

CONRADO OLIVEIRA & PRISCILA SILVA

conradoheoli@hotmail.com, priscilarosossi@gmail.com

UNIVERSIDADE DO MINHO (PORTUGAL)

NARRATIVAS HÍBRIDAS E A CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES NO DOCUMENTÁRIO *FOGO NO MAR*

RESUMO

Nos últimos 20 anos mais de 400 mil imigrantes da África e do Oriente Médio que rumavam para a Europa chegaram até à ilha de Lampedusa, na Itália – muitos destes sem vida ou com precárias condições de saúde. O documentário *Fogo no mar* (2016), de Gianfranco Rosi, acompanha um ano desta delicada realidade enquanto regista o cotidiano dos sicilianos locais na região que possui pouco mais de cinco mil habitantes em 20 quilômetros de extensão terrestre cercada pelo Mar Mediterrâneo. Na obra encontram-se elementos narrativos oriundos da ficção, ainda que a sua concepção e construção seja documental. No presente artigo, consideramos as perspectivas documentais e ficcionais no desenvolvimento desta narrativa, buscando compreender as percepções subjetivas e as suas correlações com a leitura individual potencializada aos espectadores. A abordagem do cineasta é observacional e pouco reflexiva, propondo aos espectadores múltiplas leituras, essencialmente subjetivas a seus próprios valores e pensamentos acerca dos temas abordados pela obra. Há um contraste declarado entre a desesperadora realidade dos refugiados e imigrantes com a pacífica existência dos moradores locais, levando-nos à reflexão sobre as múltiplas identidades que ora nos separam, ora nos unem. No enredo, tal dicotomia é explícita, sendo de fácil percepção as identidades excludentes, binárias e classificativas. Os refugiados permanecem assim na ambivalência: são estrangeiros? Imigrantes? Ilegais? Desta forma, tanto a obra cinematográfica quanto este artigo se posicionam de modo a proporcionar e ampliar o diálogo acerca do fluxo migratório na Europa contemporânea, uma vez que em 2017 já houve mais de três mil mortes dentre refugiados no Mar Mediterrâneo, segundo a Organização Internacional para as Migrações (OIM). Para tal, o presente estudo busca compreender quais são as manifestações narrativas próprias ao documentário e quais são comuns à ficção empregadas neste filme, pontuando o supracitado hibridismo narrativo e a sua subjetividade através da análise textual e poética.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa; hibridização; subjetividade; refugiados

INTRODUÇÃO

Ficção e documentário há muito foram definidos como, respectivamente, cinema de entretenimento e diversão e cinema de instrução e informação (Kracauer, 1960). Ainda assim, existem incontáveis exemplos do cinema documental que divertem e filmes de ficção que informam e instruem. A dualidade entre ambos os formatos é tão antiga quanto complexa, mas há cada vez mais obras que exploram as possibilidades do entremeio existente entre eles, ao compor narrativas complexas que propõem experiências singulares aos seus espectadores.

Ainda nos primeiros anos do cinema, enquanto os irmãos Lumière experimentaram a criação desta arte com o retrato da realidade, cineastas inventivos como Georges Méliès a potencializaram com toques de ilusionismo, magia e outras características sem quaisquer conotações ou compromissos com a verdade (Izod & Kilborn, 1998). Essa distinção foi amplificada nos anos 1960: enquanto o cinema documental participativo e reflexivo ganharam força com a presença do realizador e a equipe de produção não apenas nos bastidores das obras, nos estúdios, o cinema norte-americano procurava esconder quaisquer traços de linguagem e realismo. Estes, por sua vez, ganhavam ênfase com o cinema neorrealista italiano e com a nova onda do cinema francês.

