



## A Pedra da Riqueza e seus Espectadores<sup>1</sup>

Mirian Ou<sup>2</sup>

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, SP

### Resumo

Este trabalho pretende analisar o documentário de curta metragem *A Pedra da Riqueza* (Vladimir Carvalho, 1975), destacando o processo de distanciamento e de aproximação do espectador provocado pela relação entre o personagem Barra Limpa, as imagens do garimpo de xelita no sertão paraibano e a trilha musical. Revela-se, na obra, uma tensão entre os modos expositivo e participativo-reflexivo de documentário. Partindo do conceito de *mise-en-abyme* e da posição espectral tal qual caracterizadas por Jean-Louis Comolli, o artigo discorre sobre as figuras do espectador-no-filme e a do espectador-do-filme.

**Palavras-chave:** documentário, reflexividade, som indireto, Vladimir Carvalho, *A Pedra da Riqueza*

### Tensão entre imagens e sons

Em 1970, numa das viagens para terminar as filmagens de *O País de São Saruê* (1975), no sertão da Paraíba, o cineasta paraibano Vladimir Carvalho e sua equipe encontraram um garimpo de extração de xelita. Durante dois dias, fizeram imagens dos trabalhadores e do local, que acabaram não sendo incorporadas no corte final de *São Saruê*. Essas imagens foram transformadas num curta-metragem, *A Pedra da Riqueza*, finalizado em 1975.

Os créditos iniciais do filme são diagramados como um livrinho de cordel. Uma tela clara, com o desenho do contorno ondulado de uma folha. Nela, uma xilogravura lavrada por Carvalho representa um homem manejando um instrumento enorme, o quimbalé, numa alusão a uma cena que será vista mais adiante. O título e principalmente o subtítulo lembram o estilo poético da literatura de cordel: *A Pedra da Riqueza - ou a peleja do sertanejo para desencantar a pedra que foi parar na lua com a nave dos astronautas*.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no DT4 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 12 a 14 de maio de 2011.

<sup>2</sup>Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, email: mirianou@yahoo.com.br.



A música que acompanha os créditos, entretanto, não se assemelha em nada à música popular nordestina. Ela é tensa, atonal, pouco ritmada e incorpora muitos ruídos. Bastante moderna, faz um contraponto à estética popular e tradicional da abertura.

Depois dos créditos iniciais, o filme introduz uma imagem escura, na qual se ilumina apenas parcialmente o rosto de um homem, principalmente os olhos e a testa. Uma voz *over* masculina se apresenta, supomos ser desse homem. Descobrimos, em outro plano, que ele está sentado em frente a uma moviola. No entanto, ele não está montando um filme, mas assistindo a um material, fonte de luz que ilumina seu rosto.

Este homem não é qualquer um. Ele é José Laurentino dos Santos, conhecido por Barra Limpa. Na narração, diz que tem 14 anos de Brasília (mesma cidade onde se sabe que Vladimir morava e lecionava), trabalha na universidade e veio da Paraíba. Um pouco antes de informar que trabalhou com seu irmão “nesse garimpo de xelita”, o qual ainda não vimos, a música muda de registro e adianta o dado, introduzindo um som de ferro batendo sobre ferro, que se repete metronomicamente. José Laurentino é, portanto, um ex-trabalhador do local e tira daí sua autoridade para comentar o que estamos prestes a ver.

Em movimento, a câmera sai do rosto do espectador, revela a imagem projetada na moviola e aproxima-se dela com um mergulho lento. Essa imagem, um homem trabalhando visto da porta de uma casa, num corte toma a tela toda. O movimento de câmera, agora no garimpo, continua a aproximação dessa figura. A partir de então, somos introduzidos ao mundo da mina e vemos imagens do trabalho num registro documental clássico, bastante descritivo na sua decupagem. Resultantes da fusão com a imagem da moviola, supomos que são as mesmas imagens a que Laurentino assiste.

Elas são organizadas de forma aparentemente linear, mostrando o processo rudimentar da extração da xelita. Alternando planos de conjunto e planos próximos, observam-se o forjamento de uma ferramenta, o uso dela para perfuração de um buraco, a colocação do pavio da dinamite. Em seguida, diversos planos revelando trabalhadores correndo para se proteger da explosão. A explosão em si é representada pelo balançar de galhos secos de árvore no contraluz, uma imagem que contrasta um pouco com as demais pelo caráter menos denotativo. Não se observa nenhum item de segurança para os trabalhadores, a situação é precária. Em seguida, o recolhimento de destroços e exploração da área explodida. Um homem maneja o quimbalé, usado para esfarelar as pedras e separar a xelita, num dos momentos em que a câmera muda o registro mais



objetivo: ela faz movimentos que acompanham os braços do trabalhador, subindo e descendo, identificando-se com ele.

