

A DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA NUM LABIRINTO DE RACHADURAS

POR ROGÉRIO LUIZ SILVA DE OLIVEIRA

Cinematography in a labyrinth of cracks

Resumen

El texto propone un análisis de la dirección de fotografía del documental *A Braskem passou por aqui: a catástrofe de Maceió* (2021), del director Carlos Pronzato, argentino radicado en Brasil. El objetivo aquí es promover un análisis de la manera en que las imágenes en movimiento de este trabajo posibilitan la comprensión de un crimen socioambiental en curso en la ciudad de Maceió, en el estado de Alagoas, en la región Nordeste de Brasil, como resultado de la explotación de sal gema por parte de la compañía minera Braskem y que resulta en una crisis ecológica y humanitaria. Más de 55 mil personas abandonaron sus casas ubicadas en cinco barrios que comenzaron a colapsar en 2018. El análisis se inspira inicialmente del texto *Hipermídia: el laberinto como metáfora*, escrito por Arlindo Machado (1997) y se expande para lo que Irene Depetris Chauvin lo llama de "formas de escritura cartográfica" (2019). Interesa estudiar dos recursos cinematográficos utilizados en el registro de las imágenes de la película: las tomas aéreas y el movimiento de la cámara en mano, como estrategias cinematográficas para el tratamiento del espacio.

Palavras chave: dirección de fotografía, memoria, laberinto, empresa minera, Braskem.

Abstract

The text proposes an analysis of the cinematography of the documentary A Braskem passou por a qui: a catástrofe de Maceió (2021), by director Carlos Pronzato, an Argentine living in Brazil. The objective here is to promote an analysis of the way in which the moving images of this work enable the understanding of an ongoing leisure-environmental crime in the city of Maceió, in the state of Alagoas, in the Northeast region of Brazil, as a result of the exploitation of rock salt by the Braskem mining company and which results in an ecological



and humanitarian crisis. More than 55 thousand people abandoned their homes located in five neighborhoods that began to collapse in 2018. The analysis is initially inspired by the text Hipermídia: the labyrinth as a metaphor, written by Arlindo Machado (1997) and expands to what Irene Depetris Chauvin calls "forms of cartographic writing" (2019). It is interesting to study two cinematographic resources used in the recording of the film's images: aerial shots and the movement of the hand-held camera, as cinematographic strategies for the treatment of space.

Key words: cinematography, memory, labyrinth, mining company, Braskem.

O labirinto como metáfora da memória

Este estudo promove um estudo da cinematografia do documentário *A Braskem passou por aqui: uma catástrofe de Maceió* (2021), do diretor Carlos Pronzato, argentino radicado no Brasil. O objetivo aqui é realizar uma reflexão sobre como as imagens em movimento desta obra possibilitam um caminho de compreensão do crime socioambiental em curso na cidade de Maceió, no estado de Alagoas, região Nordeste do Brasil. A tragédia é consequência da exploração de sal-gema, pela mineradora Braskem e resulta em uma crise ecológica e humanitária. Mais de 55 mil pessoas abandonaram suas casas localizadas em cinco bairros que começaram a desabar em 2018. Os sinais dessa tragédia anunciada já eram percebidos décadas antes. Nem isso foi suficiente para que houvesse uma pausa para avaliar tecnicamente essa ação exploratória.

A intenção do texto é refletir sobre a maneira como a cinematografia se integra às ruínas e aos escombros, buscando evidenciar sentidos moldados pelas imagens em movimento a respeito dos atravessamentos de tempos e espaços subjacentes à relação entre câmera e espaço destruído. Hipoteticamente, toma-se o labirinto como imagem norteadora da reflexão, ou seja, parte-se da ideia de que a câmera, ao percorrer os ambientes arruinados de bairros abandonados, é operada por entre caminhos que se cruzam, a exemplo do que acontece com o fenômeno da memória e seus atravessamentos temporais. O objetivo é, em outras palavras, promover um estudo sobre a particularidade narrativa imagética representada pela direção de fotografia, nesse contexto de destruição de casas e afetos.

No documentário dirigido por Carlos Pronzato, a câmera percorre espaços arruinados. É como se uma rachadura levasse sempre a outra na antiga casa vizinha. O recurso de cinematografia é guiado por uma lógica labiríntica, ora percorrendo as calçadas, ora sobrevoando os bairros, dando a entender o quanto a situação é sem saída. As imagens aéreas dão a ver uma disposição de edificações sem teto. É como um corte transversal dos bairros, traço revelador de um vazio aterrador. O cenário, inevitável a comparação, é de guerra.

A exemplo de um labirinto, os bairros em ruínas ilustram uma situação grave, indício de um extrativismo violento e inconsequente. A narrativa documental projetada na tela constrói uma metáfora que cabe na leitura de outros inúmeros crimes ambientais cometidos no Brasil, reverberando inúmeras fissuras sócio-políticas brasileiras.



Acompanhando a história da humanidade desde tempos remotos, essa forma de construção particular do labirinto é marcada pelo entrecruzamento de caminhos com vistas à desorientação de quem o percorre. Esta é a primeira característica labiríntica que caberá ao estudo aqui proposto. É como se a câmera percorresse os corredores de um labirinto de memórias formado de ruas e ruínas. A aplicação da metáfora do labirinto ao estudo de imagens encontra precedentes na área de estudos da imagem. Ao refletir sobre o labirinto enquanto metáfora da hipermídia, Arlindo Machado oferece uma definição que cabe à introdução aqui proposta:

Ao contrário do que imaginavam os gregos, o labirinto cretense não era uma prisão ou uma máquina de guerra, mas exatamente uma arquitetura representativa da complexidade máxima que a imaginação do homem da Antiguidade podia conceber e servia também de espaço para festas e jogos. A saída não era propriamente um problema para o visitante (...) O problema, na verdade, era como avançar sem perder-se: o labirinto funcionava, portanto, como um *desafio* para medir a astúcia do visitante. Nesse sentido, o labirinto existia para ser percorrido e, de preferência, para ser percorrido como um todo, ou pelo menos no maior número possível de encruzilhadas, de modo a explorar ao máximo suas possibilidades (Machado, 1997: 149).

