

Parte II - Estudos Empíricos
7. O fluxo comunicacional de ACERCADACANA

Paula Reis Melo

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MELO, P.R. O fluxo comunicacional de ACERCADACANA. In: BRAGA, J.L., RABELO, L., MACHADO, M., ZUCOLO, R., BENEVIDES, P., XAVIER, M.P., CALAZANS, R., CASALI, C., MELO, P.R., MEDEIROS, A.L., KLEIN, E., and PARES, A.D. *Matrizes interacionais: a comunicação constrói a sociedade* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2017, pp. 167-188. Paradigmas da Comunicação collection. ISBN: 978-85-7879-572-6.
<https://doi.org/10.7476/9788578795726.0008>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

7. O fluxo comunicacional de ACERCADACANA

Paula Reis Melo

1. Introdução

Muito tem se debatido sobre o processo de midiáticação da sociedade e como isso tem afetado a interação social. Trata-se de um objeto de estudo instigante e complexo, pois estar nesse mundo implica a convivência com os processos midiáticos de modo tão naturalizado quanto o ar que respiramos. Alguém contou: “antes as pessoas chegavam a nossa casa e pediam um copo d’água, agora pedem a senha da internet”. Esse processo atinge a todos indistintamente na sociedade globalizada, daí a comparação ao sistema respiratório. O que isso significa realmente? O pressuposto implícito é o ser comunicacional, semiótico, simbólico, que é o ser humano.

O segundo pressuposto já foi dito acima: o de que ações de ordem midiática passam a estruturar a interação social. Em outras palavras, os sujeitos *agem socialmente* em função e a partir do acionamento de possibilidades comunicacionais que se viabilizam por interações midiáticas. Por isso cabe perguntar: que processo é esse que fundamenta a interação social? Como se dá esse processo? São questões complexas que exigem o se debruçar sobre os fenômenos empíricos.

No estágio atual do conhecimento, ampliar a compreensão desses processos pede estudos de caso, em que se possam observar os diferentes modos segundo os quais se realizam. No

presente capítulo, será estudada a narrativa do filme documentário ACERCADACANA⁶⁸ e seu transbordamento. O objetivo é reconstruir o fluxo comunicacional através da coleta dos vestígios do seu processo interacional.

O documentário ACERCADACANA⁶⁹, dirigido por Felipe Peres Calheiros, estreou em 2010 em diversos festivais de cinema nacionais e internacionais e a sinopse assim o anuncia: “Nos anos 90, com a valorização do etanol e a expansão do latifúndio canavieiro, 15 mil famílias foram expulsas dos seus sítios na zona da mata de Pernambuco. Maria Francisca decidiu resistir.”

Trata-se de um vídeo independente⁷⁰ realizado com recursos do governo de Pernambuco através do Funcultura⁷¹, da Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco (Fundarpe) e da Secretaria Estadual de Educação. Foi produzido pelo Coletivo Asterisco⁷², um grupo de jovens cineastas situado no Recife que tem se destacado pela produção de documentários (curtas) críticos sobre temáticas diversas. “ACERCADANA” foi selecionado em 28

68 Respeitamos a grafia original do título, escrita com letras maiúsculas e todas juntas.

69 Duração: 19’58”. Ficha Técnica – Produção: Diego Medeiros – Direção: Felipe Peres Calheiros – Roteiro: Felipe Peres Calheiros e Paulo Sano – Fotografia: Felipe Peres Calheiros e Luís Henrique Leal – Som: Nicolau Domingues e Rafael Travassos – Montagem: Paulo Sano.

70 Considera-se vídeo independente toda produção audiovisual realizada pelos diversos grupos sociais ou indivíduos que não são sócios ou não estejam subordinados às empresas que detêm concessão pública de radiodifusão. Os vídeos independentes são produtos dos mais variados atores sociais, como ong’s; empresas de médio e pequeno porte; movimentos sociais; coletivos de realizadores etc. e podem ou não acessar recursos públicos ou privados para sua realização.

71 Criado em 2003, o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) foi implantado pelo Governo Estadual para unificar a distribuição dos recursos financeiros para as ações de produção cultural em Pernambuco. Ver: http://www.fundarpe.pe.gov.br/fomento_funcultura.php

72 <http://www.coletivoasterisco.blogspot.com.br/>

festivais de cinema e mostras nacionais e internacionais, além de ter sido exibido na TV Brasil e de ter recebido prêmios ⁷³.

Em entrevista à Assessoria de Comunicação (ASCOM) da Universidade Federal de Pernambuco, o diretor Felipe Peres Calheiros afirmou: “Não existe cinema desprovido de posicionamento político. Acredito nesse caminho de envolvimento entre cinema e realidade”⁷⁴. Assim, o diretor inscreve um “lugar” para o seu filme, e solicita do espectador uma determinada reação, que é no mínimo, ser sensibilizado para a causa em questão.