Adiante, observamos procedimentos de lavagem, quando se veem crianças trabalhando também. E, por fim, uma pausa para os trabalhadores comerem: uma criança usa como prato uma espécie de bacia de trabalho como as anteriormente vistas, outra come num capacete de proteção de obra, item visto pela primeira vez.

As imagens do garimpo parecem ter sido colhidas e montadas de forma bastante explicativa para esclarecer o processo de extração de xelita. Depoimentos do diretor sobre o método de realização do documentário ratificam essa impressão:

Na terceira viagem para filmar *O País de São Saruê*, houve um momento em que paramos para tomar água num quiosque de beira de estrada, a meio caminho de Santa Luzia de Sabugi. (...) Do alto da elevação, divisei um vale cortado por um rio seco, onde um grupo de pessoas trabalhava nos restos de uma mina de xelita. Tal como acontecera com *A Bolandeira*, achei que o lugar merecia nossa atenção (...). Documentamos, *com preocupação didática*<sup>3</sup>, todo o ciclo de extração, que incluía a explosão na mina, o esfarelamento das pedras, o esmagamento sob o enorme quimbalé (...). (MATTOS, 2008, p. 145)

Um dado que gera ruído nessa estética bastante clássica de composição de imagem é a fotografia: contrastada, com alguns pontos superexpostos, assemelha-se a *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), primeiro filme do que se chamou o ciclo documentário paraibano, do qual Vladimir foi co-roteirista e assistente de direção. Alguns planos superexpostos/subexpostos de *A Pedra da Riqueza* levaram Arthur Omar a perceber certa abstração em algumas imagens, como a dos galhos de árvore quando da explosão, com o que Carvalho concordou (BERNARDET, 2003, p. 222).

Outro dado que impede que as imagens explicativas façam com que o documentário tenha um tom integralmente didático é o teor da fala de Laurentino e sua assincronia com as imagens. Vladimir Carvalho adota aqui um procedimento similar ao que inaugurou em *O Sertão do Rio do Peixe* (1968) e que ele cunhou como “som indireto”. Em sua biografia, ele afirma:

No *Rio do Peixe* inaugurei o que chamava de *som indireto*. Como não dispunha de equipamento para gravação de som sincrônico, elegia os personagens mais interessantes e os levava, ao final do dia, à cidade mais próxima, para gravar uma entrevista nos pequenos estúdios das rádios ou difusoras de alto-falantes locais. Na edição, muitas vezes assumi o *off* dissociado do que a pessoa estava falando na imagem. E

---

<sup>3</sup>Grifo meu.



isso era tão gritante que ninguém jamais reclamou da falta de sincronia. (MATTOS, 2008, p. 115-116)

É pouco didática a voz *over* de Laurentino. Ele explica pouco o que vemos, não falando como se dá, por exemplo, o processo de lavagem ou o que faz o quimbalé. Quando explica algo, são de fato poucas as vezes em que a narração coincide com alguma imagem. Laurentino fala que seu irmão batia o martelo para perfuração enquanto ele segurava uma ferramenta pontiaguda. Imagens desse procedimento, entretanto, vemos só depois. Um momento raro de razoável sincronia é a da explosão. Enquanto Laurentino comenta que é costume, antes da explosão, gritar “Olha o fogo!” para que os colegas se protejam, a imagem mostra um mineiro terminando os preparativos para a explosão e a música inclui vozes gritando o aviso verbal. O narrador explica que a terra treme quando a explosão acontece, e aí se insere o já referido plano das árvores.

Boa parte da fala do ex-garimpeiro resgata memórias de seu antigo trabalho e as más condições a que ele e seus colegas eram submetidos. Lembra, por exemplo, depois da sequência da explosão, de acidentes ocorridos no garimpo, de mortes de companheiros e da falta de assistência médica e de consideração do patrão para com a segurança e o bem-estar dos trabalhadores. Lembra que não era capaz de dormir na mina com medo dos desabamentos, que preferia o risco do mato e de seus animais selvagens. São informações que não redundam a imagem e se revestem de caráter subjetivo, ao mesmo tempo que mostram um ponto de vista de alguém que viveu naquelas condições.

