estas ser entendidas como estratégias – parafraseando Canclini – para “entrar e sair da modernidade” que nos foi imposta.

A perspectiva pós-colonial é também muito relevante para nós, pois evoca as brechas e fissuras nas quais emergem processos contranarrativos, base de contestação dos essencialismos identitários nos produtos midiáticos contemporâneos. Partindo de Homi Bhabha (1998), atestamos que “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus”, e que “o próprio lugar da identificação, retido na tensão da demanda e do desejo, é um espaço de cisão” (Bhabha, 1998, p. 76). Não por acaso, o autor dirá que, a “nação”, produzida como narrativa, é erguida em torno de uma “cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo” (Bhabha, 1998, p. 207). Nas palavras do autor:

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a 'individualidade' da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população (Bhabha, 1998, p. 209).

Esta combinação de reflexões nos leva, por fim, a erguer a hipótese de que a análise das representações de alteridade permite compreender como bens, produtos e narrativas circulam, são perce-

bidos e carregam sentidos sobre comunidades, povos e grupos sociais na contemporaneidade latino-americana. Se, de um lado, a “narrativa da nação” (Hall, 2001) segue sendo uma estratégia poderosa de afirmação do pertencimento e da coesão, de outro, a *narrativa de alteridade* (Lobato, 2017) funda-se na questão do outro, tendo este como intriga/conflito e mobilizador discursivo. Compreender como ela opera como contranarrativa em diferentes produtos midiáticos nos permite chegar à cultura audiovisual e, em particular neste texto, ao documentário contemporâneo, a fim de reconhecermos a importância deste gênero no trabalho de erguer e derrubar muros que nos diferenciam e aproximam uns dos outros.

Entendemos cultura audiovisual como uma articulação, nos fazeres e saberes que incidem sobre as produções da sensibilidade, dos códigos visual e sonoro com fins estratégicos, produzindo transformações que abarcam as dinâmicas econômicas e de mercado, regimes estético-criativos e as lógicas de circulação de narrativas, representações e discursos. Diferentes autores (Flusser, 2008; Debray, 1993) notarão como a imagem, em específico, é responsável em sua convivência com o texto pela estruturação das identidades e do estar-no-mundo, sofrendo modificações particularmente sensíveis com a introdução da técnica e das tecnologias de registro.

A fotografia, a pintura e os experimentos ópticos que nos acompanham há séculos são meios com os quais estabelecemos padrões culturais que vão de uma educação do olhar à constituição do lugar social reservado às artes, à informação, à literatura e às técnicas de representação. É, portanto, instrumento que regula o visível, controla e disciplina as estruturas sociais e acompanha nossos modelos civilizatórios, influenciando e sendo influenciada por estes, podendo inclusive demarcar “eras do olhar”, como designa Régis Debray (1993). Cabe, entretanto, escaparmos aqui do determinismo inerente às periodizações e buscar, nas recorrências e sobrevivências da imagem, uma certa *dinâmica da experiência* que é perene e se adapta aos momentos de desenvolvimento

tecnológico, social e político da humanidade. A condição de *mediação* da imagem é uma dessas sobrevivências – não livre de contradições diante da técnica moderna, conforme nos aponta Vilém Flusser: “as imagens [...] são ferramentas para superar a alienação humana: elas tinham a função de permitir a ação dentro de um universo no qual o homem não vive mais de forma imediata, mas o enfrenta” (Flusser, 2008, p. 142).

À luz de Flusser, a cultura audiovisual contemporânea pode ser analisada a partir de uma combinação de movimentos convergentes. O primeiro é a introdução da imagem técnica, que produz efeitos significativos sobre o ato fotográfico, a linguagem visual e a amplificação das formas de produção de sentido, da fotografia em diante, com o cinema, a televisão, o vídeo e a comunicação digital. O segundo movimento, especificamente, diz respeito à “consolidação da cultura como um campo econômico” (Ramos; Bueno, 2009, p. 10), processo que se aprofunda na Modernidade e consolida com as sociedades pós-industriais, guiadas pela indústria cultural no século XX.

Em terceiro lugar, e aqui reside nosso objeto de pesquisa há anos, referimo-nos a certa impregnação, nos produtos e bens gestados e consumidos na cultura audiovisual, de um desejo de ver o Outro – que se alia às discussões desenvolvidas anteriormente sobre a força das narrativas de identidade, a fragmentação dos sentidos de pertença no âmbito da globalização e uma certa “cultura vicária”, própria à cultura das mídias (Kellner, 2001; Santaella, 1999) e tributária do acesso cada vez mais facilitado a narrativas – novelas, fotografias, filmes, séries, quadrinhos, livros, *reality shows*, documentários etc. – que convertem o exótico e o distante em janela para o mundo; uma janela que visitamos frequentemente para confrontar nossa própria identidade.