Assim com o labirinto, da mesma maneira com a memória. "Avançar sem perder-se". É o mesmo imperativo para ambos. Talvez, por essa razão, tanto(a)s artistas e criadore(a)s fizeram uso da imagem para construir uma reflexão sobre essa faculdade feita de tantos caminhos de lembranças e esquecimentos. É possível dizer, nesse caso, sobre o quanto, ao buscar uma dada memória, somos submetidos a entrecruzamentos que, corre-se o risco a todo instante, pode desvirtuar a nossa procura. As encruzilhadas e bifurcações dos caminhos, à luz da memória, agem como armadilhas da imaginação ou, de outro modo, como impulsionadoras de memórias involuntárias que são encontradas no caminho de quem o percorre. O embaralhamento de direções que causa confusão geográfica, por certo também causa atordoamento de natureza temporal. Ainda Arlindo Machado, ao aplicar a metáfora do labirinto à sua reflexão sobre a arte na era da hipermídia, compartilha uma digressão histórica sobre como a mitologia lidou com esse espaço: "Na Mitologia grega, Dédalo escapa de seu próprio labirinto voando por cima dele com suas asas de cera, mas os cretenses podiam simplesmente pular os muros, como o moderno navegante da hipermídia pode "clicar " o botão *Quit* e desistir do percurso" (Machado, 1997, p. 149). É inevitável, ao tomarmos a zona arruinada dos bairros de Maceió, levar essa imagem labiríntica adiante e indagar: de que forma as pessoas escapam daquele labirinto de casas arruinadas?

A associação entre labirinto de ruínas e memória associa espaço e tempo imperativamente. Essa articulação nos coloca diante do pensamento de Irene Depetris Chauvin, que acrescenta à nossa reflexão sobre o labirinto, enquanto instrumento de cartografia fílmica, do seguinte modo:

Um passeio pelas ruínas leva-nos, então, através de um labirinto temporal incerto. Insistindo em restos materiais, o filme aborda um novo modo de afetividade do espaço porque entrelaça objetos com modalidades de afeto e uma sensação assustadora de perda (Edensor 2005). Os restos mortais também



são índices daquilo que desapareceu, revelando as vidas perdidas.¹ (Depetris Chauvin, 2019: 76-77, tradução nossa).

As imagens das ruínas dão a ver um vazio deixado por pessoas que foram obrigadas a deixar o labirinto. A partir disso, é na presença da câmera, por entre os escombros, que questionamos o vazio labiríntico por outra perspectiva: o que fica então depois que as pessoas foram embora?

O interesse está centrado em estudar recursos cinematográficos utilizados no registro das imagens do filme: os planos aéreos e o movimento da câmera na mão, como estratégias cinematográficas de tratamento do espaço e da construção de uma lógica labiríntica. É por esta razão que o estudo se inspira inicialmente no já citado texto *Hipermídia: o labirinto como metáfora*, escrito por Arlindo Machado (1997), e se expande para o que Irene Depetris Chauvin chama de "formas de escrita cartográfica" (2019). Parte-se da hipótese de que as estratégias de cinematografia, funcionando como uma ferramenta de vínculo entre espacialidade e temporalidade, colabora com a construção de uma metáfora adequada ao entendimento da memória, a partir das ruínas nas quais se transformaram os bairros da cidade de Maceió.

Debaixo desse, outro labirinto²

O sobrevoo, como estratégia narrativa do filme, dá a sensação da contemplação e possibilita a criação de "imagens de um acontecimento corrente", como diria Peter Burke (Burke, p. 210, 2017), ao investigar o percurso de transformações do uso da imagem como ferramenta de registro de incidentes em curso. Mesmo muitas casas e estabelecimentos tendo sido abandonadas, outras(o)s ainda têm moradores que resistem à saída. A opção pelas imagens em movimento, resultantes de uma cartografia desses espaços, soa como uma estratégia que atribui sentido de testemunho ocular aos registros. Nesse sentido, os registros imagéticos do documentário se aproximam de uma prática que contagiou a pintura ao longo do tempo. É o mesmo Peter Burke quem demonstra que pintores/pintoras receberam encomendas dessa natureza no decorrer da história, a exemplo de Gerard ter Borch, ao pintar *O juramento de ratificação do Tratado de Münster*, em 15 de maio de 1648. (Burke, 2017: 211). A digressão histórica proposta por ele, coloca em evidência uma reflexão sobre o quanto o tom de urgência e de testemunho de eventos correntes constitui a própria natureza das imagens. A obra em questão, assim como outras elencadas por Burke, lança luz sobre a maneira como o gesto pictórico se aproxima das "folhas de notícias" que informavam sobre guerras ou outros eventos sociais (Burke, 2017: 211).

^{1. &}quot;Un tour por las ruinas nos lleva, entonces, por un laberinto temporal incierto. Insistiendo en los restos materiales, la película atiende un nuevo modo de afectividad del espacio porque entrelaza objetos con modalidades de afecto y un sentido acechante de la pérdida (Edensor 2005). Los restos son índices también de eso que desapareció revelan las vidas perdidas".

^{2.} O título desta seção faz alusão ao trabalho "Debaixo dessa, outras cidades" (2022), do artista brasileiro Thiago Costa. O vídeo integrou a exposição "Direito à forma", no Instituo Inhotim, entre 23 de setembro de 2023 e 4 de agosto de 2024.





Imagen 1. A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Outro aspecto destacável do sobrevoo, de algum modo um desdobramento do primeiro, é o mapeamento de um espaço em disputa. Dá a ideia de que a conquista territorial segue um curso vitorioso, por ter sido eficaz na provocação de um êxodo numeroso. A disputa territorial da Braskem é sorrateira, subterrânea, silenciosa e violenta. Ao alçar os bairros de Maceió à condição de territórios em conflito, a partir de estratégias narrativas como esta que se destaca, o filme transita entre o político e o estético:

O ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político - e não o inverso, como tem sido mais usual. Premissa esta que se estriba no trabalho teórico e curatorial de Nicole Brenez, mas cuja provocação originária se encontra nos próprios filmes: um conjunto de filmes recentes que têm surgido no Brasil produzidos no contexto de acirradas disputas políticas, em consonância ou associação com movimentos sociais, que articulam as diversas plataformas de produção e circulação digital de imagens com as ações e os conflitos nos territórios em disputa (César, 2017: 13).

A estratégia das imagens aéreas, no filme de Pronzato, colabora com uma dimensão da contenda imposta pela empresa Braskem. Elas correspondem ao que Irene Depetris Chauvin, ao estudar o filme de Teressa Castro, chama de uma das "formas de escritura cartográfica" (p. 192):

No seu ensaio sobre o "impulso cartográfico" no cinema (2009), Teresa Castro defende que cineastas e cartógrafos se relacionam nas suas tentativas de visualizar o mundo, especialmente através de três formas cartográficas presentes no cinema: vista aérea, panorama e atlas.³ (Depetris Chauvin, 2019: 192).

^{3. &}quot;En su ensayo sobre el "impulso de mapeo" en el cine (2009), Teresa Castro sostiene que los cineastas y los cartógrafos se relacionan en sus intentos de visualizar el mundo, sobre todo a través de tres formas cartográficas presentes en el cine: la vista aérea, el panorama y el atlas".