Algo similar à relação entre imagem e voz ocorre entre estes e os sons da música: não há sincronia. Nas palavras de Vladimir, os sons continuam indiretos. No início do filme, por exemplo, o som de batidas metálicas e o martelo que bate na imagem acontecem em tempos diferentes. O som metálico ressoa o martelo de forma mais estridente e totalmente fora de tempo. Não se pretende inserir esses sons como se fossem ruídos de sala, de forma a mimetizar um som realista. Entretanto, embora não haja sincronia entre todos os elementos, existem, sem dúvida, relações profundas entre imagem, voz e sons musicais, relações de alguma contiguidade, de um pertencimento perdido – como acontece com o martelo e sua reverberação assíncrona. O que essa assincronia parece ressaltar é que, se eles pertencem ao mesmo mundo, não é ao mundo



da diegese, que, no documentário, representa muitas vezes o mundo histórico. Eles pertencem ao mundo do filme, de sua construção.

Por meio de todas essas relações assíncronas e pela evidenciação de um espectador, a construção do filme fica assim ressaltada. Estabelece-se uma tensão entre o mundo histórico e o filme, o natural-concreto das imagens que se transforma em um abstrato-construído quando elas são unidas ao som. O filme deixa transparecer sua representação, gerando assim, ao mesmo tempo, um certo distanciamento do espectador-do-filme e uma aproximação deste com Barra Limpa, a figura de um espectador dentro do filme.

Dada a interação entre Barra Limpa e o diretor do filme e a evidenciação da representação, poderíamos encaixar *A Pedra da Riqueza* nos modos participativo e reflexivo propostos por Bill Nichols:

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta com seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação. (NICHOLS, 2008, p. 162)

Depois de explorada a tensão entre sons e imagens, essa reflexividade inserida pela figura de Barra Limpa será alvo de maior aprofundamento e questionamento, apresentando os contrastes entre sua narração e a narração que propõe Vladimir.

## **O Espectador-no-filme**

O filme materializa e incorpora um espectador incomum, um espectador sentado à mesa de montagem. O início do documentário já apresenta um outro filme dentro dele, o retângulo iluminado com imagens da mina, numa construção que pode ser considerada como *mise-en-abyme*<sup>4</sup>. Pode-se afirmar que *A Pedra da Riqueza* é, em parte, um documentário sobre um homem assistindo a um documentário.

José Laurentino apresenta muitas das características de um espectador de cinema. Os planos em que ele aparece em frente à moviola, no DVD distribuído pela

---

<sup>4</sup>Termo criado por André Gide, bastante consolidado já na teoria literária e utilizado por Comolli, indica uma narrativa que contém em si um duplo, apresentando uma narrativa dentro da outra.



Videofilmes<sup>5</sup> (versão na qual se baseia esta análise), aparecem quase todos subexpostos, principalmente quando vemos apenas um pedaço do rosto do ex-garimpeiro. Ele está imerso na escuridão, imóvel, absorto. Além do trecho inicial do filme, planos desse espectador aparecem mais outras três vezes, entrecortando as sequências do garimpo depois de longo desenvolvimento, aparecendo ora parte de seu rosto, ora suas costas.

O ex-mineiro, durante a narração, não se aponta nas imagens do garimpo: seu corpo não aparece nelas. Está separado daquelas imagens como um espectador outro. Encontra-se duplamente limitado pela imobilização do corpo e do recorte visual do quadro (COMOLLI, 2008, p. 139). O que ele enxerga não é a mina na qual trabalhou, mas imagens enquadradas do local (e, portanto, recortadas) e montadas. Por mais que ele reconheça pessoas, ferramentas, ribanceiras que ele saiba fazerem parte do mundo histórico, trata-se de um filme, ao qual ele assiste.

O quadro dentro do quadro sublinha o trajeto problemático do olhar, a angústia que a ele está ligada e, portanto, o lugar do corpo-espectador no dispositivo *voyeurista*. (...) O desejo do espectador de cinema seria, assim, tornar-se o olhar e o corpo acionados pela *mise-en-scène* do filme. (COMOLLI, 2008, p. 142)

Fisicamente, Laurentino parece não se mover. Não conseguimos enxergar reação na feição do ex-mineiro, apenas a vislumbramos na sua fala. No entanto, como mal enxergamos sua boca, a voz não parece estar sincronizada com a imagem do homem à frente da moviola, e quase certamente não está: é o regime do som indireto. Esse espectador parece narrar enquanto vê as imagens do garimpo, mas quando sua imagem surge, ele parece não falar. As imagens de Barra Limpa são como um ícone da sua condição espectral, o corpo da voz *over* – que não se caracterizaria, assim, como uma voz-de-Deus acorpórea. É a voz de um representante dos trabalhadores, mas representada no corpo e mente de um espectador. É a narração dada ao diretor que indica o seu desejo de acionamento pela *mise-en-scène* do filme.