Bueno e Ramos (2009), em um exame da arte contemporânea na cultura audiovisual, relatam que a produção cultural e artística “não pode mais ser encarada apenas do ponto de vista do entretenimento ou do prazer estético”. Para os autores, desde o final do século XIX, os produtos

culturais e artísticos se tornaram “espaços que trazem à tona problemáticas importantes do mundo contemporâneo, que podem ser tanto de ordem local como universal”, abrangendo “temáticas muito variadas que abarcam tanto a esfera pública quanto o domínio da intimidade” (Bueno; Ramos, 2009, p. 11). Essa é, por excelência, a forma como enxergamos narrativas de alteridade na cultura audiovisual contemporânea: lugar de acesso, confronto, tradução e compreensão do outro, ao mesmo tempo que espaços de emergência de contranarrativas e discursos de resistência a formulações essencialistas das identidades, tudo inserido em um complexo conjunto de experiências vicárias e tentativas de controle da integração do eu a um “nós”. Resta-nos, agora, compreender a incidência dessa discussão sobre o campo do documentário.

### **Imagens e sentidos da alteridade no documentário**

A ligação entre o documentário e a experiência do outro é histórica e remonta a um de seus principais compromissos ético-políticos: a representação verossímil e fidedigna de eventos e fenômenos tornados visíveis. Uma relação sobre a qual não devemos nutrir certa visada determinista, que busca uma transparência impossível no narrar factual. Sobre essa questão, de partida, retornamos a Xavier (2005) e a sua compreensão do discurso cinematográfico como eminentemente ficcional para problematizar este lugar; ora, sabe-se que toda obra no cinema é “um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier, 2005, p. 14), e que a relação suposta entre os atores sociais representados e os autores do registro audiovisual é marcada pela discursividade. Segundo o autor, para lermos vertentes e modalidades de produção na cronologia do cinema e do audiovisual deve-se escapar do pensamento cartesiano ou da ideia de “etapas” e “evolução” (Xavier, 2005, p. 166); para ele, “conceitos como realismo, vanguarda, representação, concreto e reflexo não são de leitura imediata e exigem um contexto dentro

do qual eles adquirem um significado particular" (2005, p. 166).

Embora seja expressamente uma obra que prioriza o exame do discurso do cinema de ficção, *O discurso cinematográfico*, de Xavier, mobiliza uma análise que acaba por discutir os fundamentos do documentário como discurso *comprometido* com o real. Nos trechos em que discute a obra de Dziga Vertov – reconhecido cineasta soviético, voz defensora do cine-olho e integrada às vanguardas do audiovisual na primeira metade do século XX –, a análise de Xavier sobre a discursividade implícita no cinema nos traz contribuições importantes. Em primeiro lugar, ele sinaliza como há uma "tarefa ideológica do cineasta" (Xavier, 2005, p. 150) na fala de Vertov sobre sua obra: o filme deveria por princípio, como disse o cineasta, apresentar "a realidade tomada de assalto pelas câmeras". Ao mesmo tempo, *O homem com uma câmera* (1929), obra máxima de Vertov, "constitui uma antecipação das táticas desconstrutoras do cinema contemporâneo" (Xavier, 2005, p. 150) e é notável em seus procedimentos de ficcionalização, a despeito da crença absoluta de seu diretor "no 'olho perfeito' da máquina na sua capacidade de captar as ocorrências espontâneas do mundo e registrar a verdade na película" (Xavier, 2005, p. 150). Há, aqui, enfim, um movimento dialético em que a posição revolucionária do cine-olho, que focaliza o "ver" e o "mostrar" simulando nossa observação "pura" do concreto, contrasta com a visada ideológica (opaca, e não transparente) de um mito de objetividade visual que nos cerca desde os efeitos de real produzidos pela imagem fotográfica e sua promessa de operar como janela para o mundo.

No fim, a premissa de ficcionalidade inerente ao cinema – reconhecendo sua condição de discurso, com o sentido que tal palavra carrega em adição ao caráter narrativo-representacional – é a base de uma crítica consistente a qualquer estatuto de especularidade na relação entre o audiovisual e a realidade.

Em sua obra, Nichols (2005) discute a natureza ontológica do documentário, as manifestações

de seus diferentes modos ao longo da história e – este ponto é central a nós – a forma como o olhar do espectador difere quando diante de uma obra mobilizada pelo registro factual. Há efeitos disso no interior das obras, em suas estratégias de abordagem e também na construção da voz do documentário, que se caracteriza pela autoridade do realizador como alguém capaz de representar a realidade de modo fidedigno e confiável. Para isso, Nichols propõe uma analogia entre as posições a partir das quais observamos o mundo por meio da narrativa documental. Para ele, nossa forma de fazê-lo é contrária à da experiência de ficção:

Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo (Nichols, 2005, p. 117).

Também contrário à máxima ideológica da transparência documental, Nichols pondera, em outro escrito, que "todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista" (Nichols, 2001, p. 50). Para sustentar essa afirmação, atribui ao realizador do documentário uma função que ultrapassa o "trabalho" ao qual aludia Vertov em seu cine-olho; é, em verdade, uma intervenção ativa no mundo, ancorada no senso de pertença, engajamento e formulação de teses sobre o real, que nada tem de inocente ou descompromissada. Em um ponto fundamental para nossa investigação, o autor traz a ideia de que, ao longo de diferentes momentos históricos e em variados modos (observacional, expositivo, reflexivo, poético, performativo, participativo), o documentário desenvolveu uma "visão política", expressa desde as escolhas de enquadramento, iluminação e movimento de câmera ou montagem até as designações discursivas da obra. Para ele, a maior preocupação desse olhar está nas questões comunitárias e sociais – e, por consequência, nas políticas de visibilidade, pertencimento, diferença e identidade.