Documentário ou ficção, real ou inventado, verdade ou mentira. Toda dualidade é por si só reducionista, mas incontáveis realizadores exploraram ao máximo o que ambos os formatos podem oferecer sem limitar as suas artes apenas a um destes modelos. Tal ambiguidade constitui um hibridismo que é perceptível no corpo de trabalho de cineastas como o italiano Gianfranco Rosi, que desde suas primeiras obras oferece narrativas ambíguas que, por não tratarem a realidade com o formato tradicional dos documentários, permitem ao espectador uma livre construção narrativa, que concebe conclusões e leituras múltiplas enquanto experimenta seu filme.

É justamente sobre este hibridismo narrativo que procuraremos tratar neste artigo, analisando a narrativa do filme *Fogo no mar*¹ a partir de suas perspectivas documentais e ficcionais na construção de um discurso sobre a imigração na ilha de Lampedusa, no sul da Itália; e como a comunidade se posiciona (ou deixa de se posicionar) em relação a estas questões. Idealmente, a partir deste estudo, propomos a análise da obra *Fogo no mar* como meio para a promoção do diálogo entre as narrativas cinematográficas sobre o processo da imigração na Europa contemporânea.

¹ *Fogo no mar (Fuocoammare)*, 2016, é um documentário italiano dirigido por Gianfranco Rosi, premiado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim e indicado ao Oscar de Melhor Documentário. Retirado de www.imdb.com/title/tt3652526.

A DUALIDADE ENTRE DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

O nascimento do documentário muitas vezes se confunde com a própria história do cinema, visto que os primeiros registros visavam documentar a realidade onde os atores não eram atores, seu enredo era espontâneo e o cenário demonstrava a representação do real. Em 1895 os irmãos Lumière² apresentaram o então *La sortie des ateliers Lumière*, uma projeção sobre dia-a-dia dos operários da época. Após esta exibição muitos outros filmes surgiram e comumente receberam nomes diversos, inclusive *documentaires*.

Entretanto, conforme aponta Manuela Penafria (1999), esta prática somente surgiu nos anos 1920 com o americano Robert Flaherty (1884-1951) e com Dziga Vertov (1895-1954), que só mais tarde iriam receber o título de documentaristas. Os seus filmes *Nanuk, o esquimó* (1922) e *O homem da câmara* (1929), respectivamente, representaram o nascimento do gênero documental e enfatizaram a identidade do filme documentário e do documentarista. Nesta perspectiva, o que surgiu com o cinema foram os filmes não ficcionais e neles podemos encontrar múltiplos gêneros como o de vídeo publicitário, vídeo institucional, reportagem e o próprio documentário, entre outros. Desta forma, é comum conceituar o documentário como oposição à ficção, porém ele não pode ser confundido ou simplesmente identificado como não-ficção.

Para Manuela Penafria (1999, p. 19) um filme documentário “seria então um documento visual e/ou sonoro que constituiria um vestígio, mais concretamente, um registro do então presente que é, agora, passado”. Contudo, essa definição é excludente, pois denota a possibilidade do filme de ficção não ser compreendido, também, como um documento, logo o documentário não se encontra no terreno da exclusividade. Seria então o documentário parte da ficção? A única diferença, afirma William Guynn (1990, p. 27), é que se trata de um tipo de ficção que tenta esconder a sua ficcionalidade. Entretanto, esta análise não leva em consideração toda a narrativa discursiva entre um e outro gênero. Na contemporaneidade, o documentário ganhou várias formas e atributos, porém em muitos aspectos segue tradicional e passível a uma percepção de quase um século feita por um dos pioneiros do cinema documentário, John Grierson:

² Os irmãos Auguste Marie e Louis Jean Lumière são considerados os inventores do cinema, o que eles fizeram a partir do Cinematógrafo, captador de fotogramas que projetava imagens em sequência, criando movimento. A primeira exibição do invento ocorreu em Paris, em dezembro de 1895. Retirado de www.britannica.com/biography/Lumiere-brothers.

escrevendo 70 anos atrás a respeito de filmes sobre viagens e curtas-metragens de natureza, Grierson afirmou: ‘Estes filmes descrevem e até expõem, mas só raramente revelam um senso estético’”. O mesmo poderia ser dito de grande parte do que se vê hoje. Para Grierson, os documentários deveriam ser muito mais: deveriam passar do plano da descrição do material natural para arranjos, rearranjos e remodelação criativa do mundo natural. (Mourão & Labaki, 2005, p. 22)