Trata-se de um documentário participativo, no sentido dado por Bill Nichols de que o diretor se torna um ator social “(quase) como qualquer outro” ao estar numa determinada situação, que se altera pela sua presença e engajamento. “Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos” (Nichols, 2005, p.153-154). Neste encontro entre cineasta e ator social, Nichols pergunta como reagem um ao outro.

Por ser um documentário político-social que apresenta uma defesa de uma causa, a hipótese que se constrói é de que há uma relação colaborativa no processo interacional entre a equipe de produção e a protagonista. E que esta domina a lógica midiática da interação por processo audiovisual.

73 Em 2011 recebeu os seguintes Prêmios: Melhor Curta em 35mm no XV Cine PE; Melhor Filme Curta-Metragem 35mm e Melhor Montagem Curta-Metragem 35mm no 43º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; Melhor Curta-Metragem Latinoamericano pelo 18º Festival Internacional de Cine de Valdivia, (Chile), e uma Menção Especial do Prêmio Dom Quixote, da Federação Internacional de Cineclubes. Foi exibido no dia 26 de fevereiro de 2012 no Programa Curta TV da TV Brasil.

74 Ver: http://www.ufpe.br/agencia/index.php?option=com_content&view=article&id=38991:filme-acercadacana-de-servidor-da-tvu-e-premiado-no-festival-de-brasilia&catid=228&Itemid=72

O interesse por esse filme surge devido ao modo de construção de sua narrativa, pelo dispositivo de interação que aciona, sendo um processo de comunicação em ato com cenas articuladas em relação de anterioridade e posterioridade. O processo de interação, por consequência, torna sua narrativa muito próxima de uma reportagem-denúncia produzindo o efeito de sentido de uma transmissão direta (“ao vivo”).

Daí busca-se investigar: que ações e movimentos o documentário executa enquanto processo comunicacional? O que esse grupo de realizadores faz com a câmera e o que a câmera oferece aos realizadores? E o que os demais participantes fazem com a câmera e o que fazem contra a câmera? Considerando a importância do aparato câmera e dos demais elementos em cena e fora dela, como o documentário articula esses elementos de modo a constituir seu processo interacional?

O método de investigação heurística de Braga (capítulo 1) procura compreender como funcionam os dispositivos interacionais. Neste estudo, busca-se observar as ações internas e externas do dispositivo. Por ações internas, entende-se a narrativa do filme propriamente dita, como o filme está construído, de que forma os sujeitos agem na cena interagindo entre si, *com* a câmera e também *contra* ela. Procura-se investigar qual é o lugar de fala dos sujeitos e também da câmera, ou seja, o processo de interação entre os participantes da cena; como os usos da câmera interferem e estruturam a ação dos interlocutores que, por sua vez, têm objetivos diferentes.

Por ações externas do dispositivo, entende-se o fluxo comunicacional que o antecede e o sucede, seu contexto e todas as interações que advêm em função do filme. Nessa perspectiva, o filme não deve ser considerado uma fase autônoma em relação ao fluxo comunicacional. Braga ressalta no segundo capítulo que o produto midiático é um “momento particularmente auspicioso da

circulação”, mas há um sistema complexo de relações que o viabilizam. Daí porque interessa investigar “qual a lógica, a *regra do jogo* que se constata no processo, em seu acionamento social?” (Braga, 2011b, p. 8).

Para se mapear as ações externas do filme como processo comunicacional, são consideradas as relações entre o seu discurso (narrativa) e seu contexto, isto é, o documentário e toda sua circulação: a narrativa; a exibição em festivais e mostras de cinema; a apresentação do diretor nos festivais com a participação da personagem principal, Francisca; as notícias; os prêmios; o blog do coletivo; enfim, a construção de um *ambiente de interação* no contexto da sociedade midiaticizada.

2. A Narrativa ou as Ações Internas

Sendo um documentário, além de mostrar o segmento de realidade referido, o filme constrói uma perspectiva sobre a situação; oferece pistas sobre suas próprias posições interpretativas e praxiológicas; e se dispõe a circular pedindo uma determinada leitura e tentando, praxiologicamente, produzir uma incidência nesse entorno no qual, agora, se inclui. A narrativa é construída de modo a fazer uma denúncia social e esse apelo é reiterado a todo momento através de diversas estratégias, como se verá.

O filme é composto por depoimentos colhidos com a realização de entrevistas, pelas imagens do lugar (canavial e sítio de Francisca), por cenas “de interação em ato”, como “testemunha” e cenas do tipo “flagrante”. Pela sua dimensão temporal, apresenta uma estrutura textual predominantemente narrativa devido a uma relação de anterioridade e posterioridade em relação às ações dos participantes.