Esse esboço de algumas das maneiras pelas quais o documentário revela sua voz política enfocou a questão da comunidade. Ele tocou (1) na construção da identidade nacional como uma homogeneidade híbrida; (2) nos desafios dessa construção associados com o confronto político (militância operária, protestos contra guerra); (3) na emergência de uma política da identidade que deu voz a minorias reprimidas; e, finalmente, (4) no reconhecimento dos riscos das categorias e identidades em uma época de acontecimentos catastróficos, trauma, exílio e diáspora (Nichols, 2005, p. 204).

Traçado semelhante é feito nos estudos de-coloniais que versam sobre a cultura audiovisual e o documentário. Amado e Mourão (2013) investem na análise das "imagens do Sul" que a produção contemporânea latino-americana evidencia. Segundo as autoras, "o documentário da América Latina começou a buscar um lugar para o sujeito na representação do mundo", moldada em uma "nova forma de construir a subjetividade no documentário contemporâneo", que opera "principalmente através da criação de conexões sentimentais entre o realizador e o público, conexões que um cinema subjetivo sempre procura construir" (Amado; Mourão, 2013, p. 54). O sujeito, tanto o representado como o autor, é justamente o ponto de conexão emocional, ao encarnar as fraturas e os dilemas de identidade e pertencimento que assolam nossa região.

Ressalte-se que a distância temporal entre as obras que examinamos também explica seus modos de enunciação e agenciamento temático dos contextos sociopolíticos; embora partilhem da ênfase na subjetividade citada por Amado e Mourão (2013), devemos ponderar que *Jardim Nova Bahia* e *Housing Problems: Macapá* são produtos de momentos distintos em suas condições estruturais de realização no Brasil, afetando de modo determinante a tematização neles proposta.

O primeiro emerge em um momento particularmente complexo da história do Brasil no século XX, em um pico da operação repressiva da ditadura militar. Neste período, em contraste a um cinema dos anos finais de democracia e início do regime autoritário que, conforme nos diz Bernardet (2007), se orienta pelo pensamento

de uma classe média que "vai ao povo", "fazer cultura para o povo", no qual "paternalisticamente, o cinema brasileiro vai tratar dos problemas do povo" (Bernardet, 2007, p. 49), as leituras de real propostas na não ficção sobre (e produzida no) os anos de chumbo – em filmes como *Maranhão 66* (dir. Glauber Rocha, 1966) ou *Cabra Marcado Para Morrer* (dir. Eduardo Coutinho, 1984), este último iniciado na ditadura, em 1964, mas retomado décadas depois – não se resumem à exibição e descrição de condições materiais de vida, tampouco recaem em um recorte emocional-singular de personagens. Demonstram, por meio de referências mais ou menos explícitas, a exemplo dos cortes documentais que Glauber Rocha alia ao pronunciamento político e da abordagem de Coutinho à perseguição política do campesinato, um discurso essencialmente crítico centrado em histórias testemunhais, indireta ou diretamente conectadas ao ambiente político que se vivia – e que gerou os fenômenos retratados no documentário. Esse direcionamento, aliás, não é restrito ao contexto brasileiro: os movimentos do audiovisual latino-americano na direção de revolver memória, subjetividade e debates sobre as condições de vida e experiências dos países da região em sua conturbada história política são constantes em nossos vizinhos. Exemplo dessa produção no Chile – outro país afetado por um longo e violento regime ditatorial – está nas três partes de *A Batalha do Chile* (1975, 1977, 1979), de Patricio Guzmán.

No caso de nosso corpus, *Jardim Nova Bahia*, mesmo circunscrito às vivências de seu protagonista e marcado pela subjetividade de um filme-ensaio documental, evidencia um lugar estruturalmente determinado aos sujeitos migrantes residentes na maior cidade do País, por meio da ênfase em locações que compõem sua experiência imediata e, inclusive, da demonstração do desajuste de Deutruedes ao filmar pessoas de classe média no litoral, algo exibido na sequência final do filme.

Por outro lado, *Housing Problems: Macapá* pertence a um contexto de uso mais explícito da vocalização política; a ênfase nos reajustes, a

autenticação de real de base sensível explorando o repensar dos regimes de visibilidade, evidencia como documentários como o *Housing Problems* brasileiro refletem sobre a tensão entre comunidades/territórios e atores políticos e, assim, promovem uma crítica mais frontal à exclusão social, em ambientes nos quais conquistas democráticas convivem com a desigualdade e a concentração de renda – lançando, em suma, sujeitos vitimados por tais processos ao lugar de alteridade.