Em termos de produção, captação e recepção são gêneros totalmente distintos. Em suma, enquanto o documentário nos confronta com histórias reais, onde as imagens do filme são um retrato do que existe no mundo, ou seja, fora dele, a ficção nos transporta para mundos imaginários. Porém, não é intuito deste artigo tratar sobre as múltiplas do documentário, mas é preciso delimitar os seus aspectos e fronteiras, compreender as percepções subjetivas potencializadas e as suas correlações com a leitura individual de cada espectador que se torna o próprio narrador de uma história. Por isso, muitos autores precisaram diferenciar o termo documentário como antônimo ao filme de ficção, criar fronteiras e delimitar as diversas formas de fazer filme. Ainda assim, conforme reitera Fernão Pessoa Ramos (2000), esta concepção não é assim tão simplista:

o documentário traz em si a representação espetacular do real, toda a espessura da representação é depositada do lado da ficção. Parte-se do postulado de que, para alguns, o documentário busca, ou tem como objetivo, estabelecer uma representação do mundo; na medida em que o postulado está estabelecido (...), a ideologia dominante, hoje, sobrepõe facilmente a esta possibilidade o seu caráter espetacular e falsamente totalizante. (Ramos, 2001, p. 19)

A coexistência de elementos próprios da ficção e do documentário é comum na produção cinematográfica contemporânea, sendo que, independentemente do formato, as imagens capturadas e posteriormente lançadas em tela serão sempre representações do real; a experiência humana registrada, mesmo no documentário, é propensa a técnicas como o plano e o corte, que são elementos básicos da construção conceitual da narrativa no cinema. Ainda que se busque por uma verdade, esta será atribuída como a verdade do documentário, algo que John Grierson apontou, ainda em 1926, ao dizer que o documentário é o tratamento criativo da realidade. Para Bill Nichols (2005), um dos cânones na investigação acerca do documentário, o documentário deve ser considerado um gênero que possui o

compromisso de investigar a realidade, porém se constitui a partir de uma representação parcial e subjetiva:

se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original, sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir os mesmos propósitos. (Nichols, 2005, p. 48)

Nichols (2005) reitera este pensamento ao descrever o documentário como um gênero cinematográfico, ainda que a sua leitura por parte do público seja vista majoritariamente como nada mais que a verdade sobre o que é apresentado. Ainda assim, trata-se essencialmente de uma representação: “os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registo fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente” (Nichols, 2005, p. 73). Desta forma, seja classificada como documentário ou ficção, a obra cinematográfica trata primordialmente de referências do mundo real, a experiência humana do mundo e o drama humano por nós percebido, enquadrado, decifrado, recriado e dramatizado.

Para além do campo semiótico, a combinação entre gêneros é algo recorrente na produção cinematográfica recente. A construção da narrativa está tão próxima da ficção quanto da produção não-ficcional e as suas fronteiras já são difíceis de estabelecer. Por vezes, elas se misturam ou se confundem.

A HIBRIDIZAÇÃO NARRATIVA NA CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES

Uma narrativa cinematográfica, como qualquer narrativa, é baseada na construção de um conjunto de acontecimentos pautados em aspectos que os definem e particularizam; segundo Christian Metz (1990), toda a narrativa é um discurso. O cinema propõe uma “escrita” com a câmara. A narrativa é a história contada a partir desta ação, porém constituída por imagens imbuídas de múltiplos sentidos, informações, temáticas e assuntos.

