


Pontes Sobre Abismos (2017): O Ensaio Fílmico Como Ferramenta Para Renarrar o Passado

Bridges Over the Abyss (2017): The Filmic Essay as a Tool for Re-Narrating the Past

Puentes Sobre Abismos (2017): El Ensayo Fílmico Como Herramienta Para Renarrar el Pasado

Murça, Anna Clara do Carmo

 Anna Clara do Carmo Murça
annacmurca@gmail.com
Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Mariana, Brasil

Revista Comunicando
Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, Portugal
ISSN: 2184-0636
ISSN-e: 2182-4037
Periodicidade: Semestral
vol. 13, núm. 1, e024004, 2024
comunicando@sopcom.pt

Recepção: 11 Fevereiro 2024
Aprovação: 07 Maio 2024
Publicado: 14 Junho 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/819/8194770004/>

DOI: <https://doi.org/10.58050/comunicando.v13i1.374>



Este trabalho está sob uma Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

Resumo: *Pontes Sobre Abismos* é um curta-metragem ensaístico realizado em 2017 pela diretora brasileira Aline Motta. Partindo de sua própria história familiar e de um amplo estudo, o filme discute questões de gênero e raça, focando nos resultados diretos dos regimes representativos que circulam no âmbito cultural. Seguindo o fluxo de pensamentos proposto pela obra, este artigo visa discutir a utilização do gênero ensaístico no cinema e audiovisual como ferramenta de pesquisa histórica e cultural, partindo de uma abordagem micro-histórica para analisar os contextos sociais brasileiros durante o século XX.

Palavras-chave: *Pontes Sobre Abismos*, Cinema-Ensaio, História Cultural, Micro-história.

Abstract: *Bridges Over the Abyss* is a short essay film made in 2017 by the female and Brazilian director Aline Motta. Starting from her own family history and from a wide study, the film discusses issues of gender and race, focusing on the direct results of representative regimes that circulate in the cultural sphere. Following the flow of thoughts proposed by the work, this article aims to discuss the use of the essay genre in cinema and audiovisual as a tool for historical and cultural research, taking from a microhistorical approach to analyse Brazilian social contexts during the 20th century.

Keywords: *Bridges Over the Abyss*, Film-Essay, Cultural History, Microhistory.

Resumen: *Puentes Sobre Abismos* es un cortometraje ensayístico realizado en 2017 por la directora brasileña Aline Motta. A partir de su propia historia familiar y de un amplio estudio, la película analiza cuestiones de género y raza, centrándose en los resultados directos de los regímenes representativos que circulan en el ámbito cultural. Siguiendo el flujo de pensamiento propuesto por la obra, este artículo tiene como objetivo discutir el uso del género ensayístico en el cine y el audiovisual como herramienta de investigación histórica y cultural, a partir de un enfoque micro-histórico para analizar los contextos sociales brasileños durante el siglo XX.

Palabras clave: *Puentes Sobre Abismos*, Cine-Ensayo, Historia Cultural, Microhistoria.

1. INTRODUÇÃO

A história é uma narrativa. E como qualquer outra narrativa, é construída a partir das subjetividades e escolhas dos sujeitos que olham para a realidade e transformam o que veem em uma narrativa histórica. A linguagem, como fenômeno, é parcial e as palavras são carregadas de pré-representações e sentidos que, ao serem aplicados na criação de narrativas históricas sobre tempos e acontecimentos, refletem vieses sócio-políticos e pontos de vista específicos. A história, se contada por um único ser humano, nada mais é que uma ficção. Por isso, é importante que exista uma pluralidade de autorias, de pontos de vista que consigam explorar realidades escondidas e não hegemônicas. Ricoeur (1997, como citado em Carvalho, 2012) destaca que:

existe entre memória e passado histórico um recobrimento parcial que contribui para a constituição de um tempo *anônimo*, a meio caminho entre o tempo privado e o tempo público. O exemplo canônico a esse respeito é o das narrativas recolhidas da boca dos *antepassados*: meu avô pode ter-me contado, na minha juventude, acontecimentos acerca de seres que não pude conhecer. Assim, torna-se porosa a fronteira que separa o passado histórico da memória individual (como vemos na história do passado recente – o gênero mais perigoso! – que mescla o testemunho dos sobreviventes aos rastros documentais de seus autores). A memória do antepassado está em intersecção parcial com a memória de seus descendentes, e essa intersecção se realiza num presente comum, que pode ele próprio apresentar todos os graus, desde a intimidade do *nós* até o anonimato da *reportagem* (grifo nosso). É assim lançada uma ponte entre passado histórico, entendido como tempo dos mortos, e tempo de antes de meu nascimento. Se re-montarmos essa cadeia de memórias, a história tende a uma relação em termos de nós, que se estende de maneira contínua desde os primeiros dias da humanidade até o presente. (pp. 183-184)

