



Missivas: fronteira, identidade e memória na construção do documentário sobre Jane Vanini

Missivas: frontera, identidad y memoria en la construcción del documental acerca de Jane Vanini

Missivas: border, identity and memory in the construction of the documentary about Jane Vanini

Sandro Luis Costa da Silva^I

Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso, Cuiabá, MT, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-8276-7744>

Caroline de Oliveira Santos Araújo^{II}

Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, MT, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3581-3688>

Resumo: Este artigo traz um debate sobre o cinema de Mato Grosso pelo viés dos estudos de cultura contemporânea ao fazer a observação em cima do documentário *Missivas* (2020) de Caroline Araújo e Maurício Pinto. A pergunta que nos norteou foi: como os filmes documentais contemporâneos matogrossenses geram formas de visibilidade e sensibilidade para histórias e personagens, que materializam o território de Mato Grosso? A escolha pelo documentário justifica-se por ele ser marcado pela diversidade temática e estética, o que nos permite uma visão ampla da realidade. As noções de fronteira, cultura, memória e identidade foram esmiuçadas à luz da dramaturgia fílmica que se articula no filme observado e, para isso, nos ancoramos nos trabalhos de autores como Stuart Hall (2002), Anselm L. Strauss (1999), Zygmund Bauman (1995; 2008), Denys Cucho (1999), Giorgio Agamben (2008), Maurice Halbwachs (1990), Pierre Nora (1993), entre outros.

Palavras-chave: Documentário; Estudos de Cultura; Mato Grosso; Decolonialidade.

Resumen: Este artículo debate sobre el cine de Mato Grosso desde la perspectiva de los estudios de cultura contemporánea, a partir de la observación del documental *Missivas* (2020) de Caroline Araújo y Maurício Pinto. La pregunta que nos guio fue: ¿cómo el cine documental contemporáneo en Mato Grosso genera formas de visibilidad y sensibilidad para historias y personajes que materializan el territorio de Mato Grosso? La elección del documental se justifica porque está marcado por una diversidad temática y estética, lo que nos permite una visión amplia de la realidad. Las nociones de cultura, memoria e identidad fueron escrutadas a la luz de la dramaturgia fílmica que se articula en la película observada, y





para ello nos anclamos en las obras de autores como Stuart Hall (2002), Anselm L. Strauss (1999), Zygmund Bauman (1995; 2008), Denys Cucho (1999), Giorgio Agamben (2008), Maurice Halbwachs (1990), Pierre Nora (1993), entre otros.

Palabras Clave: Documental; Estudios Culturales; Mato Grosso; Descolonialidad.

Abstract: This article debates Mato Grosso's cinema from the perspective of contemporary culture studies by observing the documentary *Missivas* (2020) by Caroline Araújo and Mauricio Pinto. The question that guided us was: how do contemporary documentary films in Mato Grosso generate a forms of visibility and sensibility for stories and characters that materialize the territory of Mato Grosso? The choice for the documentary is justified because it is marked by thematic and aesthetic diversity, which allows us a broad view of reality. The notions of border, culture, memory, and identity were scrutinized considering the dramaturgy in the observed film. For this, we anchored ourselves in the works of authors such as Stuart Hall (2002), Anselm L. Strauss (1999), Zygmund Bauman (1995; 2008), Denys Cucho (1999), Giorgio Agamben (2008), Maurice Halbwachs (1990), Pierre Nora (1993), among others.

Keywords: Documentary; Cultural Studies; Mato Grosso; Decoloniality.

Introdução

Eduardo Coutinho, ao longo da vida, apontava que não existe um compromisso do cineasta em buscar uma verdade histórica, mas sim, em mostrar o que para o personagem do filme seria de fato uma verdade. Dessa maneira, o documentário se mostra um produto impuro, mas não negativamente falando, e sim a personificação de uma miscigenação de gênero e estética. O documentário *Missivas* (2020) é tão plural e diverso como a própria constituição do território de Mato Grosso.

A realidade fílmica em *Missivas* (2020), desde sua concepção, considerou um arcabouço teórico, que tange as possibilidades de criação de cinema documentário e lançou mão de documentos repletos memórias como as cartas deixadas por Jane Vanini ([1972?]):

[...] vocês se perguntarão que faço no exterior se me interesse tanto pelo Brasil. Eu lhes explico: nós pertencemos a um continente a quem se chama genericamente por América Latina. Essa América Latina toda tem as mesmas questões raciais que nós do Brasil. Fala um idioma muito parecido e que teve também as mesmas origens. Sofremos as mesmas enfermidades, analfabetismo, fome, velhice prematura, dentição podre, e principalmente o nosso inimigo fundamental é o mesmo: o ianque.

Eu sou latino-americana e amo igual ao mestiço, ao crioulo,



ao índio, ao negro, ao asiático, ao branco, que entraram na mesma formação. E meus irmãos são todos os latino-americanos e por eles estou disposta a dar até mesmo a única coisa que realmente possuía: a vida. Digo possuía, pois, uma vez que uma pessoa contempla as coisas que presenciei e tomei a decisão que tomei, não possui mais nada além do desejo de mudar tudo, não importa a que preço.