Quatro momentos do filme devem ser destacados como relações que viabilizam o fluxo comunicacional. O primeiro é a cena de

abertura; o segundo é a visita ao sítio de Francisca para se conhecer o cotidiano; o terceiro é a cena “testemunho”; e o quarto é o flagrante da queima do canavial. Em cada um destes momentos, é atribuída à câmara uma função específica, por diferentes agentes, fazendo-a ocupar um determinado lugar de fala no processo de interação, como será desenvolvido a seguir.

Cena de abertura

O ponto de partida do filme é a apresentação da história da agricultora Francisca, através do depoimento de um homem que aparece em primeiro plano sentado no banco do motorista de um carro e se apresenta como advogado da Comissão Pastoral da Terra⁷⁵ (CPT). Ele contextualiza a situação dos agricultores moradores das terras da Usina Petribu que são pressionados a aceitar uma indenização irrisória para deixar o local, ao que Francisca decidiu resistir. Daí estar sofrendo ameaças.

O advogado conta que a CPT tomou conhecimento do caso porque ela denunciou a situação no programa de rádio de Cardinot⁷⁶ que, por sua vez a encaminhou para a OAB, Seção Pernambuco. Ao ir à sede da OAB, um padre membro da CPT, decidiu que a entidade daria assistência jurídica à moradora do engenho.

Nesta cena de abertura, vê-se a interação em ato, com a câmara sendo guiada pelo advogado. Este é o guia tanto do conteúdo, porque é ele quem relata a denúncia de ameaça que a agricultora sofre do Grupo Petribu, quanto da logística, pois está sentado ao volante

75 A Comissão Pastoral da Terra é uma entidade ecumênica que dá assessoria jurídica e política a movimentos sociais que reivindicam a reforma agrária.

76 Apresentador de programa de rádio e de televisão na linha policial, que recebe denúncias de todo tipo de crime e cobra providências à polícia e às “autoridades competentes”. Atualmente Cardinot só mantém o programa televisivo.

do carro para levar a equipe de filmagem à casa de Francisca. De repente, o advogado, olha pelo retrovisor, ouve o barulho de um carro se aproximando, interrompe o seu relato e anuncia:

- Os caras da Globo!, diz o advogado se dirigindo à equipe de filmagem.

- Daniel?, diz o produtor da Globo de dentro do carro da reportagem.

- Isso. Tudo bem? Como vai? A gente está indo lá para o sítio dela. O pessoal está fazendo um filme da história dela e tal. E aí também queriam filmar. Vocês também ficaram interessados na história dela?, pergunta o advogado para o produtor da Globo.

- Sim, onde é que fica?, pergunta o produtor da Globo.

- É entrando aqui. Vocês encostam aqui, a gente faz a volta e vocês vão atrás de mim, informa o advogado.

- Depois a gente continua, né? Diz o advogado para a equipe de produção do filme, depois de ligar o carro e iniciar a manobra.

- Sim. Responde alguém da produção do filme.

Toda essa cena de abertura é mostrada com o enquadramento do advogado em primeiro plano em um plano-sequência até *fade-out* (passagem a escuro total), o que reforça a interação em ato, pois não houve corte. Há uma correspondência entre o tempo da interação dos participantes e a duração da cena no filme. Este trecho constrói um efeito de realidade da denúncia: o advogado vai guiar a visita das duas equipes de produção ao sítio de Francisca, a do filme ACERCADACANA e a da TV Globo; e gera uma expectativa e até uma tensão do que poderá ser encontrado.

Nesta cena, a interação se dá em torno de uma promessa. Deduz-se que houve uma interação anterior ao filme acionada pelos interagentes em vista do fluxo midiático previsto: houve um contato prévio da equipe de produção do filme para marcar o lugar do encontro, assim também com a equipe da TV Globo. O que seria considerado “bastidores” se torna “palco”. Ao manter no filme a cena da chegada da equipe de reportagem da TV Globo ao local, o documentário ressalta a importância desse recorte da realidade, vez que o interesse jornalístico da TV Globo é referência na sociedade midiaticizada. O efeito é de reforço da importância do caso e consequentemente do próprio documentário como produto fílmico. Neste momento, o diretor faz do interesse da TV Globo importante aliado para dar a dimensão do caso.

Ainda nesta cena, há a imbricação do campo midiático com o campo jurídico. Como dito anteriormente, foi através da denúncia num programa de rádio que Francisca chegou à sede da OAB e teve a coincidência de encontrar um padre da CPT que se interessou pelo seu caso. O jurídico foi acionado a partir do campo midiático.

O olhar da câmera como lugar de ocorrência de tensões e de conjugação de um sentido vai se intensificar no próximo momento de visita ao sítio de Francisca.

