

## **QUANDO A TERRA TREME: MISE-EN-FILM DA FOTOGRAFIA NUMA BUSCA PELO PAI**

Rogério Luiz Silva de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** *When the earth trembles*<sup>2</sup> (2017) é um filme roteirizado por Gabriela Amaral Almeida e dirigido por Walter Salles. Compõe um dos capítulos do filme-coletânea *Where Has the Time Gone?*<sup>3</sup> (2017) produzido pelo cineasta chinês Jia Zhang-ke. Cada um dos capítulos foi realizado em um dos países que integram o BRICS: Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul. A participação brasileira se passa no distrito de Bento Rodrigues, em Mariana - MG, município onde, em 5 de novembro de 2015, aconteceu o rompimento da barragem de Fundão, operada pela mineradora Samarco. No filme brasileiro, os lugares destruídos pela lama servem como locação. Além disso, em lugar de criar apenas situações de *mise-en-scène*, há uma utilização da *mise-en-film* da fotografia (DUBOIS, 2012) no sentido de apresentar os danos causados pela avalanche de rejeitos de mineração. Recursos documentais e ficcionais são intercalados na montagem, no sentido de constituir a narrativa. A proposta aqui apresentada é contemplar o filme à luz do pensamento de Georges Didi-Huberman. O objetivo, desse modo, é evidenciar algumas estratégias narrativas do filme *When the earth trembles* (2017) de acordo com a ideia de legibilidade histórica vicejada pelo autor.

**Palavras-chave:** legibilidade, *mise-en-film*, fotografia, cinema, transversalidade.

\*\*\*

Imagem 1 – Pai e filho conversam no final da tarde.



Fonte: *Frame* do filme *Quando a terra treme*.

<sup>1</sup> Professor da Área de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em memória: linguagem e sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB. E-mail: rogerioliuzso@gmail.com.

<sup>2</sup> *When the earth trembles* (*Quando a terra treme*). Direção: Walter Salles. Brasil. 2017.

<sup>3</sup> *Where Has the Time Gone?* (*Em que tempo vivemos?*). Direção: Walter Salles, Aleksei Fedorchenko, Madhur Bhandarkar, Jia Zhangke e Jahmil X.T. Qubeka. Brasil, Rússia, Índia, China, África do Sul. 2017.

É final da tarde do dia 5 de novembro de 2015. No meio da mata, a luz está caindo, anunciando a noite que se aproxima. O filho ouve o pai contar: ia àquele lugar quando criança. No passado – ele narra -, ouvia ao longe o assovio do pai chamando-o de volta para casa, tão logo a hora avançasse. A ação antecede o ponto de virada na trama que se inicia. Os dois se juntam à mãe na mesma cena. Dormem até o pai despertar, ao sentir a terra tremer.

Imagem 2 – Porta-retrato da família na parede



Fonte: *Frame* do filme *Quando a terra treme*.

A lâmpada, a fotografia de família emoldurada - com os três integrantes da família -, os móveis da casa. Tudo balança por conta do tremor surpreendente no meio da madrugada. Desesperados, saltam da cama. Instintivamente, procuram a saída. Primeiro, pela porta, mas a tentativa é frustrada porque a porta emperra. Depois seguem em direção à janela. Mãe e filho conseguem alcançar o lado de fora onde outras pessoas já correm desesperadamente. O pai está quase saltando para a parte externa quando ouve o latido do cachorro dentro de casa. Volta correndo para buscá-lo. É a última vez que vemos o pai na história.

Imagem 3 – Pai volta para buscar o cachorro



Fonte: *Frame* do filme *Quando a terra treme*.

A ocasião desesperadora é o derradeiro encontro da família nessa configuração. A sequência inicial até aqui descrita é o episódio que será desdobrado ao longo da narrativa. São os detalhes desse tempo-espaço que reaparecerão ao longo da trama ficcional com o recurso de fotografias documentais. O filme exemplifica de maneira pertinente a transversalidade entre fotografia e cinema.

\*\*\*

Imagem 4 – *Travelling* acompanha a corrida do(a)s moradore(a)s pela mata.