E como sou latino-americana, dá na mesma estar no Chile ou no Brasil, ou Venezuela, ou México, ou Bolívia ou qualquer outro, pois cada país livre apressará a liberdade dos outros. Cada território liberado é uma frente de luta para prosseguir lutando [...]¹

A noção de fronteira no presente trabalho, é um fio condutor que demarca os espaços que nos colocamos a observar para o levante de discussões, que versam sobre a poética cinematográfica, oriunda de um espaço fronteiriço, que neste caso seria Mato Grosso. Esse artigo articula a relação dos filmes feitos em Mato Grosso com as noções de fronteira, identidade e memória na construção de uma dramaturgia fílmica. Ante uma colonialidade ainda vigente, o documentário é também uma ação combatente contra as amarras eurocoloniais. Entendemos o filme *Missivas* (2020) como produção cinematográfica em que “um processo de(s)colonizador pressupõe uma ação de reconhecimento e desvelamento dos registros da colonialidade nos nossos corpos adestrados, acostumados, machucados e obedientes.” (Azevedo, 2003, p. 33)

Em 2013, durante as jornadas que tomaram as ruas do Brasil, o autor Maurício Pinto, que divide a concepção documental de *Missivas* (2020), tomou conhecimento sobre a personagem Jane Vanini em um emaranhado de conteúdos de panfletos e blogs que falavam sobre militância. O interesse inicial pela personagem, a busca por informações sobre Jane, foi movida principalmente para compreensão de quem era essa mulher, oriunda do mesmo estado dos cineastas, além de uma paixão política imensa e uma rica contribuição à causa democrática brasileira e chilena.

Os temas como política, violência de gênero, território entre outros, são assuntos recorrentes no teatro e no cinema, mas que têm sido revisitados e atualizados,

¹ Carta sem data e sem assinatura provavelmente enviada por Jane à sua irmã Dulce, no início de 1972. O documento faz parte do acervo da família Vanini e foi disponibilizada para a produção do documentário.



assim como o próprio entendimento que se tem hoje sobre dramaturgia(s), cujo termo foi ampliado e não está mais restrito apenas à escrita textual para a cena. As questões marcantes relacionadas com a política, a condição da mulher, a religião, as opressões e as violações dos direitos humanos, são alguns dos assuntos que sempre foram abordados nos textos da dramaturgia clássica, mas agora são extraídos da realidade vivenciada por *criadores*², roteiristas ou cineastas, que pautam suas criações com dramaturgias a partir do real.

Na dramaturgia contemporânea de cunho documentarista, seja no teatro ou no audiovisual, grande parte das obras se valem de elementos de não-ficção como documentos, registros, cartas, testemunhos, pela carga potente neles intrínsecas, como percebido por Fernando Soller (2008):

Se ouvirmos a narração de uma tortura por parte de um ator sabendo que o texto é um produto ficcional, teremos uma relação com a obra totalmente diferente daquela que experimentamos quando nos é informado que o texto trabalhado pelo ator foi transcrito de depoimentos de presos políticos torturados no período militar. Sem qualquer juízo de valor sobre o impacto de cada cena, a obra que faz uso de um documento chega aos espectadores com um dado a mais: as palavras proferidas pelo ator, independente da interpretação dada, não saíram do imaginário de um dramaturgo, mas de um relato de alguém que viveu a situação enfocada, que não objetivava necessariamente com o texto proferido construir uma obra a ser compartilhada com uma plateia (Soller, 2008 p. 26).

Quando falamos em dramaturgia, sua ligação nodal remete quase que inequivocamente ao teatro e narrativas cultivadas na literatura, o que, com o surgimento do cinema é inevitável a verificação de que, assim como o teatro e a literatura, o cinema também seria terreno fértil para os gêneros formulados por Aristóteles. O drama, quase sempre tem sua associação ao campo ficcional, pois no drama a ação é movida pela vontade, pelos desejos. Segundo Hegel (1997, p. 556) “O drama nasceu da necessidade

² *Criador* é um neologismo defendido na Tese *DramaturgiaS a partir de criADORES: Decolonialidade e desmontagens de percursos criativos nas artes da cena* (Silva, 2019) do PPGECO-UFMT 2018.



de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens”. A forma dramática pura aristotélica, com regramentos universais, não se manteve inalterada, devido às sucessões de atravessamentos e contaminações, proveniente de novos processos de produção e buscas de formatos, que se tornou comum nessa contemporaneidade. A ação dramática é um conjunto de acontecimentos de um processo de transformações.

Território de memória: *Missivas*

Durante muitos anos, Mato Grosso foi palco de incontáveis incursões de expedições científicas e culturais, e muitas delas tinham a lente do dispositivo cinematográfico como viés exploratório de histórias oriundas dessa área fronteira onde a estetização de paisagens e das supostas sociedades exóticas que habitavam esse território, demarcavam limites a serem explorados e a serem capturados pela câmera. Pode-se dizer que a questão da fronteira deságua na baía da identidade que Strauss (1999) enfatiza em seu pensamento sobre linguagem e identidade. O ato de nomear como um ato de colocação ou de classificação – do eu e dos outros – de certa forma, seria um ato de identificação. A identificação, ora produzida, foi a de que em Mato Grosso, terra bucólica e campesina, os habitantes viviam de maneira simples, em meio a selvagens e feras da natureza. Os filmes de Sasha Siemel, documentarista letoniano, sobre caçadas no Pantanal, *Caçando* e *Minha vida no sertão* (Borges, 2008, p. 90), são exemplos tácitos de identificação imposta ao território Mato Grosso, uma identidade construída. Essa afirmação nos leva a Hall (2002), Cucho (1999) e Bauman (2005), que discutem e apontam em suas obras que as identidades estão sempre em processos de construção.

A identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir, a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusiva da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta (Bauman, 2005, p. 21).