Uma abordagem que mescla o estudo do passado histórico com a narrativa de memórias individuais é a micro-histórica, proposta por Ginzburg (1987). Por se tratar de um modelo de análise focado nos detalhes, como a vivência de determinados sujeitos ou grupos, é comum que os pesquisadores que optem por esta abordagem se proponham a olhar a história pelo lado dos vencidos, assim como sugerido por Benjamin (1996) em suas teses sobre o conceito de história. Walter Benjamin (1996) nos aponta a importância de “escovar a história a contra pelo” (p. 225), para que assim possamos apreender novos pontos de vista que, anteriormente, foram invisibilizados por não se tratarem dos pontos de vista dominantes. Sobre o pensamento do autor, Ibiapina e Lima (2016) destacam:

em teses gerais o que o Benjamin propõe é justamente a reparação que como veremos mais adiante é a emancipação dos oprimidos. Ou seja, a reparação das injustiças passadas e a realização da utopia social. Redenção messiânica constata com a teologia, uma vez que o messias da história não seria mais enviado do céu, mas emergiria de nós mesmo. Deus está ausente e cabe à figura humana conceber e ser autor dessa história. Porém essa redenção é apenas uma possibilidade pequena que é preciso saber agarrar. “A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua cognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. A verdade não nos escapará.” (Benjamin, 1940, tese V, p. 2) Benjamin critica o otimismo do pensamento sobre a verdade. A verdade escapa sim, para aqueles que não estiverem atentos ao desenrolar dos acontecimentos. Já o caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que todo momento toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso o caráter destrutivo é a confiança em pessoa” (Benjamin, 1987, p. 237). (p. 131)

As ferramentas que podem ser mobilizadas para fomentar esta reescritura e narrativa da história são muitas. Entre elas, podemos encontrar o ensaio, gênero inicialmente literário que parte da experiência individual do autor para argumentar sobre temas amplos e diversos. O que se defende neste artigo é utilização do ensaio audiovisual como uma destas ferramentas narrativas de cunho micro-histórico que podem ser adotadas para repensar e remodelar as narrativas históricas.

Como estudo de caso, partiremos do curta-metragem *Pontes Sobre Abismos* (Motta, 2017), da diretora brasileira Aline Motta, para analisar as possibilidades deste gênero para o estudo e compreensão dos processos sócio-históricos. O filme retrata a experiência da diretora:

instigada pela revelação de um segredo de família, Aline partiu em uma jornada à procura de vestígios de seus antepassados. Ela viajou para áreas rurais no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Portugal e Serra Leoa, pesquisando em arquivos públicos e privados e, ao mesmo tempo, criando uma contra-narrativa do que geralmente se conta sobre a forma como as famílias brasileiras foram formadas. Com base em suas experiências pessoais, o trabalho pretende discutir questões como o racismo, as formas usuais de representação, a noção de pertencimento e identidade em uma sociedade que ainda tenta um ajuste de contas com sua história violenta e as noções românticas de sua louvada miscigenação. (Motta, 2020, para. 1)

Por fim, analisaremos o pertencimento da obra de Aline ao gênero do ensaio audiovisual e refletiremos sobre os movimentos do filme enquanto estudo micro-histórico que busca novas formas de narrar o passado, a partir de narrativas que, embora partam de realidades individuais, refletem práticas sociais próprias do espírito do tempo em questão.

2. A MICRO-HISTÓRIA E AS NOVAS MANEIRAS DE OLHAR O PASSADO

A abordagem micro-histórica toma forma durante as décadas de 1970 e 1980, tendo como expoentes os estudos de Carlo Ginzburg (1987) e Giovanni Levi (1992). Este modo de olhar para a história foca na riqueza dos documentos e na perspectiva das pessoas e fenômenos que, outrora, foram invisibilizados nas narrativas históricas. Optando por particularizar e condensar os objetos de estudo, possibilita-se analisar com mais detalhamento os processos sociais, culturais e históricos. Podemos definir o conceito de micro-história conforme delineado por Holanda (2004):

como a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, seja na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese (Vainfas, 2002, p. 115). Privilegiando o recorte minúsculo, a micro-história costuma construir “tramas aparentemente banais, envolvendo gente comum” (Vainfas, 2002, p. 106). De modo análogo, consideramos que a abordagem particularizada é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, através da história de indivíduos ou de pequenos grupos. (p. 90)

Ou seja, a micro-história é a narrativa que foca nas vivências pessoais dos indivíduos e em como estes são afetados, direta ou indiretamente, pelas mudanças e alterações no tecido social.