Visita ao Sítio de Francisca

A cena que segue após a abertura é a seguinte: *fade-in* (passagem de escuro à cena), aparecendo a imagem da monocultura da cana-de-açúcar, com o ruído do vento nas folhas do canavial, fazendo o efeito de uma passagem de tempo simbólica. Aparece então a seguinte legenda: “Engenho Tiúma – São Lourenço da Mata-PE – Brasil”. Agora já é outro dia e apenas a equipe do documentário chega para uma visita. Um dos produtores relembra que

membros da equipe estiveram lá antes, no mesmo dia que a equipe da TV Globo. Dona Francisca critica: “Só que não passou nada, já viste? Parece que os homens da Globo estão com medo, né?”

Com esta fala de Francisca remetendo à ausência de transmissão da reportagem pela TV Globo, o documentário se distingue dela. Diferentemente da referência à TV Globo na cena de abertura, agora não a trata mais como aliada no interesse sobre o caso de Francisca. Neste momento, o diretor demarca seu posicionamento político contra-hegemônico e gera, instantaneamente, uma tensão no mercado discursivo. O documentário se apresenta claramente como outra alternativa de informação e alerta o futuro espectador de que ele não receberia essa informação via TV Globo. Novamente, os bastidores se tornam palco, mas dessa vez, para fazer uma crítica à mídia hegemônica.

Diferentemente da primeira cena, neste trecho há uma edição de imagens alternadas com a câmera na mão, mostrando Francisca que “apresenta” sua casa, sua família e seu cotidiano, numa interação direta com a câmera, e com imagens produzidas com a câmera parada (no tripé) num lugar de “contemplação”.

Ao receber nova visita da equipe de produção, Francisca interage com o espectador futuro do documentário demonstrando *saber usar a câmera*. Esta deixa de ser uma “personagem” estranha com a qual teria um receio de como se relacionar, e passa a ser objeto de uma ação interacional da personagem Francisca. Neste momento, ela “aproveita” para denunciar à equipe, que está com a câmera ligada, a pressão que os agricultores sofreram para sair das terras e que somente ela ficou no lugar, por isso vive recebendo ameaça.

Contextualizando o cotidiano, aparecem imagens com cenas do dia-a-dia dos membros da família: o pai levando (ou trazendo) as crianças de bicicleta para a escola; meninas lavando roupa no açude; um velho sentado embaixo de uma árvore enquanto vê um

menino brincar no balanço pendurado nessa mesma árvore. Estas “fotografias contemplativas” são intercaladas com também imagens paradas do canavial, num grande plano geral que mostra a imensidão do canavial com o caminhão em plena produção, carregado.

Essa montagem produz o efeito de realidade da denúncia de desigualdade social: o contraste entre a imensidão e o poderio do canavial com as condições da casa, feita de taipa, fogão à lenha, panelas queimadas pelo fogo; e o tamanho da propriedade. Há uma tomada definitiva desta comparação: no meio do imenso canavial, vê-se um grupo de árvores; a objetiva se aproxima e aparece a casa de taipa de Francisca. Ela mora ali, cercada pelo canavial que ameaça tomar o espaço de seu sítio.

O uso feito da câmera, aqui, cumpre a promessa: a denúncia ganha concretude e a interação segue mais intensa a partir do terceiro momento.

Cena Testemunho

O terceiro momento é o auge da tensão e o que mais se parece com uma transmissão direta (“ao vivo”) porque além de haver uma correspondência entre a duração da filmagem e do acontecimento, parece ter sido inesperado, o que dá mais intensidade ao efeito de realidade. As imagens mostram Francisca apontando de dentro da sua casa, pela janela, a sua plantação de macaxeira (aipim) quando ela ouve uma voz ao longe e os cachorros latem anunciando a vinda de alguém. Francisca interrompe o que estava dizendo, e anuncia: “olha, o vigia, o vigia da Petribu!” e vai saindo de dentro de casa seguida pela câmera, criando uma tensão, e enquanto caminha até chegar à frente da casa e avistar o vigilante, a tensão vai aumentando.

Quando ela chega à área externa, avista o vigilante fardado que diz: “Passaram um rádio para a gente dizendo que tinha um carro

roubado aqui”. Francisca vai ao encontro dele, e responde: “Não, é conhecido aqui, olhe”, sempre com a câmera atrás dela. O vigilante responde: “Está certo.” Ela anda até perto dele e diz “venha cá”, e ele: “está bom”, fazendo um sinal de “jóia” com a mão e vai se retirando ao perceber que ela continua interpelando-o e que tem, por trás, uma câmera. Ele percebeu neste momento que está sendo filmado. Ela insiste e tenta interagir com ele incluindo-o na cena e diz: “venha cá! Esse aqui nunca me fez mal não. Este aqui trabalha de vigia, de segurança, não é, sr...?”, ele está enquadrado de frente para a câmera e ela, de costas para a câmera. Aqui Francisca mostra a habilidade em *fazer uso da câmera*, como se estivesse dirigindo a cena e comandando sua tomada. O vigilante diz que vai embora e começa a correr, fugindo da situação. Ele se nega a interagir com Francisca *sob o olhar da câmera*, ou seja, segundo a lógica acionada por ela para mostrá-lo ao mundo, mas, afinal participando, pela própria tentativa de recusa e rompimento. Francisca corre atrás dele gritando: “o senhor é vigia da Petribu, mas o senhor nunca me fez nada de mal não!”.