Candau (2012) atrela a identidade à questão da memória, onde afirma que é impossível haver identidade sem memória, pois devemos observar as interrelações entre o individual e o coletivo no compartilhamento de práticas, crenças, representações e lembranças. Ele propõe ainda que a memorialização do mundo está intrinsecamente relacionada a um certo ordenamento temporal sem o qual - sobretudo sem as noções de origem e acontecimento - nenhuma identidade seria possível. Maurice Halbwachs (1990) na década de 1970, desenvolve uma análise sobre memória coletiva e aponta que ela é estruturada por pontos de referência que nos ajudam a interpretar o passado. Esses pontos de referência podem ser de natureza material, como monumentos, edifícios ou objetos, ou de natureza imaterial, como tradições, crenças ou valores. Eles são compartilhados pela sociedade à qual pertencemos e nos ajudam a nos sentirmos parte dela. Ao falar sobre pontos de referência, Halbwachs se aproxima dos estudos de Pierre Nora (1993) que aponta uma necessidade de passado que se mostra presente através da busca pela memória; esta só é revivida e ritualizada em uma tentativa de identificação por parte dos indivíduos.

Nora ainda afirma que hoje a sociedade se utiliza da história para conferir lugares à memória onde se pode pensar que não somos feitos de esquecimentos, mas de lembranças. Ao que ele atribui como “[...] lugares de memória que seriam antes de tudo, restos” (Nora, 1993, p. 12). A “[...] memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” que “[...] se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, nos objetos” (Nora, 1993, p. 09). Halbwachs (1990), longe de ver essa memória coletiva como imposição ou uma força específica de dominação, em sua análise, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social; não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, à comunidade afetiva.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (Halbwachs, 1990, p. 12).



Em uma perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com fatos sociais como coisas, mas de analisar como eles se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Quando aplicada à memória coletiva, essa perspectiva irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização das memórias. Halbwachs (1990) enfatiza que temos, então, memórias subterrâneas, que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial – no caso, a memória nacional – e possuem uma importância ímpar porque nos fornecem uma visão alternativa do passado. As memórias subterrâneas nos ajudam a entender que a memória não seria algo fixo ou definitivo, mas um processo dinâmico e em constante mudança, uma vez que elas podem levar a uma reavaliação do passado e uma mudança na forma como vemos o mundo.

Retomando Nora (1993), o autor analisa a memória como um processo que se move da memória vivida na intimidade para a memória mediada pela história. A memória vivida é aquela que é transmitida de geração em geração, garantindo o sentimento de identidade, pertencimento e continuidade. A memória mediada pela história, por sua vez, é aquela que é construída a partir de documentos, relatos e outros registros. Nora argumenta que o processo de memória é marcado por rupturas. Essas rupturas podem ser causadas por eventos traumáticos, como guerras e revoluções, ou por mudanças sociais e culturais. As rupturas podem levar ao fim dos *meios de memória*, que são os vínculos que garantem a transmissão da memória vivida. Em substituição aos meios de memória, surgem os *lugares de memória*.

Os lugares de memória são objetos, símbolos ou lugares que representam o passado, pois nos ajudam a compreender a história e a nossa identidade. Nora (1993) afirma que os lugares de memória são novos meios de apreender a memória e são importantes porque não vivemos mais o que eles comunicam. A história se apropria deles como sua matéria-prima, usando-os para construir narrativas sobre o passado. Os lugares de memória são mais do que apenas lugares físicos, eles também são lugares mentais, onde podemos nos conectar com o passado de uma forma que não é possível em outros lugares. Esses lugares são refúgios para os indícios, as marcas e os sinais do que aconteceu e nos permitem ver o passado de uma nova perspectiva, apreciando o que é lembrado e o que é esquecido. Partindo dessa premissa, onde estariam esses lugares? E que coisas poderiam ser encontradas neles? Nora (1993) então, seguindo pistas, descobre que lugares da memória não apenas estão, mas são. São bibliotecas, coleções, arquivos, museus e muitos dos seus pertences, como filmes, por exemplo. Ao



lançar mão de um conjunto de cartas, os cineastas percorrem por caminhos enigmáticos, até as últimas pistas de onde esteve Jane Vanini e é desse modo que documentário *Missivas* (2020) faz articulações entre memórias que se relacionam com a tríade *identidade, memória e fronteira*.

O documentário é um desses objetos que operam como *lugar de memória*; eles o são. E por saber que memória e identidade se conjugam indissociáveis uma da outra, a noção de *documentário de memória*, de Gauthier (2011), nos serve aqui como um exercício do passado recordado em uma instância geradora de identidade (Tomaim, 2019, p. 123) e um desses lugares de memória. O documentário de memória, surgido pelas facilidades advindas do cinema direto, segundo Gauthier (2011, p. 248): “[...] tenta penetrar sem reconstituição encenada e roteirizada, em períodos em que os documentários devem ser naturalizados, ou seja, reconvertidos em imagens cinematográficas. Os materiais são, então, os lugares, as obras de arte, os textos e, para o meio século anterior ao cinema, as fotografias”.