Referimo-nos, assim, ao documentário como um complexo campo de tensionamento, fratura e exposição das identidades e posições sociais, econômicas e políticas atribuídas e vivenciadas pelos sujeitos sob representação; por conseguinte, de marcação e enunciação do Outro para além de uma abordagem da pluralidade e diversidade de culturas, versando também e sobretudo sobre modos de viver e estar politicamente no mundo. Opera-se, no documental, na fronteira entre a narrativa da nação de que nos falava Hall (2001) e a *narrativa de alteridade* que acreditamos ser componente-chave da cultura audiovisual contemporânea. Creditamos ao documentário, mais que um "trabalho" de sequestro do real pela imagem e som, a tarefa de ser lugar de discursos de identidade contrapostos, de sentidos atribuídos ao outro e problematizações das fronteiras que demarcam tais posições, convocando o espectador ao exercício de revisar suas próprias construções subjetivas e relações de pertencimento e identificação.

À luz do que aponta Nichols (1991, 2005), afirmamos que o documentário expressa não apenas construções sólidas, mas contestações e crises que envolvem a representação de grupos sociais minorizados, processos de exclusão social e iniquidades diversas que regem a modernidade conflituosa de regiões como a América Latina. Buscando prosseguir em nossa proposta, trataremos, a seguir, do estudo dos documentários *Housing Problems: Macapá* e *Jardim Nova Bahia* – buscando entender como, ao visibilizar sujeitos submetidos à exclusão social urbana em diferentes regiões e momentos históricos do Brasil,

tais obras permitem um dialético movimento de apropriação do "nós" como Outro, convertendo o próximo em distante a fim de tornar visível o que os exclui, separa, fragmenta e afeta.

### **Observações sobre a narrativa de alteridade em *Jardim Nova Bahia* e *Housing Problems: Macapá***

Como parte de um projeto de pesquisa mais amplo sobre a questão do outro na cultura audiovisual, este trabalho nos levou a promover uma análise dos documentários *Housing Problems: Macapá* e *Jardim Nova Bahia*. As obras têm relevante distância temporal e procedimentos de registro e narração bastante distintos, o que desde já nos afasta da pretensão de exaurir o debate sobre formas e possibilidades de representação de alteridade, algo que demandaria examinar um universo amplo, com *corpus* mais aderente a uma proposta de base generalizante. Ressalve-se ainda que não propomos, aqui, uma análise filmica metodologicamente demarcada; em verdade, nos dedicaremos a quatro questões das obras que amalgamam o linguístico-discursivo, o estilístico e a estrutura narrativa: configuração do dispositivo e estruturação discursiva e de representação; figuração das personagens centrais à intriga; referenciamento imagético e sonoro do real; e estratégias de produção do efeito de real.

Aqui, é importante também pontuarmos que esses eixos de observação do *corpus* se coadunam a uma investigação anterior sobre os marcos estruturais das narrativas de alteridade no audiovisual. Conforme mapeamos (Lobato, 2017), após análise de um conjunto de 16 grandes reportagens jornalísticas e 16 cenas de quatro telenovelas brasileiras, pode-se afirmar que oito marcos estruturais são comuns à narração de alteridade no audiovisual:

- a) intriga fundada na alteridade;
- b) retórica testemunhal-afetiva;
- c) narrativas de trajeto;
- d) adoção de personagens e sujeitos fronteiriços;

- e) traduções e produção de polos opostos;
- f) processos contranarrativos;
- g) valoração do outro e atribuição de sentidos; e
- h) interações ficcionalização x factualização (hibridismo de linguagens).

Para este estudo, considerando as questões candentes no exame do documentário, optamos por observar os eixos acima à luz da potencial presença de, ao menos, três dessas estratégias de representação: *a*, *c* e *f*.

Começamos por uma breve descrição da estrutura de cada obra. *Jardim Nova Bahia* é uma das mais reconhecidas obras de Aloysio Raulino (1947-2013), brasileiro que se consolidou no cinema nacional como diretor de fotografia, autor de documentários de curta-metragem e diretor de um único longa, *Noites Paraguaías*, de 1982. Em 1971, *Jardim Nova Bahia* traduz uma recorrência em suas obras – propor “um inventário de figuras singulares do povo, esse emblema tão duradouro na história do cinema, e um manancial exuberante de pensamento cinematográfico” (Guimarães, 2017). Para isso, conta a história de Deutrudes Carlos da Rocha, baiano, negro e analfabeto, um sujeito migrante que tenta a vida em São Paulo.