O dispositivo funciona como se Francisca estivesse “armada”, só que com a “arma” da imagem-testemunho. A câmera segue Francisca, que corre dizendo: “O senhor vai correndo, é, Seu Zé? Não tenha medo não!”. O vigilante corre pela linha do trem e some atrás do canavial. Francisca aponta uma caminhonete que chega nesse momento e ouve-se uma voz em *off* de algum membro da produção do filme: “tem um carro vindo aí”. A tensão cresce. Aparece um homem de camisa listrada para proibir a filmagem. Francisca diz que é área pública do trem e aproveita a oportunidade para fazer a denúncia que recebeu ameaças para deixar a terra. E pede o apoio da imagem: “você tem ou não tem o retrato que tirei aqui, os caras armados de revólver?”.

Cada sujeito age de acordo com a estrutura do dispositivo interacional, desencadeando todo um processo de interação social regido pela disputa de sentido em torno do real.

Essa cena real aconteceu em função dos usos feitos da câmera na casa de Francisca e, além de produzir um efeito de “ao vivo”, produz um efeito de autenticidade (Fechine, 2006, p. 146) da denúncia em questão (“de fato, isso acontece: a família encontra-se totalmente vigiada”). É uma cena antológica da sociedade em midiatização: trata-se de uma denúncia contundente porque o código, neste caso, é outro. A correlação de forças se coloca não pela violência brutal, mas pela dimensão simbólica.

O filme termina com o quarto momento em que a câmera faz um flagrante, como se explica a seguir.

Flagrante da queima do canavial

O quarto momento é a cena “flagrante” do incêndio no canavial à noite. As imagens contextualizam: o canavial no escuro; na casa, luz de candeeiro a querosene, fogão a lenha. Aparece a seguinte legenda no fundo preto: “Desde 2004, Maria Francisca luta na justiça pela posse de meio hectare de terra onde mora há mais de 40 anos. O grupo Petribu possui 28 mil hectares de terra e fabrica 120 milhões de litros de etanol por ano”. Seguida de outra: “Imagens gravadas por Elisângela, filha de Maria Francisca, durante o corte da cana de 2010”. As imagens mostram o canavial ardendo em chamas bem perto da casa e ameaçando destruir a roça. Francisca aparece em primeiro plano com o fogo no canavial ao fundo, e aponta para o plantio de subsistência dela: “se queimar, eu estou filmando [...] se uma labareda de fogo saltar, pega na minha casa”.

O fato das imagens terem sido produzidas pela filha de Francisca demonstra a intensificação do processo de midiatização

da sociedade, em que as lógicas midiáticas internalizadas pelos atores sociais acionam interações experimentais. O modo como este documentário foi produzido apresenta outra relação interacional porque são os próprios personagens que geram imagem. Isto dá, ao mesmo tempo, um alcance à cena talvez jamais conseguido se dependesse da presença do realizador. O filme, enquanto produto, se torna devedor dessa cena para se mostrar.

A presença da câmera neste caso produz um efeito de sentido de vigilância que é o sentimento de prontidão (Fechine, 2006, p. 149) para “flagrar” e materializar a denúncia, além do efeito de protagonismo de Francisca e família. O fato de a câmera ser conduzida pela filha Elisângela tende a realçar, para o espectador, a não mediação do documentário enquanto filme. Entretanto, revela-se com isso, a midiaticização do processo comunicacional, tanto pelo acionamento de outro sistema de interações no próprio filme, como pelas pretensões do filme em relação a interações com o espectador.

Desses quatro momentos, depreende-se que o fluxo do documentário enquanto discurso se processa em ato vinculando-se a momentos anteriores e posteriores. Primeiro, tem-se uma relação com outro programa de rádio, num processo de midiaticização em curso. É, já, uma repercussão, pois um grupo de realizadores se interessa pelo assunto. O acionamento do dispositivo interacional, com o efeito de sentido de promessa, revela o que ficaria nos “bastidores” da produção midiática com o encontro marcado com a equipe de produção do filme e com a equipe de reportagem da TV Globo.

No segundo momento, a denúncia ganha concretude pela confirmação da situação de opressão e pela estratégia de comparação entre a imensidão do canavial e a “pequenez” do sítio de Francisca.

No terceiro momento, a cena testemunho gera o efeito de autenticidade decorrente da cena “real” provocada pela visita da equipe de produção à casa de Francisca. De fato, Francisca está

sendo vigiada constantemente, pois o vigilante aparece com a desculpa de que haveria um carro roubado.