Nesse cenário contemporâneo, extremamente globalizado e midiático, o filme documentário se organiza na forma como escolhe e ordena os fragmentos de informações e objetos eleitos pelo autor como fontes de macro ou micro dados, que serão utilizados na construção de sua linha narrativa. Podemos encarar, como aponta Tomaim (2019, p. 118), que “[...] o mundo representado no filme já existe antes mesmo da câmera ser posicionada diante dele”. Para Dubois (2004) a câmera, ou *máquinas de imagem*, é um instrumento que permite a mediação entre o homem e o mundo dentro de um sistema de construção simbólica. Seguindo essa afirmação, podemos entender que “[...] a imagem é o produto do encontro do sujeito-realizador, com a realidade, sendo que no documentário esta realidade implica no encontro com um sujeito-outro” (Tomaim, 2019, p. 119), onde, diante da câmera, o que era real pode ficcionalizar a si mesmo. Dubois aponta ainda que o cinema gera efeitos ao potencializar sensações e as emoções originárias de uma relação externa ao filme; “[...] o sujeito, o real e o outro” (Dubois, 2004, p. 44).

Ismail Xavier não encara diferença entre os gêneros, pois em sua visão “[...] o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é a rigor sempre ficcional [...] um discurso produzido e controlado” (Xavier *apud* Azevedo, 2013, p. 233). Robert Rosenstone discorre que “[...] a verdade de um documentário é fruto da recriação e não de sua capacidade de refletir a realidade” (Rosenstone, 1998, p. 110 *apud* Azevedo, 2013, p. 233). Para Gauthier (2011, p. 121) o interesse do cinema documentário, hoje, “[...] não é o de solicitar um pequeno espaço à margem do cinema romanesco e sim o



de se afirmar por inteiro, com sua identidade própria”. Já Le Goff afirma que “[...] o documentário só é um documento se lido como monumento, resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntariamente ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (Le Goff, 1992, p. 548). A afirmação de Le Goff se aproxima do trabalho de Nora (1993) sobre memória, quando ele pontua que “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada” (Le Goff, 1992, p. 95). Em sua heterogeneidade, o documentário é, antes de tudo, um produto de escolhas, *uma escolha efetuada*, como diz Le Goff. As escolhas pessoais do autor, que se coloca na travessia de fronteiras para deixar sua herança imagética no tempo presente que coabita.

Realizar um documentário³ sobre Jane Vanini implicou em construir uma história de busca sobre os motivos que impulsionaram a menina *cacerense*⁴, que vivia em uma cidade pequena na fronteira entre Brasil e Bolívia, até lançar-se a partir de meados de 1960, numa luta social e política no período ditatorial no qual a América Latina se viu envolta. Na condição de mulher, criada nessa fronteira territorial, Jane, oriunda de família de classe média tradicional, com boa ramificação social em Cáceres, região sudoeste do estado de Mato Grosso, desde menina questionava as barreiras sociais que ela visualizava.

Sendo assim, o conflito central do documentário *Missivas* (2020) se pautou na construção da história de uma mulher que assume a própria história e opõe-se ao *status quo* através do pensamento político. Ela precisou lidar com as dificuldades de ser uma mulher, que pensa com autonomia e age revolucionariamente em um momento sombrio da história do Brasil e de outros países latino-americanos. Jane precisou atravessar algumas fronteiras. Construir de modo fílmico essa história, significa tirar Jane da zona de sombra, tanto no que se refere à participação feminina na política brasileira, quanto no próprio conhecer de sua história em seu território de nascimento e lhe conferir uma identidade. Seria criar uma jornada por memória subterrâneas e trazê-las para a superfície.

Quando usamos o termo *zona de sombra*, ele vem arraigado justamente do limbo de informações que a história oficial – a memória coletiva – aquela contada quase sempre pelos vencedores, impôs à Jane. Deve-se a isso o apagamento dos traços, tanto públicos quanto privados, que historicamente calaram as mulheres e enclausuraram

³ O filme *Missivas* (2020) fez parte da segunda chamada do PRODAV 10 - Centro-Oeste e passou a integrar a grade da EBC em fevereiro de 2020.

⁴ Cacerense é referente a quem nasce no Cáceres, município do estado de Mato Grosso.



esse silêncio durante séculos, apoiados pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento, como aponta Perrot; “[...] aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Este mesmo silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (Perrot, 2005 *apud* Azevedo, 2013, p. 231).

Jane era adolescente quando saiu do interior de Mato Grosso para morar com sua irmã mais velha, Dulce Anna, em São Paulo capital e ingressar na Universidade. Tão logo, passou a frequentar grupos de discussão políticas e, por meio do trabalho na então Editora Abril, conheceu o jornalista Sérgio Capozzi, que veio a ser seu marido. Em 1970, ambos estavam sob vigilância do DOI-CODI⁵ e, por conta disso, saíram em exílio do Brasil. Desse ponto em diante, por todo esse espaço-tempo, Jane viveu entre *territórios*, deslocando-se, retornando ao Brasil para atuar na Guerrilha do Araguaia e, com o endurecimento da ditadura brasileira, se viu obrigada a refugiar-se no Chile, país onde pôde momentaneamente dar vazão ao pensamento político revolucionário. Ela conseguiu criar uma forma de comunicar-se com sua família, em específico sua irmã Dulce e sua irmã Magali, trocando 41 cartas, até o período anterior ao seu desaparecimento, em dezembro de 1974. Foi a partir do conteúdo dessas cartas, suas *missivas*, que o corpo narrativo do documentário passou a ser formulado. Ao trabalharmos a construção narrativa por meio das cartas deixadas por Jane, temos, no exercício do passado, recordado pelas cartas, uma “instância geradora de identidades” (Tomain, 2019, p. 123), corporificando um lugar de memória por onde trilhou a equipe de criação.