Deutrudes, em uma escolha profícua do autor, ganha de Raulino a tarefa de também manejar a câmera e captar imagens e sons; não à toa, está com seu nome nos créditos técnicos da obra. Os quinze minutos de tela se dedicam a um misto de documentário reflexivo e filme-ensaio cuja marca é o *trajeto*: Deutrudes narra sua história brevemente e documenta paisagens como um ambiente de dança, a área em que mora e uma praia na Baixada Santista. Não há imagens da São Paulo pujante que atraiu centenas de milhares de migrantes na segunda metade do século XX; tampouco há descrições didáticas, texto em tela ou depoimentos marcados. O sujeito migrante e periferizado intervém sobre o dispositivo e, junto de Raulino, lança um olhar incidental sobre os embates centro-periferia, a exclusão, o poder – e, em metalinguagem própria aos documentários

deste tipo, acaba por pensar o próprio registro. Diz-nos Victor Guimarães, em uma análise sobre a obra de Aloysio Raulino publicada na revista *Usina*:

O filme é uma experiência inaugural tanto de cinema participativo quanto de etnografia reversa (um dos momentos mais comoventes é quando Deutrudes filma um casal burguês na praia), e nos convida constantemente a questionar a forma cinematográfica, as hierarquias de poder e a relação entre quem filma e quem é filmado. Mas não há narração, nem reflexão excessiva sobre o gesto, nem comentário verbal sobre os resultados do experimento. Em vez disso, há movimento constante, das cores extremamente brilhantes ao melancólico preto e branco, da música alegre à dança atravessada pela tristeza (Guimarães, 2023).

*Housing Problems: Macapá* segue outra direção. Bebe da fonte do *Housing problems* original dos anos 1930, cuja inovação nas técnicas de registro factual teria incluído, pela primeira vez em produções profissionais ocidentais, depoimentos diretos de entrevistados, que confirmavam a precariedade das imagens de habitações periféricas de Londres no entreguerras. A premissa da versão produzida por Peter Lucas e Bianca Moro é semelhante: convocar moradores de uma região de “ressaca” (áreas de alagamento) de Macapá, Congós, periférica e com candentes problemas urbanísticos e sanitários, para que relatem diretamente suas vivências.

Estruturalmente, trata-se de uma obra tradicional em comparação a *Jardim Nova Bahia*. Seus 21 minutos de duração se dedicam quase integralmente aos depoimentos diretos de três moradoras e um morador (Fátima, Ana, Lucileide e Jaci), sem detalhamento de especialistas e/ou representantes do poder público. Nas imagens, há protagonismo de planos abertos gerais e de conjunto; é um típico documentário expositivo sem narração em *off*, com a costura narrativa feita pelos entrevistados e, inicialmente, por uma breve fala da própria diretora, que explica o propósito da obra.

Imagens do interior das casas, mirando a janela e as precárias pontes e estruturas de madeira que sustentam o bairro, se combinam a registros produzidos por drones, que dão conta da imensidão

das casas que cortam o verde. Ressalte-se que, como em *Jardim Nova Bahia*, não há registros dedicados à região central cidade de Macapá. Não há, ainda, qualquer experimentação com o dispositivo, diferentemente da obra de Raulino; seu controle está nas mãos do narrador silencioso e nos depoimentos.

Por meio de estratégias de representação singulares, as obras se inscrevem em um grupo de documentários cujo olhar central é o de converter o fisicamente próximo em outro, sendo a exclusão e a condição periférica demarcadores de uma alteridade contranarrativa que desafia a coesão dos discursos sobre a nação, por meio da signagem verbovisual. Composta por diversos agrupamentos sociais, que incluem pessoas pobres e/ou em conflito com a lei, jovens, dependentes químicos, profissionais do sexo e pessoas em situação de rua, a categoria "excluído social" é complexa, e seu debate ultrapassa os limites e o escopo deste artigo – entretanto, precisamos referenciá-la, mesmo que brevemente. Regra geral, os excluídos são pessoas que "incomodam": "excluídas que se incluem se imiscuindo" (Coracini, 2011, p. 21), como diz a autora ao se referir à população que reside nas ruas.

O conceito de *ralé brasileira* de Jessé de Souza (2009) é outro particularmente profícuo; o sociólogo aponta que essas são pessoas que "estão sempre a um passo – ou com os dois pés dentro – da delinquência e do abandono" (Souza, 2009, p. 25), tendo negadas a si todas e quaisquer oportunidades de ascensão social. Visada nacional para um problema global, a ideia da "ralé" contribui para lançar as bases do conflito entre uma classe excluída de oportunidades e os demais recortes socioeconômicos – aos quais é relegada, mesmo que de forma desigual, a

possibilidade de mudar sua história.

Ao invés da oposição clássica entre trabalhadores e burgueses, o que temos aqui, numa sociedade periféricamente moderna como a brasileira, como nosso "conflito central", tanto social quanto político e que subordina em importância todos os demais, é a oposição entre uma classe excluída de todas as oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social e as demais classes sociais que são, ainda que diferencialmente, incluídas (Souza, 2009, p. 25).

De diferentes formas, e explorando os limites dos modos expositivo e reflexivo da tradição documental, *Housing Problems: Macapá* e *Jardim Nova Bahia* buscam tais sujeitos: têm em comum a retórica testemunhal e a tradição do depoimento e da singularização, assim como a tendência à exibição de marcadores físicos da exclusão (por meio do detalhamento visual da precariedade, algo fortemente presente na primeira obra e sutilmente explorado na segunda).