A cartografia possibilitada pelas imagens aéreas ganham ainda força quando colocadas em condição comparativa. Visualiza-se a superfície de um território que está danificado, perfurado, modificado por dentro e por baixo. A lógica cartográfica desse recurso de linguagem audiovisual manifesta seu potencial quando sobreposta com uma imagem fixa que ilustra a disposição das intervenções da Braskem no subsolo. Somos colocados diante de um mapa de cavidades que materializa uma ocupação territorial chão abaixo, a exemplo de grutas ou cavernas. A contemplação das imagens do documentário leva a pensar que o labirinto na superfície esconde um outro labirinto subterrâneo.



Imagen 2. A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Nessas minas, é encontrado o salgema, um cloreto de sódio utilizado na fabricação de produtos como plástico e soda cáustica. Dois artigos que têm relação danosa com o meio ambiente. Do primeiro, conhecemos seus efeitos desatrosos no planeta, poluindo o oceano e configurando uma herança às futuras gerações, por seu poder de resistência; do segundo, sua qualidade corrosiva que contamina as águas. Ambos servem como imagem do desastre. O plástico como tradução da durabilidade das lembranças ou, de modo mais trágico, a duração de ações degradadoras; a soda, como algo que corrói, com voracidade, o que encontra pela frente. O contraste entre as imagens aéreas e o infográfico que ilustra as 35 cavidades ainda ganha intensidade quando utilizamos outro regime de imagens em torno da tragédia promovida pela Braskem.

No dia 10 de dezembro de 2023, um vídeo que circulou na internet e na mídia apresentou o registro de um efeito visível de uma deterioração desenvolvida, há décadas, sob o litoral e as águas da Lagoa Mundaú, no bairro Mutange, um dos locais afetado pelos tremores causados pelo colapso⁴. Trata-se de um registro do exato momento em que uma das minas subterrâneas rompe. A materialização de um processo silencioso – diante das câmeras de segurança localizadas próximas à mina rompida – não deixou dúvidas sobre como a exploração interferia na vida da região. O movimento atípico da paisagem, diante da câmera, revela algo que os olhos não conseguiam ver, já que se tratam de minas subaquáticas. Suas manifestações haviam sido



observadas, até então, por meio de tremores, percebidos no espaço e no corpo, por outros sentidos que não os olhos. O movimento da água no lago demonstra que abaixo da superfície existe outro labirinto e o registo flagrante, de certa forma, atesta a quebra das fronteiras entre dois labirintos violentamente interdependentes. As imagens do alto, caracteristicamente cartográficas, situam a narrativa entre diferentes temporalidades. Por um lado, um tempo pretérito que projeta e ilustra o modo paulatino como se deu o afundamento do solo; por outro, o tempo presente que diz como está. O conflito entre essas temporalidades traduz a dissidência em si entre empresa, meio ambiente e população. A sobreposição faz pensar no quanto sob as ruínas há um outro labirinto.

As paredes do labirinto

O mapeamento das sequências que constituem a narrativa do documentário revela um conjunto de imagens que evidencia traços característicos da obra do documentarista Carlos Pronzato. Com sua câmera, ele percorre os lugares em busca do modo como e o quê os espaços comunicam. Há um discurso construído especialmente pelas paredes de casas e estabelecimentos abandonados. Além disso, há o registro flagrante de pessoas moradoras que agora intervêm nos espaços, moldando-os de acordo com necessidades provocadas pelo crime.

Ao eleger imagens desta natureza, deve-se sublinhar o quanto o documentário é caracterizado por imagens com câmera na mão. Neste primeiro momento, cabe destacar que, em certa medida, essa caracterização se contrapõe especialmente à estabilidade das imagens registradas com o uso de *drone* (suscitadas na seção anterior). Poderia-se discutir, nesse caso, uma certa contraposição entre imagem não humana de *drone* e câmera na mão, no pólo oposto. Controladas remotamente, as panorâmicas do alto seriam, nesse sentido, mais impessoais porque generalizantes, desconectadas da corporeidade humana. As imagens do alto funcionariam, nesse caso, como um contraponto para imagens obtidas conforme uma operação de envolvimento físico e intervenção direta no espaço. Além disso, se, por um lado, as imagens de *drone* permitem visualizar aquilo que fora os telhados e coberturas, por outro, a câmera na mão, percorrendo as ruas e calçadas, oferece um ponto de vista do qual se avista as paredes e muros.

O assunto referente às tomadas aéreas recebe um tratamento inspirador da artista Hito Steyerl. No livro *Los Condenados de La Pantalla*, ao traçar uma "breve história do horizonte", ela lança luz sobre um caminho de reflexão que faz pensar no quanto as sociedades contemporâneas têm dado importância às tomadas aéreas (Steyerl, 2014: 17). Ela argumenta sobre como essas formas imagéticas rompem com um paradigma historicamente elaborado pela humanidade: o da "perspectiva linear", e junto com ele, com uma estabilidade horizontal. A exemplo do que a artista constata em relação à navegação primitiva, dependente de gestos e disposições corporais relacionados à linha do horizonte a fim de se localizar, é possível intuir que a gestualidade do olhar e da operação de câmera no audiovisual, também é, historicamente, condicionada ao ângulo que mantém reto o horizonte (Steyerl, 2014: 17).

Ora, quando o filme contrapõe imagens verticais com horizontais, tem-se a possibilidade de estabelecer uma comparação que toca diretamente a questão espaço-temporal. Se numa



perspectiva, as imagens aéreas eliminam a possibilidade linear do horizonte, na outra, as imagens tomadas do chão provocam um contraste entre a estabilidade horizontal e a sinuosidade das paredes em ruínas. São duas dimensões de constatação sobre o colapso aos quais essa população foi submetido. Enquanto a primeira dá a ver um panorama cartográfico condizente com a coletividade; a segunda instaura a possibilidade da particularidade. Há, em cada uma delas, um sentido narrativo inerente. Ainda pensando no estatuto aéreo, com a ajuda de Hito Steyerl, dá para afirmar a respeito do quanto os sobrevoos de *drone* sobre os bairros destruídos tem um quê de patrulha. Diferentemente, no entanto, do tom de vigilância que contagia a utilização das imagens aéreas, o que se abstrai dessas imagens utilizadas no filme é sua condição testemunhal de que o chão é instável (Steyerl, 2014: 28).

Avançando na ideia e confrontando com o entendimento já conhecido e sugerido por Irene Depetris Chauvin, é como se o olhar panorâmico fosse complementado pelo ato de percorrer o mapa. A câmera, operada no chão, funciona como ferramenta mediadora da intersecção entre memória e espaço, sob um viés que permite encontrar agentes e atos políticos fundamentais. A câmera na mão, ao enquadrar as paredes, é dotada de uma qualidade que - a câmera do *drone* operada de forma remota -, não detém. É como se "olhar descorporificado" e macroscópico das imagens de cima fosse agregado por uma perspectiva microscópica (Steyerl, 2014: 27). Antes de tratar da materialidade imagética que tais tomadas, ao nível do chão, constituem, importa dedicar um pouco mais de tempo sobre o quanto a associação ente as duas dimensões em questão são atravessadas pelo político.