E, finalmente, no quarto momento, a narrativa é construída com as imagens do tipo “flagrante” produzidas pela filha de Francisca. Esta faz denúncias de modo contundente, cuja interação no âmbito do dispositivo demonstra os efeitos de vigilância e de segurança por estar munida de uma câmera.

Esses momentos são construídos pela produção do documentário, o que confere à câmera a possibilidade de ser acionada como elemento chave do dispositivo. É por seu uso específico, mostrado, que são geradas ações dos participantes do filme, mas não simplesmente por estar presente e sim por ser bem articulada no ambiente próprio de interação. Uns estão contra esse uso e outros a favor.

Assim, confirma-se a hipótese de que há uma relação colaborativa no processo interacional entre a equipe de produção e a protagonista. E que esta domina a lógica midiática da interação via processo audiovisual.

Considera-se que o dispositivo de interação do documentário não se encerra ao final da audiência do filme, uma vez que cria outras relações, consolidando os circuitos comunicacionais. Ao estrear no festival de cinema Cine PE em 2001, e chamado ao palco para apresentar o filme, o diretor Felipe Calheiros convidou não somente a equipe técnica de produção, mas também Francisca e familiares. Ao fazer uso da palavra, Francisca reforçou toda a denúncia que soou mais viva e produziu um efeito de autenticidade do documentário. Ela foi a testemunha de que o filme era “real”. Como num processo infinito de semiose, agora era a pessoa real que dava o testemunho de autenticidade do filme.

A descrição acima é uma tentativa de identificar as ações internas postas em prática pelo dispositivo interacional do documentário

“ACERCADACANA”. Investigar as ações externas irá contribuir para a compreensão de seu processo interacional.

3. O Transbordamento da Narrativa

Uma primeira ação do filme é a estratégia de sensibilizar para a questão em tela. O próprio título “ACERCADACANA”, escrito com todas as letras juntas e em caixa alta, traz implícita uma ambiguidade: A Cerca da Cana e Acerca da Cana, ambas as leituras remetem a mais de um sentido.

A leitura “A Cerca da Cana” remete a um sentido figurativo/metafórico, de que existe uma “cerca”, um interdito, em torno do tema cana-de-açúcar. Já a leitura “Acerca da Cana” pode remeter a um sentido mais direto, até literal, de que vai se falar a respeito do problema técnico da cana-de-açúcar. Essa estratégia busca captar o interesse do espectador. Não há interação sem relação interessada, não importam as razões ou os motivos. O documentário utiliza uma narrativa que gera tensão como forma de capturar o espectador.

Um segundo movimento implica uma estratégia de demonstrar autenticidade e, assim, conquistar a confiança ou credibilidade de que o que é dito é verdadeiro. Como se viu, há o efeito de autenticidade produzido nas cenas “reais” e “flagrantes” (que também são “reais”).

Uma terceira ação do dispositivo é de ordem pragmática. O documentário visa uma mudança do estado de coisas. Expõe as desigualdades do capitalismo com imagens das condições de vida da família de Francisca através do método da observação fazendo uma descrição (em imagens): as panelas de alumínio amassadas cozinhando no fogão a lenha; detalhes de mãos espremendo a roupa lavada na beira de um rio; a casa de taipa. Tudo isso se contrapõe à força da indústria do etanol: imagens do canavial a perder de

vista, paisagem sem variação; as máquinas de colheita; os vigilantes fardados.

O movimento pela mudança do estado de coisas se materializa em diversas outras ações, como respostas críticas do próprio diretor à imprensa (referidas no início do texto); exibição do filme nos espaços mais variados; divulgação dos prêmios e de notícias sobre a repercussão do filme no blog do Coletivo Asterisco; venda de exemplares do documentário para arrecadar fundos para reformar a casa de Francisca. Diversos circuitos são desenvolvidos no acionamento do processo interacional do filme.

Estas descrições, análises e reflexões expressam as lógicas interacionais que direcionam a elaboração do documentário, assim como sua inscrição, correlata, no fluxo comunicacional – como forma e processo de fazer política do Coletivo Asterisco.

Nota: Francisca construiu, no sítio onde mora, uma casa de alvenaria com o dinheiro arrecadado com a venda dos DVDs. Ao mesmo tempo, a Justiça deu ganho de causa à Usina Petribu. A ação de despejo não ocorreu porque os advogados dela recorreram da decisão, estando o caso *sub judice*.

Suíte nº 4

“O fluxo comunicacional de ACERCADACANA”, de Paula Melo

José Luiz Braga

O que Paula observa não é apenas o produto filme ou o meio cinema. O capítulo estuda um processo geral cujas lógicas caracterizam um episódio interacional: a feitura do filme, como conjunto de interações requeridas entre seus diferentes participantes para a geração do produto e para seu encaminhamento a determinados circuitos. A partir de indícios no filme, com ou sem informações adicionais, é sempre possível reconstituir, em alguma medida, elementos do processo comunicacional singular que o gerou.