O pensamento micro-histórico pauta-se, também, pela ideia de circularidade cultural, proposta por Ginzburg (1987). Para o autor, as classes sociais dominantes e subalternas entram em contato e trocam ideias, discursos e práticas constantemente. Dessa forma, a cultura de uma sociedade é construída a partir de retalhos obtidos das culturas particulares de diversos grupos que interagem entre si.

Porém, esta troca simbólica não é homogênea e os grupos dominantes têm mais poder sobre os discursos vigentes na sociedade, uma vez que dominam os meios de produção e divulgação de ideias. Sendo assim, as representações criadas por quem está no poder influenciam diretamente na vida dos indivíduos. Essas representações são utilizadas por grupos ou indivíduos para fortalecer visões sobre si e perante os outros, moldando discursos e garantindo que as classes dominantes tenham suas condutas e ritos validados. Da mesma forma, representações estereotipadas podem ser criadas para subalternizar grupos minoritários, impondo identidades sociais e moldando as práticas comuns nesta sociedade. Sobre o poder da construção de discursos baseada na criação de modelos representativos, Roger Chartier (2010, como citado em Oliveira, 2018) declara:

de fato, essa noção permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais. As representações coletivas, na maneira como são definidas pela sociologia de Durkheim e Mauss, incorporam nos indivíduos, sob a forma de esquemas de classificação e juízo, as próprias divisões do

mundo social. São elas que transmitem as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da potência política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos. (p. 89)

Por isso, compreender quais são e como se construíram as diversas representações de grupos minoritários é fundamental para os estudos culturais e históricos. Da mesma forma, conhecer pontos de vista particulares nos ajuda a dimensionar a extensão da influência discursiva no cotidiano dos sujeitos pertencentes a determinada sociedade e contexto.

3. A NARRATIVA ENSAÍSTICA

O ensaio surgiu, inicialmente, como um gênero literário no limiar entre as narrativas ficcionais e os textos acadêmicos. O modelo ensaístico parte da experiência individual para discutir, com embasamento teórico, diferentes temas. Além disso, o ensaio não cogita encerrar a discussão e estipular verdades, mas sim expor um ponto de vista individual que pode — e deve — ser contestado e repensado por seus leitores.

No cinema, o ensaio é caracterizado por um modo específico de organizar imagens e sons para criar uma argumentação audiovisual, que passa pela mediação do sujeito. Aqui, opta-se por uma definição mais operatória do gênero ensaio, como formulado por Matheus Araújo (2013):

adotando uma noção mais estrita de ensaio fílmico, que me parece mais operatória também, vou abordá-lo aqui como um modo argumentativo de organizar o fluxo de imagens e sons. No cinema, é ensaio o filme que se organiza não como narração, mas como argumentação audiovisual. Embora pareça, por sua natureza mesma, mais próxima de modelos documentários do que do filme de ficção, a forma argumentativa do ensaio pode vir porém, e vem por vezes, associada à forma da narração, mesmo no caso de alguns dos cineastas mais tipicamente ensaísticos, como Godard e Kluge. Em todo caso, quer se avizinha mais da narração (como nestes dois), quer esteja mais próxima do documentário (como em Marker, Varda, Farocki e Bitomski), a forma mais canônica do ensaio no cinema costuma passar, de uma maneira ou de outra, pela mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que aparece enquanto tal (no mais das vezes em over) e leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção, sem precisar falar em primeira pessoa – o que às vezes, aliás, não deixa de fazer. Nisto, ela retoma um traço definidor do ensaio enquanto forma literária ou filosófica, em que a dimensão subjetiva ganha um espaço muito maior do que num estilo de prosa mais próximo do tratado. (p. 114)

O filme-ensaio extrapola as bordas da experiência do cinema narrativo, oferecendo ao observador uma forma diferente de espectadorialidade. O diretor ensaísta abraça um novo nível de inscrição de si no filme, impondo suas temporalidades, criando suas relações lógicas de aproximação e, mais que tudo, compartilhando uma experiência. Partindo de experiências e visões de mundo pessoais, o ensaísta elabora e constrói, junto ao espectador, novas experiências. Essa *partilha do sensível* (Rancière, 2009), criada a partir do encontro entre arte e política, é um dos focos do ato ensaístico. A cena de dissenso formulada por intermédio do ensaio desafia o contínuo da ordem política e fomenta possibilidades de reconfiguração das condições de percepção dos indivíduos e grupos.