Fonte: *Frame* do filme *Quando a terra treme*.

Após o estado de pânico instaurado no interior da casa, a primeira imagem exterior é a da fuga do(a)s moradore(a)s. A ação é encenada num plano filmado em

*travelling* num bosque. Os dois planos que mostram as pessoas em fuga anunciam as fotografias fixas que, adiante, irão compor a montagem. Em pouco tempo, iremos supor em nossa condição de espectador(a)s, que aquela corrida coletiva desesperada pela mata foi ocasionada pelo rompimento da barragem. A mesma lama que determinou a fuga erodiu a beira do rio, evidenciando as raízes das árvores.

Imagem 5 – Fotografia da beira do rio erodida pela lama.



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

Essa (imagem 5) é a primeira imagem fixa que destacamos do conjunto utilizado na montagem do filme. Registrada em contexto jornalístico extra-fílmico, ela evidencia o estrago causado pela avalanche de lama que desceu rio abaixo. Essa primeira aparição da *mise-en-scène* da fotografia dá a ver uma primeira faceta da nossa leitura. Tal utilização funciona na construção da camada mais imediata construída pelo filme diante do acontecimento destruidor do rompimento da barragem. A altura a que chegou a lama anuncia a dimensão do acontecimento. No conjunto de fotografias ainda encontraremos a simbologia das árvores nos primeiros momentos após o rompimento. São as árvores que precisarão ser derrubadas na busca ou na tentativa de evitar maiores danos.

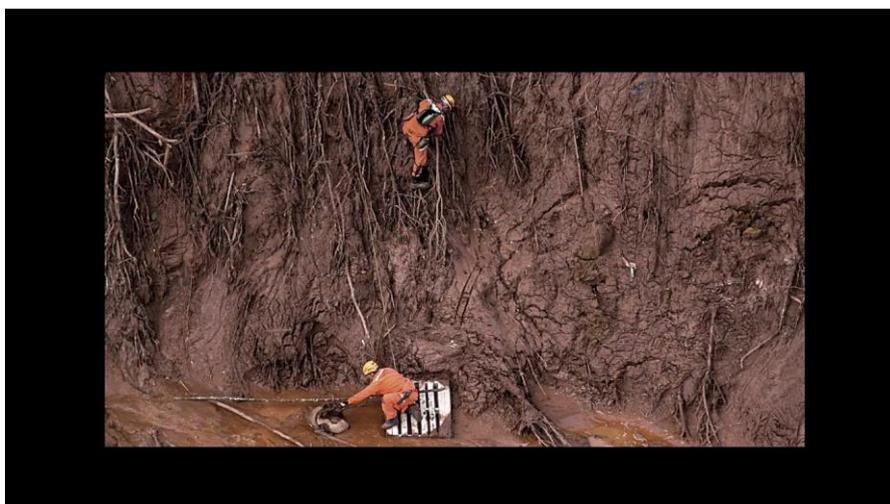
Imagem 6 – Bombeiros cortam árvores no trabalho de buscas



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

De outra forma, as raízes das árvores expostas inspiram pensar no quanto o acontecimento toca a relação de um povo com o seu lugar. Para além da carga significativa do uso das raízes como apoio para os homens do Corpo de Bombeiros no resgate de vítimas, há que se considerar a maneira como essa revelação do que era subterrâneo estimula a noção de enraizamento. Expõe, de outro modo, as origens profundas de um problema que se torna crônico no Estado de Minas Gerais, alvo histórico da exploração de minério extraído de seu território rochoso.

Imagem 7 – Bombeiros utilizam raízes de árvores para realizar as buscas



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

Este conjunto de imagens forma uma primeira amostra de condição de legibilidade, tal como apreendemos de Didi-Huberman. A sequência de três fotografias, ao mesmo tempo, sugere a potência dessa conjunção documental-ficcional quanto à materialização de uma política da imaginação: “É preciso imagem para fazer história, sobretudo na época da fotografia e do cinema. Mas é preciso também imaginação para *rever as imagens* e, logo, para *repensar a história*” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 236).