Podemos nomear o dispositivo estudado por Paula Melo a partir da ação comunicacional de “fazer filmes documentários”. Podemos cercar o dispositivo com maior precisão: “fazer filme documentário de denúncia social”. O filme em pauta é um resultado do acionamento desse dispositivo geral, com tudo o que o caracteriza: – o componente câmera, é claro; e também todos os demais componentes habituais: direção, cenografia, planejamento e roteiro, depoentes ou protagonistas das cenas colhidas, gente em cena, iluminação, sonoplastia, tensões e colaborações na equipe, obtenção de recursos e financiamentos... É na lógica desse dispositivo que o filme vai recortar sua especificidade. Os participantes vão se organizar em episódios singulares que redesenham o dispositivo para sua elaboração própria. O sistema de relações estabelecido na prática da produção se mostra ou se esconde na materialidade do produto finalizado.

A fala, o discurso, os materiais de sentido, os dispositivos em geral que a prática social constrói (e disponibiliza) – tudo isso *busca estrutura*. Se esta é sempre tentativa (e não apriorística, mas sim gerada na variação da prática), é porque pode “dar certo” em diferentes graus; e pode eventualmente, contra expectativas que inicialmente movem a tentativa, resultar em fracasso. Conforme o grau de eficácia, alguma reiteração de bons resultados e a possibilidade de transferência para outras situações, a estrutura se desenha, se estabelece – e se torna disponível para outros acionamentos, agora menos experimentais e tentativos: com expectativas lastreadas nos resultados anteriores.

O que uma investigação sobre os processos comunicacionais busca é perceber como esse produto singular elabora suas especificidades, dentro das características abrangentes do dispositivo referido. Essa articulação se mostra (através de indícios presentes no filme) com o sistema de regularidades adotado (e construído) pela equipe de produção, nas condições concretas da situação abordada.

Uma das características interessantes do filme observado é que, longe de disfarçar o processo de interação que está em sua base, pode ser visto praticamente como um exercício de mostrar-se a si mesmo em sua feitura. É a cena que comanda em boa parte a filmagem. Cada participante interage segundo sua iniciativa; mas os diferentes gestos se articulam, com felicidade de resultados. O trabalho de edição, por sua vez, faz compor adequadamente, com os materiais assim tornados disponíveis, um conjunto bem estruturado. Pode-se pensar que o resultado depende demais da casualidade, e da personalidade, rara, da protagonista Francisca, que assume em determinado momento a condução das interações. Mas é possível, também, perceber que, suspensos alguns padrões mais canônicos (dispositivos interacionais muito fechados em suas

próprias regras), as estratégias dos participantes adquirem certa probabilidade de oferecer experiências intrigantes.

Outra característica específica é que esse grau de liberdade aceito e procurado pela equipe criadora do filme faz sintonia com a posição adotada perante a situação polêmica mostrada como tema. Seu processo comunicacional aberto, na feitura, serve mais aos objetivos daquela posição do que eventuais discursos argumentativos. O gesto, a palavra, o argumento e o se mostrar dinamicamente em ação se evidenciam como comunicação: dão a característica central do episódio que realiza, com especificidade, o dispositivo escolhido; e ao mesmo tempo, dão lastro à posição de reivindicação contra a rigidez opressora.

Ao referir a construção das cenas mostradas no filme, Paula Melo toma a câmera como pivô do processo – o que é pertinente, uma vez que, no produto, o que nos chega, aos espectadores, é o que o aparato capturou (e depois, foi selecionado pela edição). Na cena, ao ocorrerem as interações entre os participantes, estes não agem apenas entre si, mas o fazem também *para a câmera*, e eventualmente *com ela*.

Ao mesmo tempo, a câmera não é um ponto fixo e neutro no espaço, em torno do qual os participantes executariam seu bailado interacional. A própria câmera (na mão de seu operador) é acionada de diferentes modos por vários participantes – é feita agir por estes. Não só o diretor comanda sua ação. O intérprete ou depoente, que se locomove, com maior ou menor velocidade, em percurso direto ou errante, faz a câmera acompanhá-lo. Quem é olhado também dirige o foco. Ou, como diz o texto, é possível interagir “contra” a câmera.

Nesse jogo interacional entre os participantes (personagens e equipe cinematográfica) é que se manifesta o específico – o caso dentro da situação geral (“Maria Francisca resolveu resistir”). A

filmagem se explicita como interação para fazer o produto, mas também como interação política *sobre a situação*.