Timothy Corrigan (2015) propõe que pensemos o ensaio em seus três polos interconectados: o subjetivo, a materialidade e o pensamento. A primeira categoria, o subjetivo, pode ser compreendida como o ícone semiológico, uma vez que se refere ao sujeito que nos interpela com sua experiência, elaborando suas ideias e reflexões com o decorrer do texto (seja ele literário, auditivo ou visual). Já a segunda categoria, a materialidade, pode ser pensada como o índice semiológico, o que é apresentado ao espectador durante o ensaio, uma certa materialidade do mundo. Por último, a categoria do pensamento, referente ao simbólico, traduz o processo de reflexão elaborativa construído durante o ensaio. Embora nem todas as obras com pretensão ensaística se encaixem neste tripé conceitual, Corrigan (2015) defende que a presença e interação balanceada destes polos é o que resulta nos “ensaios mais ricamente satisfatórios” (p. 18).

4. PONTES SOBRE ABISMOS: O CINEMA-ENSAIO COMO FERRAMENTA PARA RENARRAR A HISTÓRIA

“Eu vejo uma mãe e uma filha. Eu vejo uma avó e uma bisavó” (Motta, 2017, 00:00:04 - 00:00:14). É assim, reafirmando o papel da fotografia como uma ferramenta de construção de registros afetivos e fortalecimento identitário, que a obra audiovisual *Pontes Sobre Abismos* (Motta, 2017) se inicia. Dirigido por Aline Motta, o filme nos convida a compartilhar a trajetória da autora na busca para preencher as lacunas presentes em sua história familiar e, a partir disso, reconstruir sua identidade pessoal e coletiva.

Apresentado em telas com pontos de vista similares, embora distintos, *Pontes Sobre Abismos* (Motta, 2017) utiliza a imagem fotográfica em diferentes formatos — como a impressão em papel e tecidos — para evocar presenças e tirar do anonimato os participantes desta história. Isso já que a fotografia, segundo Fontcuberta (2012, citado em Bueno, 2020, p. 5), pode-se ceder o papel de “fazer existir”, de comprovar a existência de um alguém que já não está presente. Esta sensação é reforçada pelo movimento de Aline Motta em escolher imagens cuja estética retoma os tradicionais formatos usados em documentos oficiais de identificação. As fotos verticais e retangulares, enquadrando os indivíduos com foco apenas no rosto e ombros, colocados em frente a um fundo neutro, fortalecem o tom de veracidade: afinal, são imagens que reiteram a estética das documentações formais, cuja aura e desejo de uma representação da realidade faz-se presente.

Ao escolher aplicar as fotografias de suas antepassadas em um tecido fino e branco, a autora dialoga com os sentidos da memória, tão opaca e translúcida quanto o pano que carrega as imagens das mulheres, cujas histórias individuais são deixadas de lado na formulação de uma história comum da sociedade. As fotos de uma mãe, uma filha, uma avó e uma bisavó tremulam com o vento, assim como suas presenças invocadas por este ato representativo.

A memória intergeracional se configura como um processo fundamental para a construção de identidades individuais e coletivas, conectando as experiências vividas por diferentes gerações mediante transmissões simbólicas que perpassam classes sociais, espaços e temporalidades. É por meio destes processos contínuos de transmissão e reinterpretação de memórias que os sujeitos se identificam com suas raízes, compreendem seu lugar no mundo e moldam uma narrativa coesa sobre sua história familiar e social (Grand & Salberg, 2020). Através da transmissão de histórias de família, da tradição oral e de outras formas de expressão, as novas gerações podem se conectar com suas raízes e construir uma identidade forte e autêntica.

Schwarcz e Starling (2015) destacam que a arte atua como ferramenta comunicacional entre as gerações, uma vez que transmite saberes e atua na construção de memórias coletivas. A arte é, assim, um instrumento poderoso para a análise e reinterpretação da memória intergeracional, já que contribui para o desvelamento dos espaços em branco das micro-histórias, ou seja, dos detalhes, nuances e perspectivas que muitas vezes são marginalizadas pelos grandes relatos históricos (Foucault, 1977). Através da sensibilidade e da criatividade artística, é possível dar voz a indivíduos e grupos silenciados pela história oficial, revelando aspectos da vivência humana que muitas vezes são esquecidos ou negados.