O documentário tomou como base, além das cartas, a pesquisa da professora doutora Maria do Socorro de Sousa Araújo (2002), *Paixões políticas em tempos revolucionários*. O desenvolvimento dessa pesquisa coloca luz sobre as cartas deixadas por Jane, bem como o relato de pessoas relacionadas ao seu círculo mais íntimo, como sua irmã Dulce, o ex-marido Sérgio Capozzi e a ex-militante Suzana Lisboa. Em contraponto, as descobertas das memórias de quem foi Jane, se deu através da coleta de depoimentos de companheiros militantes ainda vivos, familiares a quem suas cartas foram direcionadas e pessoas que cruzaram a vida de Jane no recorte do espaço-tempo de 1970 a 1974.

⁵ O Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) foi um órgão vinculado ao Exército Brasileiro, responsável por atividades de inteligência e repressão durante o regime militar instaurado no Brasil após o golpe de 1964.



Falar de memória, perpassa por abordar o esquecimento. Seixas (2003) coloca que memória e esquecimento são linguagens simbólicas carregadas de afetividades, positivas ou negativas, que possibilitam ao passado não apenas ser reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro, pois o passado é sempre atualizado. Quando emerge nesse presente como algo vivo e atual, o passado acaba sendo recriado na instância da recordação. O termo esquecimento nos lança exatamente ao espectro que Jane opera, uma vez que sua morte é um mistério; seus restos mortais nunca foram encontrados. Quando observamos a memória coletiva sobre o período da ditadura brasileira e latino-americana, percebemos que ela não foi suficientemente elaborada, “[...] deixando a porta aberta não apenas à cultura do deboche, mas aos discursos revisionistas da extrema direita” (Leandro, 2020, p. 325).

Na busca por informações sobre Jane Vanini, os cocriadores fizeram contato com a pesquisadora Maria do Socorro, e assim, passaram a dividir com ela as impressões sobre o desaparecimento de Vanini. Numa viagem ao Chile, fizeram contato com militantes do M.I.R.⁶ que atuaram ao lado de Jane, na década de 1970; justamente para amarrar algumas pontas que acreditavam estarem soltas nessa narrativa. Desses encontros surgiram relatos de companheiros e pessoas que dividiram os últimos dias de vida de Jane, entretanto as revelações eram totalmente díspares da história oficializada pelas comissões da verdade chilena e brasileira que se tornaram públicas. Na busca de estratégias de construção narrativa que pudesse contar a história de Jane, a voz do documentário, seria a tessitura de nexos em uma trama que conseguisse articular a Jane das cartas, a Jane das memórias de seus familiares e companheiros de combate político e os espaços, fronteiras, que ela foi atravessando e ultrapassando à medida que construía sua luta.

“A filmagem, mesmo que prioritária, implica fazer escolhas. Uma das especificidades do documentário é que o cineasta não organiza o que ele filma, mas se submete a ele” (Gauthier, 2011, p. 213). Observando a construção narrativa de *Missivas* (2020) e buscando uma categorização pelos modos documentais propostos por Nichols (2005b) associada aos tipos documentais elencados por Gauthier (2011), o filme optou

⁶ Movimento de Esquerda Revolucionária (Chile), fundado em 15 de agosto de 1965, reunindo militantes da Juventude Socialista, da Juventude Comunista e dois pequenos agrupamentos que atuavam na Universidade de Concepción. Influenciados pela Revolução Cubana, desde 1967, praticaram guerrilha urbana e campesina. Reconhecido como partido político durante o governo de Salvador Allende, voltou à clandestinidade e às ações armadas após o golpe militar de Augusto Pinochet, em 1973. Em abril de 1986 surgiu o MIR - Político e o MIR - Militar.



pelo modo participativo de Nichols, que se cristaliza na incorporação de um dos diretores – Maurício – como autor e ator inserido na cartografia documental.

Ao regressar do Chile, munidos de informações que estavam na memória subterrânea dos companheiros de Jane, os roteiristas se colocaram a questionar, qual seria o ponto de ignição para iniciar um caminho criativo? Detectaram, então, que o marco zero fora a própria história de vida de Maurício que, devido a acontecimentos pessoais e escolhas de vida, já há algum tempo, havia se colocado na luta por causas sociais e políticas que julgava valerem a pena. Passaram então a trabalhar com Maurício, agora sujeito dentro da narrativa, se deslocando em um levante investigativo para entender as causas que moveram Jane em suas escolhas. Essa ação permitiu não apenas penetrar nas memórias subterrâneas *sobre* e *de* Jane, como também nas próprias memórias de Maurício.

O trabalho de *voice over* – Maurício autor, falando diretamente com o espectador – característica do modo expositivo, que propõe a exposição de um argumento, realçando a impressão de objetividade embasada em fatos, mas munida de uma subjetividade latente como percebemos no trecho:

Foi durante os protestos de 2013 que conheci Jane Vanini. Eu tinha 33 anos e tentava, pela terceira vez, uma graduação universitária. O país, que vinha numa onda crescente, começava a rachar num processo que culminaria na encenação do impeachment de Dilma Rousseff, em 2016. A história de Jane é um pouco como a nossa. É um pouco como a minha história. (Missivas, 2020, entre 58s e 01min52s)

A voz de Maurício nesse filme traz, dele mesmo, seu encontro com Jane e o que dele frutifica nos remetendo ao que Gauthier (2011, p. 210) aponta como documentário de criação: “Uma maneira de dizer que o documentário, como qualquer outro filme, tem um autor, isto é, que ele tem uma marca pessoal, ou seja, que é subjetivo”. Para ele, esse tipo de documentário “[...] restitui ao autor seu lugar” (Gauthier, 2011, p.210).