André Gaudreault e François Jost (2009) declararam que a imagem mostra, mas não diz. Nessa perspectiva, cabe ao espectador a interpretação dessa imagem – o que este faz a partir de suas próprias percepções e particularidades. Herbert Read assinala que “essas imagens, lançadas na

tela, estão, de imediato, associadas com as imagens armazenadas na memória do espectador e, através de suas disposições e associações, fluem as emoções de surpresa, encanto, prazer, orgulho ou tristeza” (citado em Grünnewald, 1969, p. 42). Gaudreault e Jost (2009, p. 19) reiteram que tal imagem cinematográfica “define-se mais pela sua característica aspectual, imperfectiva, de mostrar o decurso das coisas, do que por sua qualidade temporal (o presente) ou modal (o indicativo)”. Esta relação se dá quanto à dupla temporalidade da narrativa, uma que tem relação com os acontecimentos relatados e outra com o ato de contar, porém também aponta a importância das imagens frente ao que elas mostram antes do que elas representam.

As imagens projetadas apresentam sempre uma margem de incerteza quanto à interpretação. Esta lacuna, no cinema mudo, era suprimida com a inserção de caracteres em forma de letreiros para explicar algo que escapava ao espectador – o que, segundo Roland Barthes (2009), ajuda a encontrar o nível certo da percepção. Estes artifícios ganharam outros contornos ao longo dos anos, porém é recorrente a presença de letreiros explicativos na produção cinematográfica ou mesmo a narração com voz, que aparece geralmente para complementar algo que as imagens não mostram explicitamente – recurso que, arbitrariamente, direciona a perspectiva do espectador.

A relação do espectador com o filme é singular quando se trata de uma ficção ou de um documentário; permanece comum a compreensão de que o cinema documentário representa a realidade enquanto o de ficção não possui quaisquer compromissos com esta. Ainda assim, o mundo real é referência para o cinema, que se transforma a partir da descoberta, recriação e representação fílmica, como assinala o teórico Enéas de Souza: “a câmera, o corte, a montagem, para realizarem uma captação exata, um olhar puro sobre o mundo, devem restituir o material nos seus movimentos naturais... o mundo brota pela câmera do cineasta” (Souza, 1974, p. 48). Bill Nichols (2005) salienta esta relação do espectador com a interpretação do filme:

como histórias que são, ambos os tipos de filme pedem que os interpretemos. A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. A ficção talvez contente em suspender a credulidade (aceitar o mundo como plausível), mas a não-ficção com frequência quer instilar a crença (aceitar o mundo do filme como real). É isso que

alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético social. (Nichols, 2005, p. 27)

Esta pretensão de retratar o real é inglória, pois o real não existe no filme, no cinema. O documentarista, no registro da realidade, procura pelo drama humano para construir sua narrativa, mas a realidade escapa-lhe. Seja ficção ou documentário, trata-se de um olhar construído a partir da câmera, com dois elementos que reiteram esta característica de representação no cinema: o plano e o corte, empregados na realização fílmica, são mais dedicados à criação da narrativa cinematográfica do que comprometidos com a realidade.

O cineasta soviético Sergei Eisenstein (2002), realizador considerado o precursor da montagem no cinema, reitera esta relação criada a partir da interação do cineasta com seu objeto de trabalho, mesmo que este seja pautado na experiência humana: estes dois elementos concretos, justapostos, concebem um terceiro abstrato. O cineasta e teórico Vsevolod Pudovkin (2002), contemporâneo de Eisenstein, é ainda mais enfático quanto ao papel da edição na criação narrativa: “a montagem é a força criadora da realidade fílmica (...). A natureza limita-se a nos fornecer, simplesmente, a matéria-prima utilizável por aquela. É esta a única afinidade entre a realidade e o filme” (Pudovkin, 2002, p. 29).