Tendo em vista que o processo de embranquecimento da sociedade brasileira foi um projeto político e social, cujo objetivo consistiu em apagar a negritude, negando a história dos afro-brasileiros (Schwarcz & Starling, 2015), a produção de obras como *Pontes Sobre Abismos* (2017) vem reconstruir esta história. A negritude é o cerne do ato ensaístico de Aline Motta (2017), que tenta compreender os percursos que levaram ao embranquecimento de sua linha genealógica. A autora parte do orgulho e da admiração que sente por suas antepassadas, mulheres negras, para poder construir sua própria identidade. Embora não seja pronunciada em nenhum momento durante a obra, a palavra negritude conduz tanto o ato narrativo quanto a construção imagética do filme. Sobre a negritude,

é interessante lembrar também que a palavra *négritude*, em francês, tem uma força de expressividade e mesmo de agressividade que se perde em português, por derivar de *négre*, termo pejorativo, usado para ofender o negro, uma vez que existe a palavra *noir*. A ideia foi justamente assumir a denominação negativamente conotada para reverter-lhe o sentido, permitindo assim

que a partir de então as comunidades negras passassem a ostentá-lo com orgulho e não mais com vergonha ou revolta. Essa foi uma estratégia para desmobilizar o adversário branco, sabotando sua principal arma de ataque – a linguagem – e provando que os signos estão em permanente movimento de rotação. Logo, os signos que nos exilam são os mesmos que nos constituem em nossa condição humana. (Bernd, 1988, como citado em Silva et al., 2019, pp. 4–5)

A negritude, enquanto identidade cultural e social, se conecta intrinsecamente à história de resistência, luta e afirmação de um povo que teve sua cultura, valores e humanidade negados por séculos. As lógicas de embranquecimento, enraizadas na colonização e no sistema escravocrata, se manifestam em diversas formas, desde a negação da história e da cultura afro-brasileira até a imposição de valores e padrões eurocêntricos como superiores. Através de mecanismos como a segregação racial, a estereotipização e a invisibilidade da população negra, essas lógicas perpetuam o racismo e a desigualdade social.

A sequência seguinte tem como cenário o mar. Este grande corpo de água que, por séculos, foi a única ponte unindo o Brasil aos países africanos e europeus. O grande catalisador simbólico de todas as violências decorrentes da escravidão, do apagamento das histórias pessoais e da individualidade de todo um grupo de seres humanos. O tecido que carrega em si as imagens das antepassadas de Aline Motta dança com a correnteza, negando-se a afundar. O mar, antes profundo, torna-se amarronzado quando a cena nos transporta para uma área mais rasa. Ali, sobre pequenas balsas de bambu, as fotografias das anciãs da família flutuam lentamente, enquanto dois homens negros usam o movimento das águas para lavar a imagem e certidão de nascimento da mãe da diretora do filme, cuja pele e traços revelam os resultados das políticas de embranquecimento populacional praticadas entre o final do século XIX e início do século XX (Moraes & Barbosa, 2019). Políticas, estas, que refletem o preconceito racial presente no Brasil desde o início de sua colonização e cujos resultados danosos ainda podem ser percebidos na sociedade contemporânea, que reproduz tais imaginários arcaicos. Assim como apontado por Fanon (1952):

sim, ao Negro espera-se que seja um bom negro; isto posto o resto vem por si só. Fazê-lo dizer negrinho [pétit-nègre no original] é atrelá-lo à sua imagem, embebê-lo, aprisioná-lo, vítima eterna de uma essência, de uma aparência da qual ele não é responsável. E naturalmente, do mesmo modo que um Judeu que gasta dinheiro sem contá-lo é suspeito, o Negro que cita Montesquieu deve ser vigiado. Que sejamos compreendidos: vigiado, na medida na qual com ele começa alguma coisa. (p. 27)

Quando a lavagem das imagens se encerra, somos apresentados ao resultado direto desse processo invasivo e violento de limpeza étnica: a certidão de nascimento de Aline Motta, cuja cor da pele é descrita como branca.