Tomando o pensamento de Didi-Huberman como fonte inspiradora reflexiva, caracterizamos o filme *Quando a terra treme* como um fato de legibilidade. Em diferentes momentos de sua vasta obra – especialmente em *O olho da história* (I e II) aqui consideradas -, interessa a ele refletir sobre a utilização da imagem na construção de narrativas que remontam o tempo sofrido. Quando nos dispomos para esse modelo analítico, encontramos jeito de lidar mesmo com imagens ficcionais como estratégia de solidificação de legibilidade. Com isso, poderíamos voltar às imagens fotográficas fixas convocadas anteriormente no sentido de perceber a profundidade do diálogo que elas estabelecem com o roteiro do filme. A não recriação do exato momento em que a lama desceu pelo rio, é substituída por imagens realistas registradas logo após o acontecido.

Imagem 8 – Fotografia panorâmica da área destruída pela lama.



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

Se de um lado – pelas fotografias documentais -, registra-se o imponderável dos escombros; por outro, convoca-se a imaginação para esboçar a crueza das feridas

humanas. As primeiras imagens que reunimos dão conta do panorâmico, plasmando o máximo possível o alcance da destruição. Os destroços do conjunto habitacional, quando visto de perto, nos remete ao tanto que se perdeu.

Imagem 9 – Porta-retrato e escudo do Cruzeiro na parede.



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

O retrato na parede anuncia o quanto há, nessas imagens fixas utilizadas na montagem, uma “incidência da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 165). Naquele que, outrora, fora o interior de uma casa, agora traz um escudo, enlameado, do Cruzeiro Esporte Clube, com seu mascote e, na mesma parede, uma foto que remete a uma união entre um homem e uma mulher. Ela usa véu de noiva. Esta imagem nos situa na inspiração didi-hubermaniana a partir da qual compreendemos este recurso estratégico utilizado na remontagem do tempo sofrido. Não nos esqueçamos: a trama ficcional envolve um casal com seu filho.

O uso de fotografias documentais registradas pouco tempo depois do rompimento da barragem, configura o que Didi-Huberman concebe como condição de legibilidade (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 55). Essa ideia é elaborada por ele a partir das imagens registradas por Samuel Fuller nos dias de reabertura dos campos de concentração, em 1945. Mais que isso, reflete sobre como estas mesmas imagens, anos depois, em 1988, são montadas para dar vida a filmes em outro momento. A tese didi-hubermaniana é, nesse sentido, adequada à observação da estrutura narrativa do filme em questão. A utilização dessas imagens comparece como elemento fundamental na

remontagem de um tempo. A imagem documental de natureza fotojornalística se soma às imagens ficcionais construídas no filme, reverberando mutuamente os sentidos plásticos. *Mise-en-scène* e *mise-en-film* da fotografia aqui encontram um importante ponto de contato. A participação da imagem jornalística ao mesmo tempo que legitima a encenação, é ampliada em seu sentido sógnico. A carga dramática do enredo nos oferece um parâmetro material para exercitarmos a imaginação, promovendo uma intensificação do significado do acontecimento.

\*\*\*

O modelo-experiência encontrado em *Quando a terra treme* constitui um regime imagético de *mise-en-film* da fotografia, tal como proposto por Philippe Dubois (2012). Essa ideia, no Brasil, foi repercutida por Glaura Cardoso Vale. Ao refletir sobre os filmes *Cabra marcado para morrer* e *Retratos de Identificação*, a autora, em seu artigo *Arquivos da dor, retratos de resistência* apresenta o que vem a ser esta *mise-en-film* da fotografia, identificando-a objetivamente em narrativas fílmicas. Desse modo, insere elementos fundamentais ao caminho que aqui construímos. Sua forma de perquirir também impulsiona nossos argumentos quando indaga: “Como pensar, então, as imagens do sofrimento ou, melhor dizendo, como fazê-las romperem o seu silêncio e provocarem o pensamento no cinema?” (VALE, 2016, p. 64).