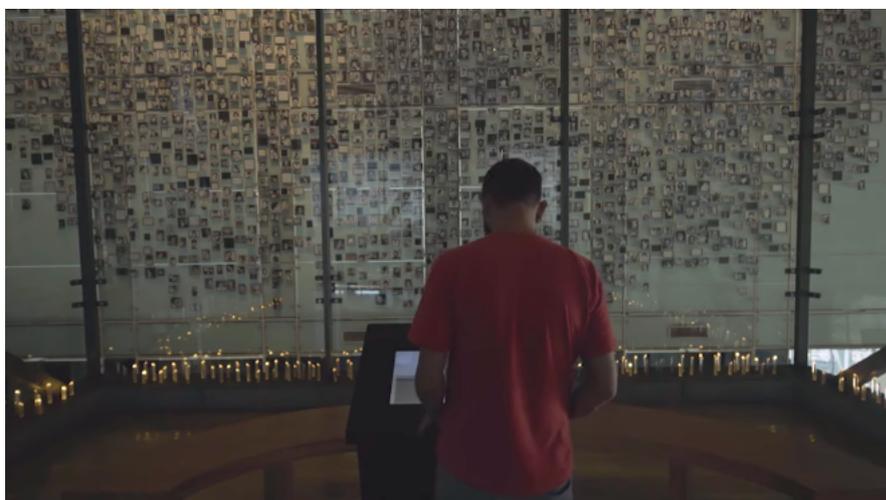


Figura 1: Maurício em visitação ao Museu da Memória e Direitos Humanos – Chile.
 Fonte: Captura do filme *Missivas* (Caroline Araújo e Maurício Pinto, 2020).

Neste ponto, inicia a intersecção com o modo observativo, em que ocupando a outra autoria do projeto, Caroline coloca a câmera a observar Maurício na jornada iniciada em suas buscas sobre Jane. A diretora de fotografia, Íris Lacerda, seguiu registrando de forma sutil as expressões, passos e sensações que o autor Maurício atravessa. Nesse momento também, passamos a dialogar com o *documentário militante* de Gauthier (2011), ao continuarmos a narração de Maurício enquanto agora o seguem em Santiago, capital do Chile, no Museu da Memória e Direitos Humanos, ao tempo em que a narração nos posiciona:

Logo pensei se pudesse conhecê-la poderia também responder minhas perguntas. Por que se mobilizar? Por que deixar o conforto de sua casa e se engajar numa luta que muitas vezes nos parece tão distante? Foi nas suas cartas que Jane deixou as respostas. E essa foi a resposta que encontrei. (*Missivas*, 2020, entre 02min09s e 03min50s)

Do cruzamento das memórias subterrâneas dos dois personagens, Jane e Maurício, surgiu o disparador e guião da estrutura do roteiro.

O atravessar de paisagens para deslocar o olhar

A ação de deslocar é algo intrínseco na narrativa de *Missivas* (2020), uma vez que a personagem que motiva o projeto é inteiramente atravessada pelo deslocamento. Nesse caso, buscou-se construir uma história em que o deslocamento vivido por Jane, vivido pela equipe e por Maurício, não culminasse em desterritorializações, pelo contrário, o território Mato Grosso e o território brasileiro estão na gênese da constituição de Jane e de Maurício. Na montagem do mapa mental narrativo, as cartas são o produto robusto deixado por Jane. Não existe imagem. Poucas fotografias e de cunho familiar. A câmera não existia nos espaços de deslocamentos atravessados por ela. Mas existia a memória das testemunhas que levaram aos indícios. A memória pode se constituir mesmo sem imagens estabelecendo “[...] ligação entre dados, entre testemunhas de fatos e marcas de ações” (Rancière, 2001, p. 201). É neste ponto que o modelo reflexivo, proposto por Nichols (2005b), opera no encontro dos processos de negociação entre cineasta e espectador, em que se pode assistir o envolvimento do cineasta conosco.

O espectador ao entrar na jornada proposta por Maurício, de buscar conhecer Jane, passa a receber os problemas e questões da representação do mundo que Jane atravessou, sem esforço. “O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (Nichols, 2005b, p. 203): “Por que se mobilizar? Por que deixar o conforto de casa e engajar numa luta que muitas vezes nos parece tão distante?” (*Missivas*, 2020, entre 02min31s e 02min39s). É aqui que corporificamos os apontamentos de Nichols (2005b) com relação ao documentário reflexivo: “O documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito da sua relação com o documentário e com aquilo que ele representa” (Nichols, 2005b, p. 204).



Figura 2: Cena estrada de Cáceres (MT).

Fonte: Captura do filme *Missivas* (Caroline Araújo e Maurício Pinto, 2020).