Aqui, podemos perceber como os processos vividos por uma sociedade influenciam direta ou indiretamente nas vivências pessoais dos indivíduos que nela habitam. As biopolíticas são compreendidas por Foucault (como citado em Copetti & Wermuth, 2020) como a maneira pela qual o poder político gere, administra e altera os dispositivos da vida biológica e pessoal dos sujeitos, com o foco de estabelecer mecanismos de controle que incidem não apenas nos corpos individuais, mas em toda uma população. As políticas de embranquecimento social, aplicadas pós-abolição da escravidão no Brasil, refletem o pensamento racista da elite do país, conforme exposto por Munanga (1999, citado em Moraes & Barbosa, 2019):

a análise da produção discursiva da elite intelectual brasileira do fim do século XIX ao meado deste, deixa claro que se desenvolveu um modelo racista universalista. Ele se caracteriza pela busca de assimilação dos membros dos grupos étnico-raciais diferentes na "raça" e na cultura do segmento étnico dominante da sociedade. Esse modelo supõe a negação absoluta da diferença, ou seja, uma avaliação negativa de qualquer diferença e sugere no limite um ideal implícito de homogeneidade que deveria se realizar pela miscigenação e pela assimilação cultural. A mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria entre outras consequências a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio. (p. 4)

Ao se concentrar nos indícios imagéticos, a diretora nos convida a repensar o papel da fotografia como produtora de visibilidades. Sua abordagem revela que a fotografia, em vez de simplesmente representar novas realidades, atua como um instrumento de extração de significado a partir de novas evidências. As visibilidades fotográficas transcendem a mera representação de objetos, coisas ou qualidades sensíveis. Elas configuram-se como um processo de esclarecimento do mundo, definindo maneiras de ver e mostrar, distribuindo o opaco e o transparente, o visto e o não visto (Rouillé, 2009).

O estilo ensaístico é a ferramenta escolhida por Aline Motta para pensar sobre a sua origem e sobre a origem histórica do povo brasileiro. O filme parte do compartilhamento da vivência desta família para elaborar sua crítica aos processos históricos de violência racial e de gênero, expandindo-se a partir das relações construídas pela autora entre texto narrado e imagem. Sendo ora explícitas e de fácil identificação ora implícitas e subjetivas, essas relações são o que dá força à obra. Em *Pontes Sobre Abismos* (Motta, 2017) a imagem funciona como texto individual, trazendo novos e potentes sentidos e significados para a obra. O uso das fotografias intensifica a potência de identificação do espectador com a obra, além de funcionar como prova factual da existência destas pessoas e das mudanças intergeracionais. Da mesma forma, a interação das fotografias com seus mediadores (papéis e tecidos de diferentes gramaturas) e com os diferentes cenários acrescenta significados discursivos importantes para o filme, funcionando como um intertexto argumentativo.

O segredo contado pela avó de Aline Motta, e partilhado pela *voz over* da autora, é mais que apenas uma confirmação do biopoder exercido pelo Estado na vida e história das pessoas negras do Brasil. É, também, um testemunho de traumas sociais ainda não completamente curados, do papel dos discursos sociais e, principalmente, das violências compartilhadas por mulheres. A avó nunca conheceu o homem que, biologicamente, foi seu pai. A fotografia do homem, branco e de classe alta nos é apresentada em um tecido quase transparente, destacando sua não-presença na história familiar até aquele momento. O desconhecido, depois, recebe um nome: Manoel Pereira de Souza. Uma figura conhecida pelos jornais e revistas sociais de sua época, filho e herdeiro de uma família de classe alta.

Novamente, o filme de Aline Motta trabalha com a dialética entre sua história pessoal, privada, e a história coletiva. Por meio de recortes de jornais da época, a autora trabalha as circunstâncias que deram origem à sua família. “Fruto proibido” (Motta, 2017, 00:06:24), “a noite mundana” (00:06:25), “futuro das moças” (00:06:26). São estas as manchetes que nos recordam dos regimes discursivos vigentes na época do nascimento de sua avó. Em um momento patriarcal cuja violência de gênero só não é maior que a violência racial, mulheres são “divididas” em dois grupos: as “para casar” e as para “diversão”. As primeiras são moças brancas, de famílias econômica e socialmente bem-sucedidas e bem-vistas por seus pares. As segundas são jovens negras, pobres, trabalhadoras, vistas como pedaços de carne à disposição para entreter sexualmente os homens brancos, como a bisavó de Aline Motta, jovem, bonita e negra, que engravidou do filho do patrão e foi despedida, abandonada e obrigada a se tornar mãe solteira. A criança, que mais tarde seria avó da diretora, foi registrada como parda. Embora o filme trate da história pessoal dessa família, esse processo atingiu toda a sociedade, conforme exposto pelas autoras Moraes e Barbosa (2019):