As imagens fixas do filme *Quando a terra treme* dá sinais de rompimento com esse silêncio a partir de um diálogo estabelecido entre o documental e o ficcional. No conjunto de fotografias destacado nesta seção, animais estão em condição de necessidade de socorro. Em virtude da altura que a lama alcançou muitos bichos ficaram impossibilitados do deslocamento. Em casos mais extemos, a lama sufocou alguns deles.

Imagem 10 – Veículo, móveis e animais e meio à lama.



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

Do ponto de vista narrativo, essa reunião de imagens concentra fotografias que, consideradas da perspectiva de Philippe Dubois, contêm “um devir-cinema” (DUBOIS, 2012, p. 22). E isso é justificado na dimensão geral da narrativa. É como se o sofrimento plasmado nessas fotografias fosse amplificado nas ações dramáticas pensadas no roteiro. O episódio-chave da trama, lembremos, envolve o resgate do animal de estimação da família. Subentende-se que é por ter voltado para buscar o cachorro que o pai não conseguiu escapar da avalanche de lama.

Imagem 11 – Trabalhadores do Corpo de Bombeiros socorrem cavalo



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

O sentimento repercutido na cena ficcional do resgate do cachorro é reverberado na materialidade fotográfica flagrante e vice-versa. Esse caminho de mão dupla favorece pensarmos da forma como Agnès Varda, por meio de passagem sublinhada por Dubois, compreende o uso da fotografia numa *mise-en-film*: “Um outro modo de misturar as duas visões é refilmando as fotografias. Adicionar à imagem fixa a proposta de olhá-la segundo uma duração determinada. Fazer viver, reviver o que é fixo através da vida do olhar (VARDA *apud* DUBOIS, 2012, p. 22).

Ainda que não fique evidente que o roteiro tenha sido inspirado em tais imagens, é inegável a pertinência de considerar o devir-cinema dessas fotos, no sentido de percebê-las enquanto instrumento de registro de todo o esforço despendido no resgate de pessoas e bichos. Esses retratos de dores impulsionam a criação, no processo do filme, de um imaginário possível a partir do que se recolhe da tragédia. Mesmo havendo deslocamentos espaço-temporais na construção ficcional, se comparada com o fluxo dos acontecimentos no dia do rompimento da barragem, o filme consegue construir um encadeamento de ações que tocam o sensível. Por isso mesmo, talvez consiga construir um nível de legibilidade, apesar da ficcionalidade.

A chave de análise inspirada na leitura de Didi-Huberman encontra outro caminho reflexivo nesse sentido. Em meio às ruínas ou nas mãos de homens do Corpo de Bombeiros, a presença dos bichos amplifica outra ação sumariada na primeira cena do filme. Essa presença dos animais constitui uma economia da imaginação à medida em que a partir dessas imagens somos remetidos ao plano em que o pai volta para resgatar o cachorro. A engenhosidade do roteiro e da montagem aqui acena para o papel do ato criativo/artístico quanto ao deslocamento dos sentidos criados por determinadas imagens para outro nível de legibilidade (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35). Quando Didi-Huberman reflete sobre o uso que Bertold Brecht faz das fotografias da Segunda Guerra Mundial, reunidas no livro *Kriegsfibel*, ele apresenta os argumentos em torno dessa ressignificação que está ao alcance da criação fazer. Ao reunir as fotografias num filme, inserindo-as como personagens, dá-se o encontro de recursos de legibilidade.

Imagem 12 – *Close* de cavala resgatado



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

Cabe aqui também pensar naquilo que Didi-Huberman diz dos poetas em contextos de redimensionamento das imagens de dor. Ao vermos o *close* de um cavalo resgatado da lama, imediatamente pensamos no desespero do pai ao desistir de pular a janela e correr na direção do cômodo onde está o cachorro. E ao pensar no pai e no animal de estimação, somos remetidos ao tanto de aflição e agonia de tanta gente e seres. Essa estratégia ficcional suplementa a natureza de evidência das fotografias. À luz do pensamento que tomamos por base, poderíamos caracterizar essa trama roteirizada de um lirismo parecido com o que Didi-Huberman atribui aos/às poetas, romancistas, artistas e criadore(a)s:

“E é assim que os poetas não contam, mas remontam a história: eles nadam contra a corrente do fluxo histórico – sem negar sua imanência, sem se distanciar, sem andar na margem -, depois redispõem cada coisa na medida de suas próprias montagens reminiscentes” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 162).