O documentário não é uma expressão do real, mas pode ser considerado uma das leituras da realidade entre tantas, múltiplas e particulares, que são possíveis. O que está diretamente relacionado com a percepção do espectador de um filme, documentário ou não, é o quanto este está disposto a suspender sua descrença para se relacionar com aquela narrativa: trata-se da aceitabilidade a acreditar na verossimilhança, na verdade do filme. Para Consuelo Lins (2004), tal leitura é mais delicada no documentário porque o espectador compreende os personagens como pessoas reais, com existências reais, uma vida fora do cinema, e comprometidas com a verdade acima de tudo. Ainda assim, Lins ressalta que estes

tornam-se personagens depois de um longo processo em que foram pesquisados, filmados e tiveram suas participações reduzidas para alguns minutos durante a montagem. (...). Continuam a viver após os filmes e a imagem que se produz deles pode afetá-los, para o bem ou para o mal. (Lins, 2004, p. 163)

A ficção, por sua vez, é historicamente reconhecida por estabelecer um modelo narrativo comprometido com a naturalização da linguagem,

por mais abstrata que esta possa parecer, e, assim, “com a produção de um espectador passivo, submetido e integrado à trama de uma história que pretende apagar as marcas de sua produção com narração e com discurso” (Luz, 2007, p. 33). O documentário, por sua vez e ao longo da história, não tem entre seus preceitos a exclusão de sua produção frente às câmeras. Pelo contrário, ao longo do último século uma série de artifícios foram estabelecidos para enfatizar a presença do documentarista, sua equipe e outros elementos em interação aos personagens da obra e sua narrativa, possivelmente com a intenção de naturalizar o cinema como apenas um meio ou elo entre o documentário e o espectador, e não um agente criador, criativo e artístico. Para Costa (2007), “o documentário jamais deve ser entendido como um gênero de contornos precisos” (Costa, 2007, p. 21).

Para a análise do documentário quanto à sua potencialidade na criação de discursos e subjetividades, consideramos o método que Penafria (2009, p. 9) destaca: a importância em “verificar qual a posição / ideologia / mensagem do filme / realizador em relação ao tema do filme”. Da mesma forma, a autora também defende o posicionamento da análise em relação à obra desconstruída, algo essencial para a aproximação das intenções do realizador, pois considera o filme como “o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e também o tecnológico (Penafria, 2009, p. 7).

A perspectiva da representação é elevada ainda que o posicionamento do autor, o cineasta Gianfranco Rosi, seja observacional e pouco reflexivo, mantendo a tradição de um de seus documentaristas preferidos, Robert Flaherty: “com Flaherty, tornou-se um princípio absoluto que a história deveria ser recolhida no local e que deveria ser (o que ele considerava) a história essencial do local” (Nichols citado em Penafria, 2011, p. 11). O próprio realizador de *Fogo no mar* defende tal abordagem, fazendo referência a Flaherty:

Gianfranco tem ideias muito precisas sobre documentário. (...) Gianfranco Rosi defende que o documentário não deve ser explicativo. Peça-lhe para citar um mestre e ele não vacila - Robert Flaherty. Para o diretor, o documentário e o espectador já têm informação demais. O que é preciso agora é mais cinema, mais poesia, mais emoção.³

³ Trecho de entrevista de Gianfranco Rosi a Luiz Carlos Merten para o jornal *Estadão*. Retirado de <https://tinyurl.com/y3p834e8>

A narrativa cinematográfica de Flaherty e, assumidamente, de seu pupilo Rosi, se constrói por meio de uma imersão etnográfica junto ao objeto de estudo – algo que se refere diretamente a um método de investigação. Para construir seus enredos, passavam temporadas numa investigação social presencial sem interferências constantes aos personagens de sua obra e seus respectivos cotidianos, a não ser pelas suas presenças e de seus arsenais cinematográficos (o que por si só já constituem grandes interferências). A busca pelo retrato da realidade igualmente se perde na montagem cinematográfica e se torna a interpretação do realizador sobre o conteúdo capturado, como ressalta Nichols:

Flaherty embrenha-se durante um ano ou talvez dois. Vive com esse povo até que a história seja contada “por si mesma”. Deve segui-lo na sua distinção entre descrição e drama. Penso que descobriremos que há outras formas de drama ou, mais precisamente, outras formas de cinema além daquelas que ele escolhe; mas é importante fazer a distinção primária entre um método que descreve apenas os valores de superfície de um tema, e um método que revela mais explosivamente a realidade do mesmo. Fotografa-se a vida natural, mas também, pela justaposição do pormenor, cria-se uma interpretação dessa vida. (Nichols, citado em Penafria, 2011, p. 9)