as relações interétnicas entre pessoas brancas e negras, associadas a uma política de seletividade imigrantista, produziram contingente humano de cor parda (ou demais variações nominais da cor) localizado no primeiro degrau de um pódio, no qual a mais alta posição equivaleria à eliminação física completa da “mancha negra” (Nascimento, 1978). Aqui importante salientar o aspecto físico, que seriam a cor da pele em si e o fenótipo, pois o autor também demarca que no Brasil se convencionou priorizar as características físicas visíveis em detrimento de uma composição sanguínea na esteira da teoria de que a raça superior “vence” no processo de miscigenação das raças (Nascimento, 1978). Além do estímulo à imigração do gênio ariano, ainda que indesejáveis nas suas nações, a miscigenação, a proibição de “imigrantes de raças inferiores” (Nascimento, 1978, p. 71) foi crucial à propagação do ideal de clareamento no Brasil a partir da estratégica concessão de títulos de branquidão e a superestimação da população branca sem que essa categoria estivesse presente nos censos como ocorrido em 1970 (Nascimento, 1978, p. 76). O desejo de embranquecer e de “casar com brancas (os) para clarear a família”, promoveu na população brasileira o instinto inconsciente de autodestruição seja pela busca da miscigenação ou pela negação de pertencimento. (p. 5)

No terceiro e último momento de narração, Aline Motta nos apresenta “um conto africano que localiza a origem de uma característica marcante do leopardo (as manchas) em uma experiência afetiva traumática fundante” (Freitas, 2020, como citado em Feldhues, 2021, p. 7). Nos lembrando que, embora sejamos fruto de interações pessoais violentas e políticas invasivas, podemos utilizar isto para fortalecer nossa identidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos perceber que, em *Pontes Sobre Abismos* (Motta, 2017), os três polos conceituais de Corrigan (2015) estão presentes de forma balanceada. Sendo identificados, respectivamente, como a presença, mesmo que não corpórea, dos personagens que nos são apresentados na história — o subjetivo; a sequência de acontecimentos e a relação da micro-história pessoal vivida pela família de Aline Motta com os processos biopolíticos que regeram a sociedade brasileira — a materialidade; e a narração em *voz over* da autora, que conduz a linearidade fílmica e se apresenta como um dos fios argumentativos, junto às escolhas imagéticas que agregam sentidos e significados para o contexto elaborativo — o pensamento. Dessa forma, o filme ocupa seu espaço de direito entre os “ensaios mais ricamente satisfatórios” (Corrigan, 2015, p. 18), fornecendo ferramentas para que o espectador possa alterar suas maneiras de ver e sentir a realidade.

Aline Motta lança mão das fotografias antigas de seus antepassados para ensaiar-se através delas. Há, no filme, um reconhecimento do papel do outro na formação da identidade pessoal, destacando a importância das vivências passadas e dos atos de transmissão afetiva entre familiares. Esse uso das imagens fotográficas como gatilho para a rememoração encontra paralelos em outros filme-ensaios, como na obra *Sem Sol* de Cris Marker:

em *Sem Sol*, já no final do filme, a narradora indaga: “Pergunto-me como se lembram as pessoas que não filmam, que não tiram fotos, que não gravam”. Reforçando a importância da relação entre as imagens de arquivo e a memória, a pergunta ecoa na afirmação de Marker: “o cinegrafista imagina (como fazem os cinegrafistas, pelo menos aqueles que você vê nos filmes) sobre o significado dessa representação do mundo da qual ele é instrumento, e sobre o papel das memórias que ele ajuda a criar”. (Fagioli, 2017, p. 16)

A construção argumentativa do filme-ensaio objetiva questionar e narrar a história através do exemplo de um sujeito, de uma família que viveu sob os regimes culturais de seu período e refletiu os moldes sociais daquele momento histórico. O conceito de micro-história pode ser aplicado com primazia ao filme-ensaio *Pontes Sobre Abismos* (Motta, 2017), uma vez que parte da vivência dos sujeitos para refletir sobre as condições sociais mais amplas. Acompanhando a história de abandono paterno como resultado direto de pensamentos e práticas racistas experienciada pela avó de Aline Motta, somos convidados a refletir sobre como o regime de embranquecimento populacional afetou, e ainda afeta, a sociedade brasileira.

Por fim, pode-se concluir que, a exemplo de *Pontes Sobre Abismos* (Motta, 2017), o cinema-ensaio pode, sim, ser uma ferramenta de estudo e reformulação das narrativas históricas vigentes, partindo da abordagem micro-histórica para agregar novos pontos de vista acerca do impacto real dos regimes representativos e discursivos vigentes.