É impossível refletir sobre essa atmosfera fílmica sem perceber o quanto ela é atravessada pela memória. Tem a ver com as reminiscências do episódio e, também, com o próprio ato da criação. O filme em questão opera num limite entre memória e imaginação. A atenção a esse duo desdobra, de certa maneira, uma importante ideia que Didi-Huberman retoma do pensamento de Walter Benjamin a respeito do uso da legenda na fotografia. Ele lembra o entendimento benjaminiano de que uma fotografia

deve ter “uma legenda dialetizada”: “Ou seja, uma tomada de palavra polifônica diante da história. O lirismo designaria talvez essa própria polifonia” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 161). Em termos cinematográficos, a utilização de uma fotografia com um *close* de um animal, funciona dessa maneira polifônica à medida em que redispõe um sentido. A fotografia do cavalo nos remete ao sofrimento do cachorro da família, servindo como parâmetro para estabelecermos o jogo de imaginação que repercute num sentimento real. São inúmeros os relatos de sobreviventes da tragédia que relatam sobre o sofrimento dos animais.

A combinação simultânea de *mise-en-scène*, ora documental (fotografias) ora ficcional (personagens em ação) atribui ao filme uma capacidade de temporalizar as imagens resultantes da tragédia. Se o acontecimento não está traduzido no aspecto visível resumido em uma fotografia (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 31), o conjunto de imagens - associado ao deslocamento de atrizes e atores pelos espaços da comunidade alcançada e destruída pela lama -, ganha em dimensão legível.

\*\*\*

Seja analisando o processo de criação de Bertold Brecht – quando dialetiza liricamente “fotografias recolhidas nos jornais de atualidades” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 162) -, seja investigando o modo de operação de Samuel Fuller – em sua ressignificação a partir de processos de montagem de imagens dos campos de concentração reunidas no filme *The Big Red One* -, em *Quando as imagens tomam posição (O Olho da História I)*, Didi-Huberman inspira ponderar sobre os sentidos de busca embutidos na experiência imagética. Dialetização lírica ou ressignificação por meio da montagem, identificamos em *Quando a terra treme* uma estratégia de legibilidade que implica na busca. De todas as variáveis em torno da procura, interessamos destacar o conjunto de fotografias que registra os bombeiros em busca das pessoas e seres desaparecidos ou necessitados de socorro.

Foi grande a veiculação, nos meios de comunicação tradicionais, das imagens do(a)s trabalhadore(a)s fardado(a)s e instrumentalizado(a)s por entre os escombros e a lama à procura de vida. Por certo, uma impressão parecia comum nos momentos iniciais dos resgates: a desproporção entre o tamanho dos seres humanos e à grande dimensão da destruição. Em termos espaciais e ambientais, os mais de 43 milhões de metros

cúbicos que desceram rio abaixo, além de arrastar vidas, casas e memórias, ceifou a vida subaquática afetando as comunidades ribeirinhas até desaguar no Oceano Atlântico.

Imagem 13 – Bombeiros em meio à grande proporção destrutiva.



Fonte: Fotografia utilizada na montagem do filme *Quando a terra treme*.

Ao nosso ver, esse princípio do resgate configura a procura do menino Guto pelo pai na trama ficcional. Esse personagem criado no roteiro segue, diária e incansavelmente, em busca do pai desaparecido. Obstinadamente, vai à beira do rio e aos locais de busca feita pelos bombeiros, como quem quer reforçar a operação que pode trazer notícias sobre o progenitor. É essa ausência que guiará a presença-chave de Guto na trama. Elegemos duas cenas para fins de exemplificação do que aqui se quer dizer.