A partir destes preceitos e da hibridização narrativa, Gianfranco Rosi se aproxima de uma linguagem tradicional própria ao cinema italiano neorealista, que fora imbuído de uma estética particular ao realismo poético francês, pautada no retrato de uma realidade social e econômica precária e marginal. Ainda assim, a abordagem do cineasta é observacional e pouco reflexiva, propondo aos espectadores múltiplas leituras, essencialmente subjetivas a seus próprios valores e pensamentos acerca dos temas abordados pela obra.

A REPRESENTAÇÃO DOS REFUGIADOS E A MULTIPLICIDADE DE LEITURAS

Segundo dados do ACNUR, o Alto Comissariado da ONU para os Refugiados, estima-se que nos últimos 20 anos cerca de 400.000 refugiados e migrantes arriscaram as suas vidas cruzando o Mar Mediterrâneo para chegar a ilha de Lampedusa. Este número crescente ganhou maior notoriedade após o naufrágio do dia três de outubro de 2013, no qual morreram 366 pessoas. Na tentativa de testemunhar esta realidade, Rosi captou a

chegada dos refugiados e o cotidiano dos moradores desta pequena ilha, dois mundos que coexistem mas não se cruzam. Intencionalmente ou não, representa a relação dos principais personagens das migrações na Europa: o país, a população e os migrantes.

Desta relação fez surgir aquilo que Zygmunt Bauman (2017, p. 14) classifica como “pânico moral”, uma espécie de medo que algum mal possa ameaçar o bem-estar social. Assim, os migrantes são vistos como estranhos que batem à nossa porta e nos causam ansiedade por serem “diferentes” e “assustadoramente imprevisíveis”. Vale ressaltar que a migração em massa não é novidade do nosso século, mas acompanha a era moderna desde os seus primórdios. Entretanto, hoje vivemos uma crise migratória oriunda da desestabilização do Médio Oriente.

Segundo o vocabulário comum, esses novos migrantes são classificados de acordo com o contexto de saída do seu país de origem. São migrantes voluntários, económicos, migrantes forçados, refugiados dentre outros. Os voluntários procuram reflectir sobre as melhores escolhas possíveis, já os migrantes económicos são obrigados a deixar o seu país devido à severa escassez económica. Aqueles que são forçados a abandonar o seu território de nascimento são influenciados pelo risco imediato de vida e situações extremas, enquanto os refugiados são perseguidos por motivos religiosos, de raça, opiniões políticas, nacionalidade ou participação em grupos sociais, e são impedidos de voltar para casa (Jackson, 1991, p. 12).

Essas classificações são excludentes e trazem consigo a construção de novos muros (em um mundo que prega cada vez mais a globalização), e governantes que reforçam o “pânico de segurança” na população, espalhando a política de portas ligeiramente entreabertas, rotuladas como securitização. Segundo Bauman (2017, p. 34), a securitização “consiste em desviar a ansiedade, de problemas que os governos são incapazes de enfrentar, para outros, com os quais os governantes – diariamente e em milhares de telas – aparecem lidando com energia e (por vezes) com sucesso”. Desta forma, os migrantes e refugiados acabam, por vezes, estereotipados, inclusive como terroristas.

Creio que essas consequências multifacetadas da atual tendência a “securitizar” o “problema da migração” e a questão da admissão versus rejeição de refugiados e pessoas em busca de asilo, juntamente com a postura de “culpados antes do crime” promovida por grande parte da mídia formadora de opinião (...), são reforçadas pelo número crescente de governos que endossam oficialmente o “pânico de segurança” da população concentrando-se

nas vítimas da tragédia dos refugiados, e não nas raízes globais de seu trágico destino. (Bauman, 2017, p. 46)

Nessa corrente as pessoas estigmatizadas são rejeitadas, expulsas e tratadas com indiferença, como é retratado no filme *Fogo no mar*. A representação das pessoas sobre as suas realidades pode fazer com que estas os considerem criminosos antes mesmo de que qualquer crime tenha sido cometido. No documentário os vários protagonistas são confrontados diariamente com a rotina de uma cidade pequena onde, naquele cenário inóspito, o resgate de centenas de migrantes e refugiados parece ser algo que escapa ao dia a dia. Estas relações são inflamadas por significados subjetivos que deixam a obra sem um objetivo definido e uniforme.