REFERÊNCIAS

- Araujo, M. (2013). Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. *Devires (Revista de Cinema e Humanidades)*, 10(1), 108–137.
- Benjamin, W. (1996). *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense.
- Bueno, A. (2020). Fotografia e identidades coletivas: Visibilidade, engajamento e um breve retorno à Rinha dos Mc’s. In G. M. Ferreira, M. do C. S. Barbosa, & I. H. de A. (Eds.), *Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (pp. 1–15). Intercom, UFBA. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0579-1.pdf>
- Carvalho, C. A. de C. (2012). Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur. *MATRIZES*, 6(1-2), 169–188. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v6i1-2p169-188>
- Copetti, D. C., & Wermuth, M. A. D. (2020). O conceito de biopolítica em Michel Foucault: Uma análise a partir do sistema prisional brasileiro. *Salão do Conhecimento*, 6(6), 1–5. <https://publicacoeseventos.unijui.edu.br/index.php/salaconhecimento/article/view/17848>

- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker* (L. C. Borges, Trad.). Editora Papirus.
- Fagioli, J. G. D. (2017). *Por que as imagens se põem a tremer? Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-B6HM8A>
- Fanon, F. (1952). *Pele negra, máscaras brancas* (R. da Silveira, Trad.). Ubu Editora.
- Feldhues, M. (2021). (Foto)escrivências, famílias negras e traumas coloniais. In *44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- Foucault, M. (1977). *Microfísica do poder* (R. Machado, Trad.). Editora Graal.
- Ginzburg, C. (1987). *O queijo e os vermes* (M. B. Amoroso, Trad.). Companhia das Letras.
- Grand, S., & Salberg, J. (2020). Trans-generational transmission of trauma. In A. Hamburguer, C. Hancheva, & V. D. Volkan (Eds.), *Social trauma – An interdisciplinary textbook* (pp. 209–215). Springer.
- Holanda, K. (2004). Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Devires*, 2(1), 86–101. <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/895>
- Ibiapina, A. C. T., & Lima, E. F. (2016). Benamin e seu conceito de história: Um olhar messiânico. *Cadernos Walter Benjamin*, 17, 126–138. <https://doi.org/10.17648/2175-1293-v172016-08>
- Levi, G. (1992). Sobre a micro-história. In P. Burke (Ed.), *A escrita da história* (pp. 133–166). Ed. da UNESP.
- Motta, A. (Diretora). (2017). *Pontes sobre abismos* [Curta-metragem].
- Motta, A. (2020). *Pontes sobre abismos: Uma jornada em busca de ancestralidade e identidade*. <https://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abys>
- Moraes, G., & Barbosa, I. (2019). *Genocídio da população negra e política de embranquecimento: Alguns apontamentos* [Comunicação oral]. COPENE SUDESTE, vidas negras importam: afirmação de direitos das populações negras e indígenas e fortalecimento da luta antirracista – Campus de Goiabeiras - Almor de Queiroz Araújo, Vitória, Espírito Santo. <https://tinyurl.com/3uxv2nuf>
- Oliveira, P. G. A. de. (2018). As representações como propiciadoras de identidade: A circularidade entre o discurso da cultura erudita e as práticas populares na idade média central. *Revista Discente Ofícios de Clio*, 3(4), 86–96. <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/clio/article/view/1839>
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético* (M. C. Netto, Trad.). Editora 34.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Editora SENAC.
- Schwarcz, L. M., & Starling, H. M. M. (2015). *Brasil: Uma biografia*. Companhia das Letras.
- Silva, M. R. D., Costa, A. F. F., Mendes, A. F., Silva, E. B., & Pereira, G. C. (2019). Negritude: O movimento de resistência e identidade cultural negra e seu olhar filosófico interseccional da dupla luta da mulher negra na educação. In *Anais do CONEDU* (pp. 1–10). Editora Realize. <https://editorarealize.com.br/publicacao/detalhes/19>

NOTAS

Agradecimentos e Financiamento.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

Nota Biográfica.

Anna Murça é formada em jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, onde desenvolveu a monografia *Guerra em Foco: Estudo de Caso das Fotografias Jornalísticas de Guerra Que Venceram o World Press Photo of the Year nas Décadas de 2000 e 2010*. Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, trabalhando sob orientação da professora Ana Carolina Lima Santos. A pesquisa dá continuidade à sua atenção para as imagens de guerra, agora com foco na identificação de fórmulas de emoção na representação feminina em fotos da guerra na Ucrânia. Seus interesses de pesquisa giram em torno das teorias da imagem, apoiando-se nos pensamentos de Warburg e Didi-Huberman.