Um elemento notável na representação da exclusão e da periferia é, especificamente em *Jardim Nova Bahia*, o cruzamento de marcadores sociais e econômicos no protagonista Deutrudes Carlos da Rocha – um jovem, negro, nordestino e analfabeto, um migrante que tenta a vida em São Paulo e, ao fazê-lo, enfrenta a dura vida da megalópole. Os determinantes que trilham destinos para Deutrudes são o cerne de sua conversão em Outro: uma alteridade que desafia o mito do desenvolvimento e progresso, que reafirma a heterogeneidade das experiências urbanas daquele momento no Brasil. Trabalhador, Deutrudes parece afixado em um lugar social marginal; reside nas periferias e, quando vai à praia, no litoral paulista, o faz para "incidentalmente" filmar um casal de condição material visivelmente superior contemplar o mar.

**Figura 1** – Cena na praia no trecho final de *Jardim Nova Bahia*



**Fonte:** Frame da obra capturado pelo autor da pesquisa.

Missão similar é cumprida por *Housing Problems: Macapá* e suas personagens, ao mostrar a capital do Norte brasileiro vivendo dilemas análogos aos das cidades inglesas no entregueras – porém, muitas décadas depois. Os registros sonoros para além de entrevistas – como o barulho de estacas batendo que invade a narração em *off*, didática e formal, ao início; ou o som do porco guinchando enquanto os créditos correm na tela junto de imagens de drones do Congós – e as imagens que intercalam histórias de vida centralizam no relato as condições relatadas sobre o bairro: péssimas condições sanitárias,

habitação irregular e insegura, acúmulo de lixo e esgoto e dificuldades de deslocamento. O narrador, ausente em termos de voz com exceção da introdução didática narrada por Bianca Moro, aparece por meio das estratégias de abordagem.

Mesmo as imagens aéreas pautam-se pela ênfase no desajuste, na não conformidade; tais escolhas nos remetem automaticamente às características do Outro narrado em obras factuais a partir de certo realismo sensível (ou sensório) – estratégia comum no documentário televisual contemporâneo (Soares, 2015).

**Figura 2** – Ana caminha com seus filhos pela ponte que atravessa a "avenida" central do bairro retratado em *Housing Problems: Macapá*



**Fonte:** Frame da obra capturado pelo autor da pesquisa.

**Figura 3** – Grande plano geral aéreo de Congós



**Fonte:** Frame da obra capturado pelo autor da pesquisa.

Acreditamos que, nas obras que escolhemos, há uma reiteração da problemática relação entre identidade e alteridade na cultura audiovisual e, particularmente, no documentário. Em momentos distintos do País, os documentários realizam uma marcação das periferias e retratam seus sujeitos não como parte de construções identitárias familiares, mas como agentes da *diferença* – portanto, representações desnaturalizadas, que convidam à imersão e inquietam, ao invés de recair no conforto do já-dito. Evidencia-se aí uma proposta política inerente às obras documentais, na qual o relato de condições de vida e desafios das cidades brasileiras volta-se à alteridade e, graças a isso, serve à problematização da experiência urbana e da forma como seus habitantes são segregados, física e simbolicamente.

O discurso verbal dos personagens é marcante nesse sentido; o depoimento de Deutruedes é uma fria descrição de seu trajeto até São Paulo e das violências – xenofobia, principalmente – que sofreu ao trabalhar em canteiro de obra. Fátima, Ana, Lucineide e Jaci (único homem adulto que aparece na obra), os moradores entrevistados em *Housing Problems – Macapá*, enfatizam sua condição migrante (todos, exceto Lucineide, são paraenses de Afuá que migraram para a capital do Amapá) e se colocam como cidadãos apartados

da vida macapaense. Certa cartografia incidental ocorre em momentos como quando Fátima menciona outras opções de bairros (Macapaba) para os quais ela e seu marido João poderiam ir com apoio do governo – mas aos quais decidiram não migrar, segundo ela, pela distância da Unidade Básica de Saúde (UBS). De resto, restringem-se ao falar sobre o Congós, como se fosse – e de fato é representado como tal – um microcosmo fisicamente adjacente a Macapá. Esse discurso verbal se soma às imagens, cuja estrutura central já comentamos, tornando o *Housing problems* brasileiro uma potente narrativa da alteridade da urbanidade amazônica.

Resta-nos, por fim, cotejar os pontos que nos propusemos a examinar neste primeiro exercício de análise. Com relação à *configuração do dispositivo e estruturação discursiva e de representação*, bem como às *estilísticas da imagem e do som*, notamos um ponto diferencial em *Jardim Nova Bahia* por seu método ensaístico-reflexivo de abordagem do real, que permite um tratamento mais sutil dos processos de exclusão convertidos em conflito e intriga sobre o outro. Na prática, Deutruedes não é retratado, simplesmente; ele também retrata – e capta momentos particularmente significativos e diacrônicos, como quando as imagens nos levam a uma praia na Baixada

Santista, na qual um casal de aparente classe média alta observa o mar, logo após mostrar um bar repleto de pessoas dançando.