A imagem da busca de identidade (quem é Jane?), da memória (o que fez Jane?) e da fronteira (por onde Jane esteve e para onde foi?) produzidas pelo documentário, foram reforçadas dentro do elemento narrativo das estradas utilizadas no filme para além de respiros de passagem de tempo, mas como espaços de operação de reflexões, de poesia; “rizomas visuais”⁷ que nos levavam a um outro conhecer sobre esse arcabouço. Jean-Claude Bernardet (2004), ao discutir a obra de Kiarostami, aponta que o cineasta, reiteradas vezes, utiliza o carro como uma espinha dorsal de muitas de suas narrativas, pois é possível encontrar nas imagens e estruturas de seus filmes o trânsito, o carro na estrada, o interior do carro, personagem conversando ou interagindo

⁷ O conceito de “rizomas visuais” é inspirado na ideia de rizoma desenvolvida pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1980). Um rizoma, na botânica, é um tipo de caule subterrâneo que cresce de forma horizontal e ramificada, conectando diversas partes da planta e permitindo seu crescimento descentralizado. Deleuze e Guattari utilizaram essa metáfora para descrever estruturas de pensamento ou sistemas de organização não hierárquicos, múltiplos, interconectados e dinâmicos. Quando aplicado ao campo das artes ou da comunicação visual, “rizomas visuais” refere-se a produções ou estruturas imagéticas que seguem essa lógica. As imagens estão interligadas, mas de forma não linear, sem um centro único ou hierarquia clara. Elementos heterogêneos (fotografias, ilustrações, textos visuais, etc.) coexistem em um fluxo interdependente. Assim como rizomas podem ser cortados e continuar a crescer, as imagens em um contexto rizomático podem ser fragmentadas, rearranjadas e ainda assim manter sua coesão como um todo dinâmico. No cinema e audiovisual percebemos esses rizomas nas narrativas visuais não-lineares ou montagens que intercalam diferentes camadas de tempo, espaço e significados. A noção de rizomas visuais, portanto, desafia a organização linear e hierárquica tradicional, incentivando a criação e interpretação de significados de forma mais aberta, fluida e conectada.



dentro do carro. O carro passa então a ser um *locus* onde o deslocar não apenas se cristaliza, como ganha outros andaimos interpretativos. Em *Missivas* (2020), o carro é posicionado como uma locação que nos desloca territorialmente, que a fotografia enquadra a pluralidade de paisagens, enquadra os espaços onde Jane percorreu e, elasticamente, é enraizado o espaço de onde os cocriadores partiram – Mato Grosso e para todo trajeto percorrido.



Figura 3: Cena de estrada no Chile.

Fonte: Captura do filme *Missivas* (Caroline Araújo e Maurício Pinto, 2020).

A forma de fotografar e enquadrar essas estradas ganha uma sutileza de conexão com a trilha musical que a acompanha. Criando dinâmicas de acontecimentos, optamos por trabalhar com o método da montagem polifônica de Eisenstein (2002), avançando múltiplas linhas simultâneas – a interpretação das cartas, os depoimentos, os respiros de estrada, fotografias e imagens de arquivo, animação e imagens do presente, que são alinhavadas pela trilha musical composta especialmente para recriar a atmosfera de busca que nos colocamos a fazer. Essas linhas, nas conexões que se formam, amarram a mente do espectador. Todo movimento do filme é impulsionado pela vontade de Maurício, o personagem autor, de encontrar dentro dessa busca seu ponto de aproximação com o sentimento de dever cívico, político e militante de Jane, uma vez que ambos dividem esse arcabouço. Os pontos onde se utiliza o elemento animação, corporifica a memória subterrânea de militantes, combatentes do M.I.R. e vizinhos, sobre



o que de fato teria acontecido a ela, quando se deu o embate com o exército de Pinochet. Como disse Héctor Sandoval, historiador e militante do M.I.R. Histórico: “Dónde estás Jane Vanini?” (Missivas, 2020, 00min00s). A animação nos permite criar e potencializar a escolha da direção, ao mesmo tempo em que se veste de elemento estético visual potente.

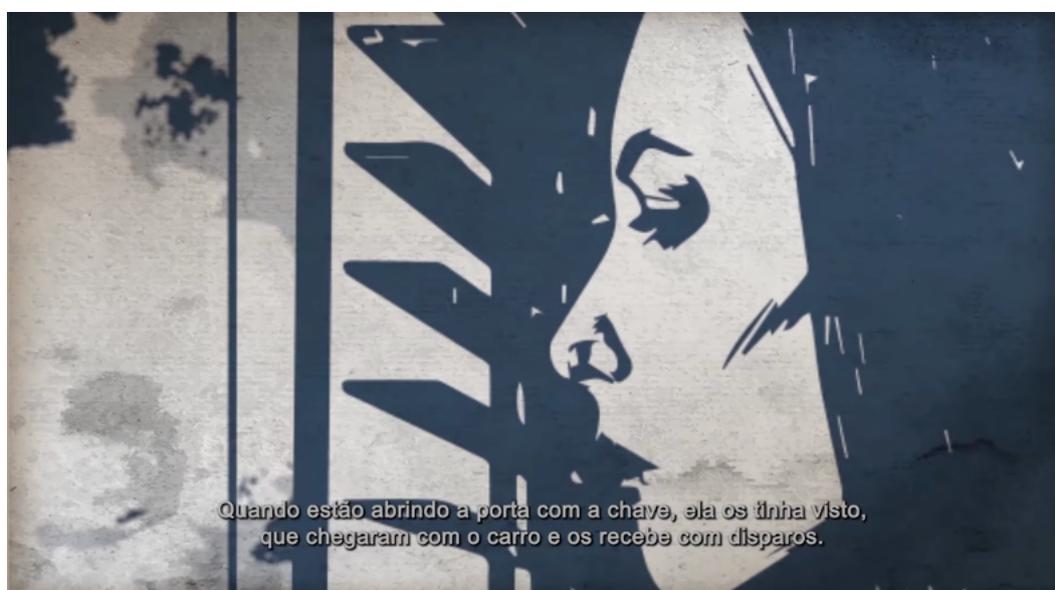


Figura 25: Animação emboscada.