A obra do documentarista Carlos Pronzato é marcada por situações documentais políticas. Considerando a natureza dos inúmeros trabalhos que realizou, poderíamos ponderar que sua obra é identificada por uma "estética de urgência", expressão utilizada por Anita Leandro ao se referir ao trabalho de Chris Marker, assim definida: "A estética de urgência desse cinema produz uma imagem temporalmente densa, que retém o presente que passa, na esperança de poder projetá-lo no futuro como uma prova dos crimes do passado, uma evidência da história" (Hartog citado em Leandro, 2010: 116).

É comum encontrar nos documentários dirigidos por Pronzato, o registro de acontecimentos em vias de fato. Poderíamos, nesse sentido, aproximá-lo dos perfis de cineastas militantes estudados por Anita Leandro, definindo-o como um "historiador do imediato" (Leandro, 2010: 102). Em *Braskem*, não é diferente. Ele enfrenta uma situação violenta em que, apesar de já ter sido alvo de tantos estragos, ainda continua em andamento. Restam poucos habitantes no lugar, mas ainda há lampejos de resistência. Há no cinema político de Pronzato, um compromisso com a memória, neste caso indissociável do espaço. Coadunando com a reflexão de Irene Depetris Chauvin, poderíamos considerar o filme como pertencente a uma "cartografia afetiva" (Flatley citado em Depetris Chauvin, 2019: 184). Mais que isso, o modo como esses espaços são visitados sugere uma dimensão afetiva que envolve pessoas e espacialidade.

São as paredes o primeiro indicativo da metáfora do labirinto da qual nos valemos para ler o documentário. Primeiro é um passeio de carro por ruas vazias. As casas estão isoladas por tapume metálico, acessório utilizado, em regra, no isolamento de estruturas que estão em



construção, destruição ou reforma. No bairro, onde a câmera faz um primeiro reconhecimento, é diferente: pessoas não podem entrar nos espaços que correm o risco de desabamento. O silêncio exterior ecoa do interior de edificações abandonadas. O mato cresce nas calçadas. As paredes comunicam desde a primeira sequência do filme. As fachadas das casas são como um alerta de que nada está no lugar. Elas falam pelo vazio. Mas nem sempre é assim.



Imagen 3. A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Às vezes, elas dizem por meio de frases de cunho político e reivindicatório; às vezes, como índice de um sentimento que transita entre a revolta e a nostalgia. As paredes como suporte de expressão indignada é um traço comum em acontecimentos dessa natureza. Isso pode ser percebido nas imagens que resultam de outros acontecimentos de violência ambiental como esse. Foi assim, por exemplo, em Mariana e Brumadinho, após os rompimentos das barragens de Fundão e do Córrego do Feijão, respectivamente. Dali, emergem discursos em situações que têm equivalência com a tragédia de Maceió, no que diz respeito, principalmente, ao êxodo forçado de uma população, em virtude de um extrativismo inconsequente.⁵

O vazio das ruas, capturado por uma câmera dentro de um carro, é um dos recursos possíveis utilizados na constituição do que, ao nosso ver, funciona como um labirinto. A estratégia se soma a um amplo repertório de outras imagens. Retomando a classificação proposta por Rosenstiehl (1988), Machado elabora que "o labirinto simula a vida e o funcionamento das sociedades, razão por que ele pode ser modelo para estruturas narrativas múltiplas e descentradas" (Machado, 1997: 150). No documentário, essa multiplicidade está manifestada em depoimentos/entrevistas, fotografias fixas, imagens de arquivo, *print* de telas de computadores e imagens de *drone*. De outra maneira, o espelhamento da lógica labiríntica é notada, também, no próprio modo como essas pessoas se veem diante do cenário. Vidas modificadas, rotinas alteradas, planos destruídos, mudança forçada. As pessoas transitando pelas ruas dão a sensação de busca por uma saída. Por onde passam, tudo parece igual, já que a homogeneidade das ruínas parece forjar uma semelhança que se encontra na destruição.



Se visto de cima, o arranjo arquitetônico majoritariamente abandonado engendra similitude, dando forma a um tempo coletivo, justamente por uniformizar; se visto de mais perto, como já dito, o conjunto de paredes, muros e vestígios, figura de modo mais heterogêneo, revelando reminiscências mais particulares. A diferença aqui proposta permite um diálogo com Gastón R. Gordillo à medida em que o enquadramento mais panorâmico dá a sensação de ruínas, enquanto os planos detalhes permitissem o acesso a escombros. A diferenciação entre ruínas e escombros surge da descoberta de que "uma maneira mais útil de examinar as ruínas em suas inúmeras formas é desintegrá-las conceitualmente e tratá-las como escombros" (Gordillo, 2014: 1-2). Influenciado por este modo de pensar, poderíamos considerar o quanto os planos detalhes de muros e paredes correspondem a esta potencialidade conceitual sugerida por Gordillo. Na reflexão aqui proposta, a conceituação por ele sugerida impulsiona pensar nos próprios recursos de cinematografia:

"Uma das primeiras coisas que aprendi nas minhas primeiras semanas de trabalho de campo foi que minhas perguntas sobre ruinas ("ruínas") geralmente encontravam olhares vazios. A maioria as pessoas, especialmente nas áreas rurais, simplesmente não entendiam o que a palavra ruína significava. Tive que reformular minha pergunta e perguntar novamente, desta vez sobre "paredes velhas" ou "pilhas de tijolos velhos": em suma, o que visitantes da classe média de outra forma chamaria de "escombros". Só então, quando me referi especificamente às formas físicas concretas e texturizadas adotadas pelos escombros, eles assentiram e disseram-me sobre este ou aquele lugar" (Gordillo, 2024: 6, tradução nossa).6

As paredes são, desse modo, índices que demarcam peculiaridades da maneira como essa espacialidade foi destruída. O acesso à textura e detalhamento dessas estruturas de escombros, vistas de perto, em virtude da ferramenta cinematográfica (câmera), incita a sensação quanto à materialidade. De algum modo, demonstram que eram pessoas e existências diferentes, ainda que, visto de cima, tudo pareça ter uma mesma feição. Se a ausência de telhados ocasiona um esvaziamento, as paredes que resistem, com suas cores e texturas, dão o sentido de que cada casa reservava uma história particular. As paredes traduzem, nesse caso, um sentimento nostálgico em relação ao que fica para trás, sob escombros. Abrem-se portas e janelas para diferentes temporalidades representadas em detalhes do concreto, mármore, azulejos, tintas, etc. Sente-se, mais intensamente, a falta das pessoas, a partir do oferecimento de materialidade que pressupõe uma caracterização mais aprofundada dos espaços. É cabível, nesse caso, evocar

^{6. &}quot;One of the first things that I learned in my first weeks of fieldwork was that my questions about ruinas ("ruins") usually encountered blank stares. Most people, especially in rural areas, simply did not understand what the word ruin meant. I had to rephrase my question and ask again, this time about "old walls" or "piles of old bricks": in short, about what middle-class visitors would otherwise call "rubble." Only then, when I specifically referred to the concrete, textured physical forms adopted by rubble, they nodded and told me about this or that site".



as ideias de Andreas Huyssen que, ao escrever a respeito da nostalgia das ruínas, oferta uma definição destacável:

O dicionário define nostalgia como 'melancolia pelo afastamento da terra natal' ou 'anseio de algo muito distante ou que ficou no passado'. A palavra é composta pelos termos gregos *nostos* = lar e *algos* = dor. O significado primário de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo do passado deixa de ser acessível (Huyssen, 2014: 91).