Por não se posicionar explicitamente, a obra deixa margem a múltiplas interpretações, inclusive a da indiferença dos personagens da ilha que assumem o papel de Pôncio Pilatos e “lavam as mãos” diante da angústia e aflição dos recém-chegados. Bauman (2017, p. 26) lembra que de alguma maneira todos nós somos vítimas e responsáveis pela situação do deslocamento global. Essa “cultura do conforto” tira de nós a obrigação de olharmos para o outro, caindo na “indiferença globalizada”.

Pietro Bartolo, médico da ilha que já atendeu mais de 250.000 migrantes, é o único morador que fala diretamente com a câmara e se posiciona em relação à situação dos refugiados em Lampedusa. Em entrevista concedida ao jornal italiano *Repubblica*, Bartolo destaca:

o papel de Lampedusa em todos estes anos tem relação com a Europa inteira. Há quem levante muros ou arame farpado, mas não serão nem os muros nem o arame farpado a parar estas pessoas. O único jeito para ajudá-las é atuar no país de origem, e até ao dia em que isso não for feito, o dever de cada um de nós é acolhê-las e assisti-las, como sempre fez o povo de Lampedusa. Espero que o filme seja um estímulo para pessoas e instituições, que podem fazer muito e até agora não fizeram nada. (Ziniti, 2016)

Este discurso enfatiza a empatia do médico para o tema central que deveria ser a crise dos refugiados na Europa, mas ao longo do documentário se perde em meio a utilização de histórias e momentos paralelos, a exemplo de Samuele Pucillo, um jovem de 12 anos que vem de uma família de pescadores e, apesar da crise, se mantém à margem dos problemas da ilha. Não é a intenção da obra criticar a inocência ou indiferença das pessoas de Lampedusa, mas reflectir sobre a construção simbólica que

permeia a atual crise migratória. O próprio Pucillo é levado a olhar o mundo através de outra perspectiva quando tem de usar uma pala para curar seu olho preguiçoso, na tentativa de, no futuro, enxergar melhor a realidade à sua volta. Porém, a construção destas histórias é extremamente subjetiva, deixando a cargo do espectador construir esses múltiplos olhares.

O guionismo do documentário *Fogo no mar* cria uma linha tênue entre a imparcialidade da obra e a aceitação dos refugiados, uma vez que a indústria cinematográfica pode condicionar a percepção social de seu público, já que promove o conformismo dos espectadores. Conforme Thompson (2000), o produto na indústria cultural segue a demanda de um público que tem cada vez menos tempo para questionar o seu conteúdo, apenas para consumir. Dessa forma, o tema central do filme contribui diretamente para a promoção de um espaço de diálogo sobre as múltiplas questões enfrentadas pelos refugiados, porém por não se posicionar prontamente pode promover leituras distintas, sejam direcionadas ao humanismo e direitos dos imigrantes ou mais perigosas e extremas, justamente contra a imigração.

CONCLUSÕES

O filme *Fogo no mar* retrata duas realidades que não se completam ou se anulam, mas duas realidades em comunhão. Uma delas bela e romântica, a outra horrenda e dolorosa. Enquanto posiciona sua câmara exploratória seja na ilha italiana ou no mar que a cerca, o cineasta Gianfranco Rosi compõe uma narrativa que se divide entre a exposição da crise dos refugiados que assola a Europa e sensibiliza todo o mundo e também a passividade com que os moradores do pequeno território seguem as suas rotinas como se nada de extraordinariamente horrível ocorresse ali.