Aqui, vemos não apenas o dispositivo ser lugar de partilha, mas também o cinema se render às "imagens do povo" que desestabilizam a autoridade do documentarista e responsabilizam, cada vez mais, os sujeitos representados pelo sentido final presente nas obras (Bernardet, 2009). Trata-se de um movimento rumo à desconstrução e ao

fragmento – entendendo este como confirmação de uma história derrotada (Bernardet, 2009, p. 232) e uma estratégia de montagem muito comum nas décadas de 1960 e 1970. Observando os planos e enquadramentos das obras, que sumarizamos a partir das capturas de tela a seguir (Figuras 4 e 5), nota-se esforço organizativo maior em *Housing Problems: Macapá*, o que atribuímos à dimensão expositiva do documentário, e certa visão ca-leidoscópica do espaço em *Jardim Nova Bahia*.

**Figura 4** – Imagem do registro de um baile frequentado por Deutrudes e conhecidos em *Jardim Nova Bahia*"



**Fonte:** Frame da obra capturado pelo autor da pesquisa.

**Figura 5** – Plano executado de dentro de uma das residências precárias retratadas em "Housing Problems: Macapá"



**Fonte:** Frame da obra capturado pelo autor da pesquisa.

Quanto à figuração das personagens, é emblemático observar em *Housing Problems: Macapá* um lugar de repetição/redundância nos depoimentos dos moradores Fátima, Ana e Lucileide, sendo Jaci – o último entrevistado – exceção; é o único a dizer que tem desejo de ir embora. As demais moradoras, apesar de inúmeras críticas ao Congós, dizem não querer sair e reiteram condições impostas de maneira semelhante, sem enxergar alternativa.

Enquanto *Jardim Nova Bahia* aposta em um personagem representativo único, o lavador de carros Deutrudes, a obra filmada na capital amapaense desdobra o mesmo tema em quatro entrevistas que, quando somadas, buscam exaurir a abordagem temática – e não conseguem se complementar de modo efetivo. A característica reflexiva do primeiro documentário o isentaria de qualquer exercício contundente de reforço das ideias dos entrevistados; eles estão ali de forma colateral, para que Aloysio e seu espectador experimentem o livre pensar, guiados pelo dispositivo cuidadosamente construído. Já o segundo documentário nos parece manifestar certo *ordenamento do visível*, um quadro geral dos fatos de viés pedagógico, portanto, disciplinar; uma narrativa que controla o espaço periférico, demarcando suas diferenciações de forma mais esquemática.

Por fim, acreditamos que é necessário compreender as *formas de autenticação do real* no âmbito das obras. Aqui, pautamo-nos pela asserção de que o sensível e o sensório têm especial potência nas formas documentais contemporâneas – incluindo produtos televisuais, cinematográficos e videográficos de toda sorte. Conforme ressaltado por Soares (2015), a precariedade e a fragmentação, bem como o desajuste, são marcas comuns de narrativas contemporâneas, marcas estas que também mapeamos aqui em nossa análise:

[...] a estética realista e a hiper-realidade; a retórica testemunhal e a ênfase em visualidades precárias; as políticas de partilha do sensível e os novos regimes de visibilidade, entre outros, são elementos fundamentais para problematizarmos o estatuto das imagens hoje. A dimensão da cultura, e os processos de sua legitimação por meio dos discursos circulantes,

possibilita que pensemos a produção audiovisual como sintoma de uma época pautada pelo desajuste, pelo transbordamento e pelo conflito, aspectos que se fazem presentes, portanto, em tal produção (Soares, 2015, p. 219).

Aqui, podemos enfim retornar aos marcos estruturais da narrativa de alteridade e compreender que, além de visíveis nas estratégias de abordagem, esses mecanismos são significativamente capazes de moldar e dar ordem à experiência do Outro nos documentários em questão. Por meio da tematização da exclusão social e da condição periférica de Deutrudes e dos moradores das zonas de ressaca de Macapá, ambas as obras têm seu conflito ou intriga mobilizados pela alteridade; é em direção a este(s) Outro(s) que a narrativa caminhará. Quanto às narrativas de trajeto, recurso comum para marcar a transição de universos conceituais e a experiência de deslocamento – material e simbólico – rumo à alteridade (Lobato, 2017), notamos sua presença, em especial, a partir do relato verbal, sem uso de recursos visuais (imagens de apoio, reconstituições etc.), como instrumento de resgate de memória no qual, por exemplo, Deutrudes conta sua chegada a São Paulo e como se adaptou à metrópole, sofrendo inclusive xenofobia, além das moradoras vindas do estado do Pará, que enfatizam nas falas sua vivência de deslocamento de Afuá a Macapá. O mesmo ocorre, também, quando Fátima diz ter viajado de Afuá a São Paulo, onde conheceu seu marido e com ele por fim se instalou em Macapá, sem que haja didatismos ou explicações estruturadas sobre o percurso.