É inevitável suscitar o quanto a habitação está associada ao pertencimento e ao estar no mundo. A relação com o espaço – ainda mais no caso da moradia -, é feita de afeto, potências e deslocamentos. Desempregados – que perderam seus trabalhos em estabelecimentos desativados por causa do crime – agora retiram tijolos e ferro das paredes das ruínas. ⁷ Moldam as paredes, impulsionados pela necessidade. Retiram partes das paredes no intuito de vendê-las e obter alguma renda ou mesmo erguer moradia em outros lugares, num processo forçado de migração. Sobre essa violenta mobilidade, a professora da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Regina Dulce Lins, depoente do documentário, faz uma síntese:

Eu não conceituo isso como realocação de população e outros conceitos que estão aí. Eu conceituo isso como remoções. Remoções são deslocamentos forçados de população e com impactos na vida, nos corpos, nas carnes dessas pessoas. Então, pra mim, é importante conceituar isto como remoção porque isso também é um corte político. Não dá pra conceituar isso como simplesmente mobilidade de população que saiu de uma residência, de uma moradia, para uma outra (Lins citada em Pronzato, 2021).

A cesura nas histórias de vida refletem as incisões nas paredes, e vice-versa. O ato de retirada dos tijolos e ferragem das paredes é como a retirada de órgãos de um corpo que padeceu e que, de algum modo, ainda dá a possibilidade de retirada de algo que ainda tem serventia.

Diante dessa "toponímia aberrante", para tomar de empréstimo a expressão de Georges Didi-Huberman, ao fazer seu relato sobre sua visita a Birkenau, nossa postura deve ser a de um arqueólogo. Inspirando-nos a pensar no discurso dos espaços, ele sugere que, nessas ruas abandonadas "repousa uma imensa desolação humana" (Didi-Huberman, 2017: 35). A estratégia de cinematografia adotada no documentário é, nesse sentido, dotada justamente de um traço arqueológico. Isso, por nos oferecer, por meio de escolhas de enquadramento e movimentação, um vasto repertório de imagens que, por sua vez, fornecem diferentes perspectivas sobre os espaços. O procedimento arqueológico enceta ainda, a noção de que o espaço arruinado é constituído de camadas que, sob a superfície, podem ser acessadas e descobertas. A ideia

^{7.} A estimativa do Movimento Unificado de Vítimas da Braskem é que 4,5 mil empresas e 30.000 pessoas trabalhadoras foram afetadas.



apresentada na seção anterior, a de que sob o labirinto de escombros existe um labirinto de túneis da mineradora, encontra um reforço nessa perspectiva arqueológica.

O labirinto construído no documentário é feito de paredes, fendas e fissuras, mas também de afetos, sentimentos materializados em cicatrizes que marcam histórias de vida. Quando os agora antigos vizinhos intervêm nas paredes, dando-lhes forma, é como se tocassem numa ferida aberta. Por isso, imagens da obra Linda Rosário, da artista brasileira Adriana Varejão, aparecem em nosso repertório visual para nos ajudar na leitura do filme. Remover tijolos das paredes é como remover pedaços do seu próprio corpo e da sua vida. Se no início há uma ruptura das fronteiras entre dois labirintos físicos, aqui há uma ruptura dos muros que separam dois outros mundos: o exterior e o interior. Ao perfurar a carne e estabelecer cortes tão profundos na memória e na existência, o crime cometido acaba por criar um labirinto emocional, que engloba individualidades e sensibilidades particulares. A exposição do interior desse muro, encoberto superficialmente por azulejos brancos, sugere um paralelo com as paredes das casas de Maceió. O gesto das pessoas moradoras, ao retirar partes dessas edificações, exterioriza o desejo de extrair fragmentos que ainda possam pulsar vida. Essa intervenção, conectada com um ímpeto de sobrevivência, resulta numa moldabilidade que se junta ao tempo. Arrancar blocos das construções arruinadas encontra paralelo na possibilidade de tocar com as mãos, o sangue que ainda corre.



Imagen 4. Detalhe da obra Linda do Rosário - Galeria Adriana Varejão (Acervo do autor).

Recorrer à parede criada por Adriana Varejão, como chave de leitura, leva ao entendimento de que - quando as casas racham, o solo afunda e o telhado desaba -, padecem vidas humanas. Nesse sentido, o estado de putrefação que podemos abstrair da experiência diante da obra da artista, aponta na própria direção dos constrangimentos aos quais moradoras e moradores que resistem nos bairros de Maceió precisam enfrentar. Das rachaduras, brotam ratos e espécies peçonhentas. A estratégia da empresa, diz uma das moradoras, é espalhar veneno para controlar essa proliferação. A consequência disso, é a morte de caninos e felinos que, ao buscarem alimento, são envenenados. A condição de inabitalibilidade dos lugares segue um curso



lento, cheio de expectativas pouco promissoras. Não se sabe até quando é possível ficar e o certo parece ser que não é para sempre.

A inversão da perspectiva da câmera, que agora percorre os espaços e filma a superfície das paredes e muros, conecta nosso olhar com a feição dessas ruínas. O corte tranversal de cima é substituído por um gesto que, reverberando a supracitada ideia didi-hubermaniana, assemelha-se à escavação. A verticalidade que substitui a horizontalidade das tomadas aéreas aproxima a nossa experiência de uma dimensão humana encarnada nesses espaços ora abandonados. Intensificando sentidos e sensações, é como se tivéssemos a oportunidade de percorrer as depressões de um abismo de rachaduras.