Fonte: Captura do filme *Missivas* (Caroline Araújo e Maurício Pinto, 2020).

Os deslocamentos no espaço, realizados pelos roteiristas, são parte da experiência de vida dos realizadores e contribuíram para a construção de olhares que passam a operar em dupla função, tanto interna – dentro do espaço fílmico, como externa – as escolhas de autoria. A estrada de respiro no filme também simboliza esse transpor de fronteiras, realizado por Jane em toda a sua jornada, que “[...] recebe uma significação dramática pela sua relação com fins e paixões” (Hegel, 1997, p. 557 *apud* Azevedo, 2002, p. 5) de suas escolhas que resultaram neste espectro de memória. O que importa na busca pretendida em *Missivas* (2020) para além do objetivo – conhecer Jane – é seu dinamismo. A articulação das imagens em *Missivas* constrói um crescendo, que sai do micro – a órbita ao redor da memória subterrânea de e sobre Jane - para um macro – a ocupação feminina nos espaços públicos, nos espaços de poder e nas



organizações sociais.

O que é encontrado nas cartas deixadas por ela é justamente a visão *crítica e emancipadora* de Agamben (2008), pois a certeza de suas escolhas lhes deixa claro, que sua vida é apenas um operador para transformação. A identidade de Jane se conecta às *comunidades de destino* de Bauman, justamente por elas serem “fundidas unicamente por ideias ou por variedades de princípios” (Bauman, 2005, p. 17). De todas as formas, os lugares de memória de Jane resultaram em pontos que levaram a outros pontos, criando uma atmosfera fílmica exatamente de busca que, para além da busca sobre Jane ou sobre o autor, pode motivar nos espectadores, a compreensão de uma busca enquanto cidadania política.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é ser contemporâneo?**. Paris: Payot & Rivages, 2008.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

ARAÚJO, Maria do Socorro de Sousa. **Paixões políticas em tempos revolucionários: nos caminhos da militância, o percurso de Jane Vanini (1964 - 1974)**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2002.

AZEVEDO, Maria Thereza. Memórias Clandestinas: o documentário e a construção de uma história. **Doc on-line**: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 15, p. 229-247, dez. 2013. Disponível em: <https://www.doc.ubi.pt/index15.html>. Acesso em: 22 dez. 2022.

AZEVEDO, Maria Thereza. **O tarô e a dramaturgia**. Orientadora: Dra. Renata Pallottini. 2003. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidades**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BHABHA, Homi J. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BORGES, Luis Carlos de Oliveira. **Memória e mito no cinema em Mato Grosso**. Cuiabá: Entrelinhas, 2008.



- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CUCHE, Denys. **A noção de Cultura nas ciências sociais**. Caxias do Sul: EDUSC, 1999.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A Editora, 2002.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o sistema das artes**. Tradução por Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LEANDRO, Anita. Você também pode dar um presunso legal: um filme clandestino sobre os esquadrões da morte, **La Roca**, ano 7, n.7, dez. 2020, p. 308-422. Disponível em: https://revistalaroca.weebly.com/uploads/9/8/0/6/98068158/la_roca_2020_digital__wecompress.com_.pdf. Acesso em: 18 dez. 2024.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1992.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MISSIVAS. Roteiro e direção: Caroline Araújo e Maurício Pinto. Produção: Duflair Barradas, Caroline Araújo, Gisela Barradas e Patrícia Ribeiro. Fotografia: Rafael Irineu. Edição: Juliana Segóvia e Marcelo Almeida. Brasil, 2020, 52 min., sonoro, colorido.
- NORA, Pierre; KHOURY, Yara Aoun. Entre memória e história: a problemática dos lugares, **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 15 dez. 2021.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005a.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005b.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.



ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROTHA, Paul; ROAD, Sinclair; GRIFFITH, Richard. **Documentary film**. London: Faber, 1935-1958.

SEIXAS, Jacy Alves de. Tênuas fronteiras de memória e esquecimentos: a imagem do brasileiro jeca macunaímico. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia; LOPES, Maria Aparecida (org.). **Fronteiras**: paisagens, personagens, identidades. São Paulo: Olho D'Água, 2003. p. 161-184.

SILVA, Sandro Luis Costa da. **DramaturgiaS a partir de criADORES : desmontagens de percursos criativos nas artes da cena**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2019.

SOLLER, Marcelo. **Teatro documentário**: a pedagogia da não ficção. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2013.

STRAUSS, Anselm. **Espelhos e máscaras**: a busca da identidade. São Paulo: EDUSP, 1999.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias "de memória". **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 46, n. 51, jan.-jun. 2019, p. 114-134. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/10968>. Acesso em: 23 abr. 2022.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

XAVIER, Ismail. Corrosão Social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v. 2, n. 75, 2006. p. 139-155. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-75/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 1984.



^I Sandro Luis Costa da Silva

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Professor do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso (IFMT).

E-mail: sandro.silva@ifmt.edu.br

^{II} Caroline de Oliveira Santos Araújo

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

E-mail: caroline.o.s.araujo@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado concluída no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura do Contemporâneo (PPGECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Fontes de financiamento:

Não se aplica.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Caroline de Oliveira Santos Araújo.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Caroline de Oliveira Santos Araújo.

Redação do manuscrito:

Caroline de Oliveira Santos Araújo e Sandro Luis Costa da Silva.

Artigo recebido em: 23/03/2023 e aprovado em 13/09/2024.