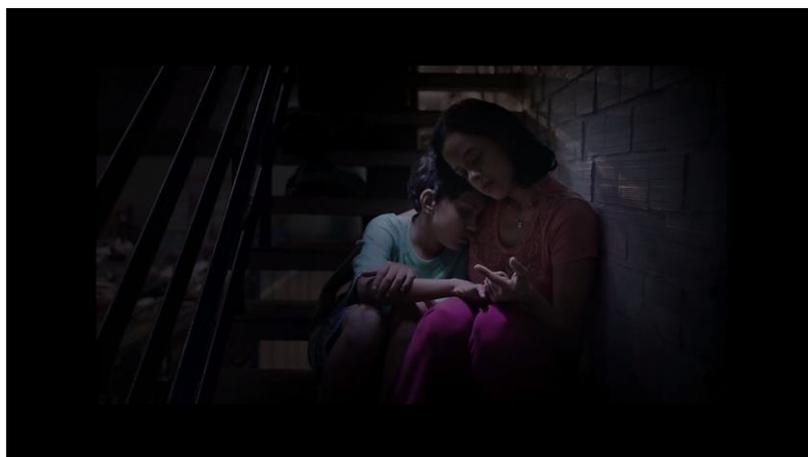
Imagem 14 – Personagem Guto à beira do rio.



Fonte: *Frame* do filme *Quando a terra treme*.

Na primeira delas, mesmo contra a ordem da mãe, Guto vai à beira do rio. Ali, ele olha para o horizonte num gesto esperançoso de encontrar o pai. Acompanha distante as ações de busca dos bombeiros e moradores que, eles mesmos, resgatam animais presos na lama. Já na segunda, sentada ao lado do filho, no lugar onde estão abrigadas as pessoas que perderam as suas casas por causa da lama, a mãe conversa com o filho. Numa das mais líricas cenas do filme, ela acaricia e toca a mão do filho. Percebe o quanto de terra há sob as unhas da criança e verbaliza: “Diabo de terra que não sai nunca!”.

Imagem 15 – Mãe acaricia o filho



Fonte: *Frame* do filme *Quando a terra treme*

O esforço de busca, sutilmente sugerido na cena entre mãe e filho, comparecem no montagem cumprindo um papel de testamento. Talvez seja esta a principal característica deste diálogo entre *mise-en-scène* e *mise-en-film*. Dramaturgia e fotografia convergem no sentido de provocar um jogo de significação em torno do verídico. Fazendo uso de uma ideia de Didi-Huberman, quando contempla o processo de Samuel Fuller ao registrar os campos nazistas, essa combinação imagética faz com que possamos nos ‘revoltar contra o que se vê’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 60).

Finalmente, cabe pensar que a liberdade estética experimentada no filme favorece perguntarmos ao modo Didi-hubermaniano ao refletir sobre a operação de imaginação feita por Georges Bataille sobre o campo de ruínas de Hamburgo: “Mas de que nos fala, finalmente, esse jogo da imaginação com o pior da realidade?”(DIDI-HUBERMAN, 2017, 238).

A experiência de *Quando a terra treme* parece apontar para o fato de que as fotografias documentais funcionam como uma lição de humanidade: “(...) e não por um exercício perverso da desumanidade, filmar o horror para ensinar com dignidade sobre a indignidade de que os homens são capazes” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 60). É comovente notar que todo o filme é elaborado em torno de um gesto cinematográfico que aponta para o inacabado. Por mais intensas que sejam estas buscas, do filho ou dos bombeiros, no final das contas esse pai prossegue desaparecido. Por essa razão, lembra a penúltima cartela do filme: “18 meses após o desastre, mais de mil pessoas permanecem deslocadas. Um homem ainda está desaparecido”.

\*\*\*

## Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão.

\_\_\_\_\_. **Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova.

DUBOIS, Philippe. **A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno** (ensaio). In: Revista Laika. Tradução de Cristian Borges. Volume 1. Número 1. Julho de 2012.

VALE, Glaura Cardoso. **A *mise-em-film* da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso**. 2. Ed. Belo Horizonte - MG: Relicário Edições/Filmes de Quintal, 2020.