A antítese do travelling

A forma como a câmera é manejada em muitos dos planos é sintomática das escolhas de direção e fotografia feitas pelo próprio diretor. Entre as sequências, destacam-se os planos em que o diretor/fotógrafo acompanha alguns ex-moradores caminhando entre as ruínas. Identificamos nesse conjunto de planos o aprofundamento de características tratadas na seção anterior e que são igualmente recorrentes na cinematografia documental de um modo geral. Operando sem ferramenta de fixação de câmera, o operador renuncia à estabilidade em detrimento de um movimento atento ao fluxo determinado pela força visível dos fragmentos, das fissuras e da disposição dos detritos. A todo momento, o enquadramento muda do personagem para o ambiente e vice-versa. Além disso, enquadra-se sempre as pessoas de costas, como se quisesse acompanhar e não atrapalhar o ritmo da caminhada, ditado por elas. Não parece haver nenhum planejamento ou interferência na ação, no sentido de compor ou criar uma *mise-en-scène*. A captura da imagem é fluida e o ritmo de funcionamento da câmera é estabelecido pelo enquadramento das agentes narrativas. Há uma imposição de urgência nas escolhas estéticas. Ou, de outra forma, esta última resulta da primeira.

No cenário de destruição, tal como as casas, os trilhos dos trens também estão rachados. Os tremores provocados pelos rompimentos das minas da Braskem provocaram o fechamento do sistema de circulação do VLT (Veículos Leves Sobre Trilhos). Essa aproximação entre espaço e cinematografia encontra inspiração, uma vez mais, na leitura de Georges Didi-Huberman sobre a composição, enquadramento e funcionamento da câmera em *O Filho de Saul* (2015), filme dirigido por Lásló Nemes. Sem querer aproximar o crime cometido no Brasil das atrocidades do Holocausto, episódio abordado no filme do diretor húngaro, identificamos uma chave analítica na leitura proposta pelo pensador francês. Mantidas as proporções adequadas e distantes, há uma correspondência entre a cinematografia de *O Filho de Saul* e a cinematografia de Carlos Pronzato. Este último dá preferência ao plano-sequência e faz lembrar o entendimento de Didi-Huberman, quando defende esse tipo de plano como recurso adequado para filmar em locais que impõem uma "perspectiva aterrorizante" (Didi-Huberman, 2021: 38). Sendo o trem, no contexto do Holocausto, um instrumento de morte e de horror, as imagens estáveis oferecidas por uma câmera estável, não seriam adequadas num filme que confronta o terror nazista, correndo o risco de um efeito estetizante desvinculado das razões que lhe são adequadas. Em *Sair*



da escuridão, texto epistolar que Didi-Huberman dirige ao diretor Lásló Nemes, ele escreve as seguintes palavras, a respeito das estratégias narrativas utilizadas pelo cineasta:

Por um lado, você focou cada plano do seu filme com notável precisão documental (as línguas faladas, os gestos feitos, as cores, os elementos arquitetônicos, as relações sociais dentro do Sonderkommando, as tarefas diárias, o ritmo infernal, etc.). Por outro lado, você entendeu que também era preciso questionar a distância focal: ao procurar a "distância certa", você acabou dialetizando a distância. Esta é a característica cinematográfica mais surpreendente da sua obra (Didi-Huberman, 2021: 10-11).

A forma como Didi-Huberman reflete sobre os recursos da linguagem cinematográfica no contexto em questão nos motiva a refletir sobre o quanto, no documentário, assim como na câmera de *O Filho de Saul*, a operação nos coloca dentro de casas abandonadas, permitindo dialetizar o espaço. Novamente, vale a pena mencionar constatações referentes aos recursos de linguagem cinematográfica de Didi-Huberman a respeito do filme de László Nemes: "Os movimentos de câmera em Filho de Saul parecem desenhados para seguir o curso do medo, excluindo repentinamente toda a estética do enquadramento, do plano fixo". (Didi-Huberman, 2021: 12).

A câmera portátil, ao fazer uso de um vínculo corporal e performático com a memória, adapta-se à dinâmica da memória oferecida pelas agentes narrativas. O rompimento com a rigidez das tomadas oferece um postura mais pertinente ao estado de caos e arruinamento. Voltando-nos ao estudo de Irene Depetris Chauvin, outra vez mais, ao refletir sobre o filme *Tres semanas después*, de José Luis Torres Leiva, é possível pensar:

A justaposição aleatória de restos, escombros, objetos inexplicáveis, lixo, que resultam do emaranhado do território numa geografia sísmica, exigem uma ligação mais corporal e performativa com a memória e o espaço porque esse "excesso de significados" é o outro lado do plenitude perdida, de evasões, de histórias fragmentadas (Depetris Chauvin, 2019: 77, tradução nossa).⁸

O uso de uma câmera portátil, no documentário *A Braskem passou por aqui*, encontra um ponto de ressonância apropriado no trecho anterior. A cinematografia, no filme em questão, forja uma transição entre temporalidades. O passado poderoso e fértil, diante de um presente aterrorizante. A cinematografia promove, neste caso, uma integração com a fenomenologia das ruínas. Assim como os tremores, no documentário a câmera, sugestivamente, treme. Ao descer ao nível do solo, encontra-se outra dimensão deste labirinto. Ao filmar as fissuras de perto, o documentário apresenta um conjunto complementar de imagens que redimensionam até planos do próprio filme, como as imagens capturadas por *drones*. É como um reconhecimento mais profundo das rachaduras nas casas. Dito de outro modo, a câmera e seu

^{8. &}quot;La yuxtaposición aleatoria de restos, escombros, objetos inexplicables, basura, que resultan del revoltijo del territorio en una geografía sísmica, demandan un vínculo más corporal y performativo con la memoria y el espacio porque ese "exceso de significados" es la otra cara de la plenitud perdida, de elusiones, de historias fragmentada."



operador experienciam o impedimento do deslocamento estável gerado pela rachadura dos trilhos.

Um dos episódios-chave do documentário aqui analisado é o desdobramento dos prejuízos inestimáveis para as populações dos bairros atingidos, em virtude da suspensão do serviço de transporte ferroviário, como já apontado. O documentário entrevista pessoas que dependem/dependiam do trem, seja para o deslocamento cotidiano, seja para comercialização de mariscos. O tremor de terra ocasionado pelo rompimento de minas da Braskem, resultaram na interdição do sistema de circulação dos Veículos Leves sobre Trilhos - VLT. Tal acontecimento, naturalmente, gerou a revolta e reivindicação da população.

O afundamento do solo inviabilizou, em muitos pontos, a circulação dos veículos. Além disso, a modificação interferiu, ainda, no habitat de espécies subaquáticas. A sequência em que uma marisqueira, do interior de um trem que circula em determinado lugar não atingido, mostra a diferença entre os animais saudáveis e modificados é uma medida adequada disso. A alteração no funcionamento da vida da população desses bairros, aqui exemplificada pelas mudanças ocorridas em torno da dependência dos trilhos de trem, abrem horizonte para uma reflexão de natureza narrativa.