Por último, e central nesse estudo, a questão da *contranarrativa* emerge de modo sintomático nos dois documentários. Eles são essencialmente uma compilação de imagens que remetem a outra concepção de identidade nacional (marginalizada, periférica e de sujeitos migrantes), rompendo (nos termos de Homi Bhabha) com a estratégia essencialista do narrar sobre o eu/nós. *Jardim Nova Bahia* e *Housing Problems: Macapá* não têm foco em apresentar o socialmente excluído como parte do eu/nós, como já discutimos anteriormente; seu foco, a título de intervenção crítica sobre o mundo, e no âmbito das políticas

do documentário (Nichols, 2005), nos parece ser muito mais o movimento dialético de converter o próximo em distante, a fim de observá-lo de maneira mais apropriada e ressaltar sua real condição. Como nos diz Bhabha, em citação que julgamos apropriada para compreender as obras aqui escolhidas e concluir nossa análise:

as contra-narrativas da nação que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais 'comunidades imaginadas' recebem identidades essencialista (Bhabha, 1998, p. 211).

### Considerações finais

Enxergar o documentário como oportunidade de abordagem singular para as questões de identidade e alteridade requer assumir que, para além do entendimento de mecanismos de registro, as estruturas narrativas e os modos de configuração discursiva servem ao que Nichols (2005) aponta como um viés "político" do documentário contemporâneo, voltado à problematização dos pertencimentos.

Nota-se, nas obras analisadas neste artigo, uma política de visibilidade; um intuito de dar expressão a formas de sociabilidade marginais e/ou subalternizadas no espaço urbano, priorizando a marcação da diferença ao invés da diluição do outro no eu/nós, tanto no ensaio visual de Aloysio Raulino em *Jardim Nova Bahia* quanto em *Housing Problems: Macapá*. Trata-se de um movimento dialético, próprio à condição vicária em que vivemos, no qual a conversão do familiar em não familiar dentro dos espaços físicos nacionais viabiliza posições de estranhamento e confronto com a alteridade, a fim de visibilizá-la e, por fim, reconhecê-la. Associamos, como hipótese, esse movimento a um compromisso específico do *documentário como narrativa de alteridade*, uma premissa que requer o exame posterior de mais obras, bem como uma compreensão das formas de aplicação das estratégias de representação por nós identificadas até o presente momento.

### Referências

- AMADO, Ana; MOURÃO, Maria Dora Genis. Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil. **Rebeca**, [s. l.], v. 2, n. 2, 2013. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n2.308>.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CORACINI, Maria José. Histórias de vida e pobreza: por uma (intro)dução. In: CORACINI, Maria José. **Identidades Silenciadas e (In)visíveis**: entre a inclusão e a exclusão. Campinas: Pontes Editores, 2011. p. 17-28.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Graal, 2001.
- FREITAS, Jeanne Marie Machado de. **Comunicação e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 1992.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo: Edusp e Hacker Editores, 2000.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder no jornalismo**. São Paulo: Hacker: Edusp, 2003.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Comunicação e identificação**: ressonâncias no jornalismo. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- GUIMARÃES, Victor. Formas da deriva. **Revista Cinética** - cinema e crítica, [s. l.], 16 maio 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/formas-da-deriva>. Acesso em: 10 ago. 2024.

GUIMARÃES, Victor. A emoção da ideia quando ginga: Aloysio Raulino e a tradição do filme-ensaio. **Revista Usina**, [s. l.], set. 2023. Disponível em: <https://revista-usina.com/2023/09/23/a-emocao-da-ideia-quando-ginga-aloy시오-raulino-e-a-tradicao-do-filme-ensaio>. Acesso em: 7 ago. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Guaracira, 2001.

**HOUSING Problems: Macapá**. Direção: Bianca Moro e Peter Lucas. Macapá: Universidade Federal do Amapá (UNIFAP); Ministério Público do Amapá, 2020. (21 min), color.

JARDIM Nova Bahia. Direção: Aloysio Raulino. Produção: Aloysio Raulino. São Paulo, 1971. (15 min), son., p&b/color.

LOBATO, José Augusto Mendes. **A alteridade na ficção seriada e na grande reportagem**. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LOBATO, José Augusto Mendes. **A questão do outro no audiovisual**: mediação e experiência de alteridade na comunicação contemporânea. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2020. Pesquisa pós-doutoral apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

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

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

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas. CLACSO, 2005. p. 117-142.

RAMOS; José Mario; BUENO, Maria Lucia. Cultura audiovisual e arte contemporânea. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15, p. 11-17, 2001.

SOARES, Rosana de Lima. Realismos audiovisuais: visibilidades intertextuais em documentários televisivos. **Doc On-line**: Revista Digital de Cinema Documentário, [s. l.], p. 216-238, 2015. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/18/artigos\\_2.pdf](http://www.doc.ubi.pt/18/artigos_2.pdf). Acesso em: 2 fev. 2016.

SOUZA, Jessé. **Ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 7-20.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

---

## José Augusto Mendes Lobato

Doutor em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM-USP), em São Paulo, SP, Brasil; com estágio pós-doutoral no PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), em São Paulo, SP, Brasil. Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero e graduado em Jornalismo pela Universidade da Amazônia (UNAMA), em Belém, PA, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), em São Paulo, SP, Brasil.

---

## Endereço para correspondência

### José Augusto Mendes Lobato

Universidade Anhembi Morumbi

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Campus Centro-Mooca

R. Dr. Almeida Lima, 1134

03101-001

São Paulo, SP, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do autor antes da publicação.*