Barra Limpa é, assim, um espectador narrador. Ele fala a linguagem popular, aquela referida pelo livrinho de cordel, conta casos, resgata memórias, expõe a exploração a que eram submetidos ele e seus ex-colegas e resume seu estilo anterior de vida na máxima: “o garimpo dá e o garimpo tira.” Com uma fala proverbial, revelando assim a “dimensão utilitária” da narrativa que visa ensinar uma moral (BENJAMIN, 1994, p. 200), Barra Limpa configura-se num dos narradores a que aludiu Benjamin,

---

<sup>5</sup>A *Pedra da Riqueza* é um extra no DVD de *O País de São Saruê* (1971), distribuído pela Videofilmes a partir de 2006.



aquele que conta as tradições de sua terra – embora, neste caso, tenha desistido dela. Em sua biografia, Carvalho explicita como surgiu a ideia de utilizar a narração de Laurentino, um “humilde” funcionário:

Tempos depois [da montagem de *Saruê*], quando revia o copião num pequeno auditório da UnB, chegou-se um humilde auxiliar de serviço e reconheceu a mina onde ele um dia trabalhara com o irmão. (...) Inadvertidamente, ele se oferecia como o narrador de que eu precisava para dar forma final ao curta. Gravei seu comentário diante das imagens na moviola, inaugurando um procedimento que voltaria a usar em *Brasília Segundo Feldman*<sup>6</sup>. (Ibidem, p. 146)

É perceptível que a fala do funcionário tem um caráter de conversa ou entrevista concedida ao diretor, uma vez que ouvimos Laurentino se referir a ele com o vocativo “professor”, ou quando diz: “da forma que eu falei para o senhor”. O funcionário da universidade narra ao professor sua experiência e os eventos que presenciou, as agruras do garimpo de xelita.

Vladimir Carvalho, diretor e representante da equipe do documentário, também é um narrador, mas daquele tipo que viaja e traz de volta as novidades de uma terra estranha – embora seja ele nascido na Paraíba. As assincronias entre a fala de Laurentino e as imagens captadas e ordenadas por Carvalho parecem evidenciar algumas diferenças entre esses narradores. Como já foi exposto, as imagens do garimpo captadas pela equipe de Carvalho são bastante explicativas e seu sotaque é a produção rudimentar, a fotografia bastante contrastada, no olhar de um narrador de fora. Laurentino, que olha as imagens, apresenta um tom memorial ao falar da terra onde morou.

Laurentino narra suas experiências a Vladimir, Vladimir mostra suas imagens a Laurentino. Quem ensina quem?

(...) o que chamamos “realidade”, e que se coloca no plural, concerne às elaborações práticas conduzidas pelas diferentes narrativas dos diferentes pólos de poder. Realidade sindical, patronal etc. Cada qual com sua realidade, cada qual com sua narrativa. Isso coincide ou não. Isso se confirma. Isso se disputa. Mas continuamos no domínio da narrativa, em representações. (COMOLLI, 2008, p.100)

O filme surge do encontro da representação dos dois. Imagem, voz e música complementam-se, alargam-se, modificam-se. Quando Barra Limpa fala de um amigo que ficou doente do pulmão por causa das impurezas, vemos as imagens de mineiros

---

<sup>6</sup>*Brasília Segundo Feldman* (Vladimir Carvalho, 1979) é um filme de curta-metragem sobre a construção de Brasília. Usa como base imagens filmadas pelo designer Eugene Feldman na época da construção da cidade. Para comentá-las, Carvalho elegeu um operário, Luiz Perseghini, e o artista plástico Athos Bulcão.



carregando pó, transferindo, lavando, a poeira subindo. Caso víssemos apenas as imagens, provavelmente não nos chamaria atenção a poeira que sobe. Se ouvíssemos apenas o narrador, não saberíamos como se dá esse processo e em que momentos aconteceria essa contaminação. Mas haveria uma disputa nessas representações, como sugere a citação de Comolli?