As já citadas palavras de Georges Didi-Huberman repercutem as ideias do diretor de *O Filho de Saul* ainda de outro modo. Elas destacam elementos que, advindos de uma entrevista do próprio Lásló Nemes, permitem entender o modo como a cinematografia pode acontecer por ente espaços aterradores. O trecho revela as intenções do diretor, ao passo em que evidencia a relação entre técnica e sentido:

Com o diretor de fotografia Mátyás Erdély [...] decidimos utilizar a película de celuloide de 35mm e um processo fotoquímico em todas as etapas do filme. Era o único meio de preservar uma instabilidade nas imagens e, portanto, filmar de maneira orgânica esse mundo. O desafio era tocar as emoções do espectador, coisa que o digital não permite. Tudo isso implicava uma luz o mais simples possível, difusa, [e] exigia filmar com a mesma objetiva, de 40mm, um formato restrito, e não a panorâmica, que distancia o olhar, e sempre à altura do personagem, ao seu redor (Nemes citado em Didi-Huberman, 2021: 11).

Diferente do que buscava Nemes em seu filme – ao utilizar a textura e instabilidade da película -, o digital, para Pronzato, favorece uma escuta prolongada. A alta profundidade de campo é apropriada à contextualização. O foco nunca hesita. Está sempre pronto para enquadrar a superfície para onde a câmera aponta. Age como uma testemunha atenta ao modo como as pessoas reagem ao arruinamento. A câmera na mão, ao se valer de um vínculo corporal e performativo,

^{9.} O diretor Carlos Pronzato dedica sua trajetória a produzir documentário em territórios de disputa política. Um deles, cabe aqui destacar, é "Trem do subúrbio, trilhos da resistência" (2021). O documentário apresenta as reações da comunidade do subúrbio de Salvador - Bahia à desativação do sistema ferroviário da capital, pelo governo do Estado.



adequa-se à dinâmica da rememoração, ofertada pelas pessoas entrevistadas. Ao tremer, se conecta a uma espacialidade babélica, reflexo, ela mesma, de uma memória colapsada.

Labirinto de rachaduras

As considerações finais aqui propostas vão na direção do entrecruzamento, proposto por Irene Depetris Chauvin, entre "cinema, materialidade e afeto" (Depetris Chauvin, 2019: 73, tradução nossa). A performance da câmera, por entre os espaços das casas agora abandonadas, apontam na direção de uma paisagem fílmica, construída de maneira complementar, ou seja, cenário real sendo intensificado por estratégias cinematográficas. As escolhas de enquadramentos, de duração das tomadas ou do ângulo da câmera configuram uma dimensão material e afetiva a partir da qual é elaborado um discurso de memória. É assim que a referida pesquisadora propõe os termos de uma aproximação entre os recursos da linguagem fílmica de catástrofes tanto políticas quanto naturais (Depetris Chauvin, 2019: 74). As ruínas não são meros palcos onde as catástrofes aconteceram, ensina ela, mas, sim, dotadas de configurações que podem nos colocar no centro da problemática, nesse caso ambiental. Em muitos momentos, ao conversar com as pessoas entrevistadas, Carlos Pronzato se dá conta de que, a qualquer instante, pode acontecer um desabamento e que ele poderá, ao testemunhar, tornar-se também um dos agentes que circulam pelo labirinto constituído por rachaduras.

A ideia aqui desenvolvida nos leva ao entendimento de que há um labirinto formado pelas rachaduras, a partir do fato de que uma fissura leva e está conectada com as outras tantas desse espaço destruído. Vários caminhos se cruzam no interior do labirinto. As rachaduras de cada uma das casas se soma ao conjunto de um ou mais bairros. Com a contribuição de cada uma delas, constrói-se um único espaço que aprisiona, funcionando como uma espécie de dimensão de memória. Cada entrevista, documento ou imagem de arquivo é como uma fresta que se abre e que, na montagem, dialoga com outras aberturas. A formação desse labirinto metafórico encontra nos planos detalhe das rachaduras a materialização dos diferentes modos como a tragédia afetou a vida das pessoas.



Imagen 5. A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)





Imagen 6. A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

Ao filmar as rachaduras de perto, o documentário apresenta um conjunto complementar de imagens que redimensionam até mesmo tomadas do próprio filme, como as imagens registradas pelo *drone*. É como um aprofundamento no reconhecimento e investigação imagética em torno das ruínas. Ao percorrer os compartimentos rachados, acessa a possibilidade de acompanhar a evolução das rachaduras. As imagens filmadas do lado de dentro dão "consistência visual" ao documentário, para usar uma expressão de Didi-Huberman ao tratar das imagens e do gesto de fotógrafos clandestinos que registraram o interior de campos de concentração. A ideia nos ajuda a perceber o quanto essa estratégia de filmagem, de registrar uma tragédia em curso, permite entendermos o quanto a "memória não requer apenas nossa capacidade de fornecer lembranças circunstanciadas" mas, de outro modo, por meio do registro imagético, transmitem "tanto afetos quanto representações, tanto impressões fugazes, irrefletidas, quanto fatos declarados" (Didi-Huberman, 2017: 52).

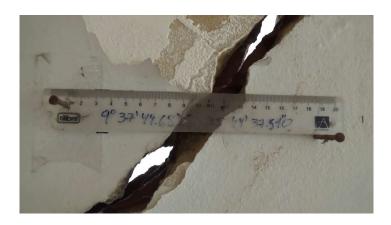


Imagen 7. A Brakem passou por aqui. (Carlos Pronzato, 2021)

A coleção de imagens documentais das rachaduras cria, nesse sentido, um conjunto irrefutável da tragédia. O registro de uma régua instalada na parede, a fim de monitorar a evolução daquela fissura na parede, sinaliza os ares de um desespero acompanhado como num conta-go-



tas. A imagem remete ao quadro desolador em que pessoas viviam a angústia de ver a situação tornar-se incontornável e sem retorno. O vazio traduzido por este instrumento de medição, encontra correspondência em outras situações fílmicas do documentário. É o caso de Dona Geni, uma das moradoras que persiste e resiste, apesar de tudo: "Eu tô resistindo. Eu só saio daqui no último caso". Quando dizemos que uma rachadura leva a outra, é porque o próprio documentário apresenta personagens que parecem medir as condições para a permanência em suas casas.

Essa resposta afetiva (Depetris Chauvin, 2019: 73) que o filme oferece, ao reunir imagens, sons e pessoas, de algum modo se aproxima da leitura de Depetris Chauvin sobre *Trés Semanas después*, fazendo-nos pensar: as rachaduras não seriam uma forma estética de aproximação das dores diante da perda. O que leva a pensar de outro modo: as rachaduras não são uma representação de um interior devastado? A fissura das paredes, não resta dúvida, traduzem uma fragmentação de vidas e memórias partidas que, agora, comungam de um mesmo sentimento de injustiça.