Gianfranco Rosi propõe uma estética ao seu documentário que não pretende ser explicativa, apesar da ênfase na realidade. Ao contrário, insere poesia e emoção para potencializar este retrato do real. As suas imagens são impactantes, porém não há um discurso explícito declarado nelas; este é subjetivo e o espectador pode conceber diferentes leituras desta obra. Como percebemos a partir deste artigo, tais percepções são múltiplas principalmente pelo choque de narrativas que se desenvolve entre o que é real e o que é ficção.

Sem roteiro pré-definido e capturado a partir de uma imersão do cineasta durante um ano na pequena ilha de Lampedusa, a força do documentário se manifesta a partir da poesia visual que Rosi constrói com

três narrativas que se cruzam: a dos moradores da ilha, principal rota de entrada de imigrantes; a denúncia do drama humanitário dos refugiados; a terceira, a do menino Samuel, uma das primeiras pessoas que Rosi conheceu na ilha e que parece representar a mudança de perspectiva com que se deve encarar o mundo.

Na superfície da obra, os refugiados permanecem na ambivalência: são estrangeiros? Imigrantes? Ilegais? A conclusão é oferecida aos espectadores, que podem desenvolver novos olhares ao que a obra propõe ou reforçar o que já pensam sobre as temáticas abordadas por Rosi. Um olhar humanista deve condenar a ausência de empatia e participação dos moradores da ilha na situação delicada com os refugiados, porém um espectador extremista pode reforçar preconceitos contra as muitas vezes trágicas desventuras dos imigrantes e refugiados rumo à Europa.

Ainda que não se posicione, a obra propõe um olhar abrangente a uma questão tão fundamental quanto urgente. Por fim, percebemos que as narrativas híbridas potencializam ambiguidades na interpretação dos espectadores, pois os seus discursos permitem múltiplas leituras.

REFERÊNCIAS

- Bauman, Z. (2017). *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar
- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Guyann, W. (1990). *A cinema of nonfiction*. New Jersey: Fairleigh Dickinson Univ Pr.
- Grünnewald, J. L. (1969). *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Izod, J. & Kilborn, R. (1998). *The documentary*. In J. Hill & P. C. Gibson (Eds.), *The Oxford guide to Film Studies* (pp. 426-433). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Jackson, J. A. (1991). *Migrações*. Lisboa: Ed. Escher.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Merten, L. (2016, 28 de abril). Gianfranco Rosi identifica em Flaherty a paternidade de 'Fogo no Mar'. *Estadão*. Retirado de <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,gianfranco-rosi-identifica-em-flaherty-a-paternidade-de-fogo-no-mar,10000028454>.

- Metz, C. (1999). *Film language: a semiotics of the cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mourão, M. D. & Labaki, A. (2005). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naif.
- Nichols, B. (2005). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Penafria, M. (2009). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Penafria, M. (2011). *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: LabCom Books.
- Pudovkin, V. (2002). *Diretor e ator no cinema*. São Paulo: Íris.
- Ramos, F. P. & Catani, A. (2001). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Souza, E. (1974). *Trajétórias do cinema moderno*. Porto Alegre: A Nação/SEC/ IEL.
- Thompson, J. B. (2000). *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes.
- Ziniti, A. (2016, 22 de fevereiro). Pietro Bartolo: “Io, medico della speranza, nell’isola che accoglie tutti”. *Repubblica*. Retirado de http://www.repubblica.it/cronaca/2016/02/22/news/pietro_bartolo_io_medico_della_speranza_nell_isola_che_accoglie_tutti_-133963175/

Citação:

Oliveira, C. & Silva, P. (2019). Narrativas híbridas e a construção de subjetividades no documentário *Fogo no mar*. In A. M. Costa e Silva, I. Macedo & S. Cunha (Eds.), *Livro de atas do II Congresso Internacional de Mediação Social: a Europa como espaço de diálogo intercultural e de mediação* (pp. 249-262). Braga: CECS.