Assim, a especificidade ultrapassa o discurso sobre a situação para chegar ao processo interacional do “fazer filme”. Em alguns momentos, a protagonista literalmente dirige a cena e a ação comunicacional. Primeiro, por seu deslocamento físico; em seguida dando a marcação gestual e verbal para o trabalho da câmera. Uma ação interacional direta faz desenvolver o episódio – tanto no processo de diálogo como no da produção do filme. A afirmação de que a protagonista “domina a lógica mediática” não leva à ideia frequente de que conhecer as regras significa se submeter a elas (funcionar *dentro delas*). Bem diversamente, corresponde a *saber interagir* com essas lógicas – no caso, segundo os padrões da própria protagonista, que tenta e consegue redirecioná-las conforme seus objetivos.

Aparece aí um ponto alto do dispositivo de feitura do filme: a personagem em cena dirige o olhar da câmera – primeiro se locomovendo livremente no cenário, passando sem previsão do ambiente da casa para o ambiente externo, fazendo incluir na cena um participante não previsto, que se aproxima – funcionário da empresa que pressiona os pequenos moradores. O gesto “obriga” a câmera a acompanhar o movimento. A protagonista passa a dirigir explicitamente a câmera, a cena e outros participantes. A sabedoria do diretor é a de aceder a essa direção.

O que me parece central, no episódio, é – dentro do dispositivo “fazer filme documentário de denúncia social” – a flexibilidade deste, tão logo os participantes da interação (incluindo, é claro, o diretor) se entregam à realização da cena em gesto diretamente comunicacional – entre os participantes, no “ao vivo” da ocorrência; mas também mantendo o processo fílmico em atividade, para levar, quase cruamente, essa interação ao passo subsequente, que ocorre por mediação interposta, do filme junto a seus espectadores.

O nível experimental do processo se manifesta também por uma inclusão de filmagens feitas pelos depoentes – que então aparecem não mais só por sua própria imagem mostrada e por sua voz; mas ainda no processo direto de feitura dos materiais inclusos no produto.

*

Uma relação básica do caso em pauta com os conceitos que formam o eixo deste livro é a percepção do “transbordamento” da narrativa do filme, conforme observa Paula – que corresponde justamente à entrada das interações e seus resultados em circuitos pertinentes ao tipo de produto e ao tipo de objetivos com que este foi produzido. Como propõe a autora, é possível “reconstruir o fluxo comunicacional através da coleta [no próprio produto observado] dos vestígios de seu processo interacional”.

Uma ação comunicacional através da ordem midiática implica geralmente um desdobramento. Há uma ação na feitura do produto, que nele deixa sua marca, com maiores ou menores decisões seletivas. Seguem-se ações de interação a distância, de que o produto se faz portador junto a seus usuários; assinalando que *o uso*, aqui, é um *tensionamento* comunicacional – interpretativo, fruidor ou crítico.

Evidentemente, esses dois níveis produzem incidências mútuas. O primeiro sobre o segundo, por sua solicitação de leitura direcionada; o segundo sobre o primeiro, na forma das expectativas relacionadas ao olhar interpretador pretendido.

Transbordamento é uma boa expressão para evidenciar o extravasamento comunicacional de um episódio (e do dispositivo aí acionado e especificado) para uma circulação que se amplia, do círculo restrito dos participantes diretos, *para outros circuitos*.

Por isso mesmo, nos interessa a circulação mais ampla que a percorrida diretamente pelo filme-produto. A circulação *do produto* entre a emissão e a recepção é apenas uma parte de um fluxo mais extenso. Vem desde a situação que desencadeia seus próprios processos interacionais – políticos, sociais, culturais. Em algum ponto das interações de embate, surgem o interesse e a relevância de ver isso abordado por um olhar cinematográfico, para fazer seguir adiante a situação – para oferecer uma interpretação desta como estimulação para outras e outras interações. Dentre as quais, é lógico, a de chegar a espectadores que produzam e façam circular sobre o filme suas próprias impressões e interpretações – no caso, com a expectativa de reforçar a causa que o filme defende.

O filme (mais exatamente: o dispositivo interacional que o elabora) se explicita como ponto nodal naqueles circuitos não só pelo tema tratado, mas também pela explicitação, no próprio registro, das interações que o produziram. Volta-se para os circuitos em que a própria situação político-social pode se inscrever – o conflito político, com sua carga de opressão, o processo jurídico que encaminha a relação de poder, os circuitos midiáticos alternativos, a eventualidade dos circuitos hegemônicos. A força do episódio se manifesta no modo de mostrar o tema, na ênfase em explicitar a própria feitura do produto; e no gesto de seu encaminhamento para circuitos nos quais a polêmica social se desenvolve.

Por outro lado, o circuito jurídico, até o momento em que a autora acompanha a questão e nos informa (ver nota final do capítulo), se mostra impermeável à substância do que o filme mostra e defende. Aparentemente, *nesse circuito*, marcado por cânones rígidos ou por incidências político-econômicas, o filme não conseguiu ingressar em modo *pregnante*.