Essa conexão entre sentimentos partilhados é o que justifica a realização do projeto Rupturas, abordado no documentário. Ao reunir fotógrafos e fotógrafas, a iniciativa está alicerçada visualmente nessa fragmentação. As imagens reforçam a força dessas fissuras nas paredes e impulsiona uma reflexão sobre as rachaduras enquanto expressão de anacronismo (Didi-Huberman, 2015). Há, a partir dessas fendas, um atravessamento de tempos individuais e coletivos, imbricando uma manifestação de memória. Outra vez inspirado no modo de pensar de Irene Depetris Chauvin, as rachaduras figuram como um vínculo afetivo entre perdas individuais e coletivas.

Não deixam de ser as rachaduras, ainda, uma expressão háptica que o documentário oferece. E isso se dá mediante um recurso fundamentalmente relacionado à cinematografia: a textura. A supramencionada autora é quem também oferece a possibilidade de considerá-la – a textura -, como uma forma de sensação de memória (Depetris Chauvin, 2019: 95-96). O labirinto construído no trabalho dirigido por Pronzato traduz, por esse caminho, uma prática espacial que fundamenta a possibilidade de uma metáfora para a memória. É como se tocássemos essas fissuras com os olhos. A rede de rachaduras ilustra a própria complexidade da trama mnemônica. Fazem com que confrontemos o que é da ordem privada com o que é coletivo. A rachaduras representam um trauma que é coletivo. São como fraturas numa estrutura maior.

As rachaduras das casas e construções apontam, ainda, na direção das forças perceptivas das imagens. Tal ideia instaura pensar em como Rudolf Arnheim compreende o poder das linhas: "Qualquer linha desenhada numa folha de papel, a forma mais simples modelada num pedaço de argila, é como uma pedra arremessada a um poço. Perturba o repouso, mobiliza o espaço. O ver é a percepção da ação." (Arnheim, 2005: 9). O excerto merece atenção. A linha, por si só, mexe com o que está ao redor. Estimula, provoca, inquieta. O nosso olhar é duplamente provocado. Não bastasse o vigor das linhas por si só, trata-se de linhas obrigatoriamente ocasionadas por um tremor que incitou a alteração do espaço. São linhas sinuosas que geram cicatrizes em paredes, telhados e pisos de casas e estabelecimentos. Cabe parafrasear Arnheim para dizer que a rachadura "está em repouso mas carregada de energia" (Arnheim, 2005, 8). A construção é apropriada porque o repouso das fraturas é apenas aparente, por ser seu movimento paulatino.



Quando argumenta em favor das forças perceptivas das linhas, Arnheim estimula considerar o quanto as forças ativas que movimentam as rachaduras são impulsionadas pelo gesto extrativista da mineradora mas, também, pela organicidade da memória. Nesse caso, as rachaduras estimulam atrações e repulsões (Arnheim: 2005: 10). A narrativa do documentário oferece materialidade visual suficiente para que se leia as rachaduras como encadeamento gerador de repulsa. As rachaduras enquadradas e filmadas por uma câmera passam a constituir uma forma que propicia uma experiência perceptiva ao modo como sugerem Félix Guattari e Gilles Deleuze (1992). Conservadas por meio de uma imagem técnica, essas fissuras forjam um "bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos" (Guattari e Deleuze, 1992: 193). Tal como pensam os dois autores, esses perceptos são mais que percepções, pois "são independentes do estado daqueles que os experimentam" (1992: 193). A câmera se encarrega, então, de criar, ao longo do documentário, uma atmosfera labiríntica que funciona como um composto de "perceptos e afectos" que existe em si, a partir da multiplicidade de situações mediante às quais as ruínas e escombros são materializados imageticamente. A profusão de planos na filmagem dos espaços destruídos dota o documentário de um bloco perceptivo. Essa condição é alcançada por um embaralhamento de traços imagéticos variáveis: drone, câmera na mão, imagens de arquivo, infográfico. O contato com esses diferentes regimes de imagem, impulsiona um exercício de fabulação, complementando a dinâmica afetiva. Nos aproximamos das memórias das pessoas que abandonaram os lugares não porque suas histórias são conservadas e, sim, porque o documentário oferece sensações.

O gesto cinematográfico transfere, por exemplo, a rachadura de seu espaço para uma configuração que estimula o olhar segundo um jogo de significações. Essa ampliação dos sentidos configura um jogo perceptivo. Em outras palavras, é como se as rachaduras fossem eleitas como elementos representativos de uma ponte entre a percepção vivida e um fluxo de perceptos que se desdobra do caos vivenciado por estas pessoas. São como padrões escolhidos por dentre tantos outros, cumprindo um papel de oferecer uma experiência formal instauradora de um fenômeno perceptivo calcado também na fabulação. Enquadrado panorâmica ou detalhadamente, é como se fôssemos colocados dentre desse espaço, enquanto espectadores, sem mapa ou guia. A jornada perceptiva é orientada pela força dos elementos ofertados pelas imagens. As rachaduras dão a possibilidade de uma construção narrativa que, no nosso modo de ler, encontram potencialidade justamente na imagem de um labirinto.

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf (2005). *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira/Thompson Learning.
- César, Amaranta (2017). "Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência". *C-Legenda*. V. 1. N. 35. Jun/2017. (11-23).
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.



Didi-Huberman, Georges (2017). Cascas. São Paulo: Editora 34.

Didi-Huberman, Georges (2015). *Diante do Tempo: História da arte a anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Guattari, Félix y Gilles Deleuze (2010). O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34.

Huyssen, Andreas (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do rio.

Leandro, Anita. (2010) "O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante". *Devires*, V. 7, N. 2. JUL/DEZ. (98-117).

MACHADO, Arlindo (1997). "Hipermídia: o labirinto como metáfora". Diana Domingues (organizadora). *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

Referência audiovisual

A Braskem passou por aqui (Carlos Pronzato, 2021).

Rogério Luiz Oliveira (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia)

rogerioluizso@gmail.com

Pesquisador, diretor de fotografia professor e realizador audiovisual com atuação em trabalhos documentais, videoclipes e produtos para a TV. Autor dos livros "Fotografia e Memória: a criação de passados (2014)" e "Memória e criação na direção de fotografia audiovisual (2023)". Sócio da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC e da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual - SOCINE. Dirigiu e fotografou os documentários: Zé Silva - uma fotobiografia (2014), J.C. D'Almeida - uma foto-síntese (2015), Lençóis de Passado (2016), Efêmera Ilha (2019), Zanata - fotógrafo do campo (2019), Os Porcos e a Reza (2020), Sucata Esperança (2023), Dentro de mim passa um rio (2024), Agora que tudo está acabado (2025), Piolho (2025). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB e do Programa de Pós-graduação em Memória: linguagem e sociedade – PPGMLS.