Na última aparição da sala de montagem, após a imagem de Laurentino, vemos um plano rápido de um rosto diferente, que supomos ser de Vladimir. A imagem do DVD, subexposta, não esclarece, mas Bernardet (1979, p. 22) afirma ser o único trecho do filme com áudio sincronizado, trazendo um grande carga dramática ao momento em que Vladimir pergunta: “Você sabe para que serve a xelita?”. Há uma inflexão: aquele que sempre escuta, agora inquirere.

Voltamos para imagens dos trabalhadores próximos à entrada de uma caverna, um túnel, visto do lado de fora. A voz *over* de Barra Limpa responde: “Não sei pra que serve a xelita, não...” E continua contando o que sabe do destino da substância, como o dono do garimpo vai negociá-la por um preço muito maior do que ele pagou para o mineiro. Enquanto fala, corta-se para um plano inverso, em que a câmera está no interior da caverna, apontando para a saída. Vemos um garoto em seu interior, a quem não conseguíamos ver do lado de fora, e as mesmas pessoas da entrada superexpostas, no contraluz.

Como Jean-Claude Bernardet notou, essa fala de Laurentino revela mais um aspecto de exploração, uma vez que o garimpeiro não sabe qual a finalidade de seu trabalho, desconhece o uso da xelita. Quem deixa isso patente é o narrador-documentarista, que faz a pergunta. Diante da negativa de Laurentino, o documentarista a responde. Todavia, não responde numa fala, mas numa longa cartela para todos os espectadores do filme, com o mesmo padrão da folha de cordel da cartela inicial, onde se lê:

O tungstênio retirado da xelita é usado, sobretudo, na indústria de guerra, na requintada tecnologia das grandes potências. Foguetes e naves espaciais são revestidos dessa poderosa liga de aço, de têmpera resistente ao fogo e ao choque mais violento. Seu uso poderá desempenhar também decisivo papel na indústria da paz, em função do bem-estar social e humano e da melhoria de todos os povos. O garimpo visto aqui é um dos muitos de extração rudimentar no Nordeste, onde se situa a reserva brasileira, talvez a maior do mundo, depois das jazidas da China Continental.



Aqui já não temos a mesma linguagem poética que evoca o imaginário do cordel, como no subtítulo. A resposta para a pergunta posta é de tom didático, professoral, que contrasta evidentemente com o estilo de linguagem de Barra Limpa e estabelece a relação da situação local do garimpo com a economia mundial.

No final do filme, a voz do documentarista pesa bastante. Apesar de estar a par da exploração imediata a que é submetido, a ignorância do ex-garimpeiro sobre a ordem do capitalismo internacional em que se insere seu trabalho é usada para expor a alienação imposta aos mineiros. O letreiro final ilumina num tom expositivo. São bastante significativos os já descritos dois últimos planos do filme, que remetem possivelmente à alegoria da caverna de Platão, onde os prisioneiros/mineiros precisam ser libertos, chegar à luz e ver o mundo real, não um mundo de sombras distorcidas. Os planos justapõem também dois pontos de vista: aquele que olha de fora da caverna para dentro, e aquele que vê de dentro para fora. Esclarecer os de dentro com o auxílio dos de fora seria, talvez, um dos intuitos do documentário. Afinal, são as imagens da moviola que iluminam o rosto de Laurentino. Entretanto, só se é possível conhecer o interior a caverna e descobrir pessoas lá escondidas ao adentrá-la.

Nesse sentido, percebe-se no filme uma tensão entre os modos participativo-reflexivo e o expositivo. Este é fundamentalmente caracterizado por Nichols pela voz *over* didática, a voz-de-Deus que “provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência” (NICHOLS, 2008, p. 143). Não é assim a voz de Barra Limpa, mas a cartela final e, de certa forma, as imagens um tanto didáticas inserem-se nesta tradição. É como a imagem do espectador na mesa de montagem: está lá para assistir, comentar. Os instrumentos para cortar, colar – enfim, montar – estão no entanto longe dele.

### **O Espetador-do-filme**

O mundo se apresenta como visível ao olhar. O que continua invisível é o próprio olhar. Contudo, na representação, esse invisível do olhar para si mesmo pode, por sua vez, tornar-se visível. *Mise-en-abyme*: figura da visibilidade da representação como dispositivo do mostrar. (COMOLLI, 2008, p. 98)

O ex-garimpeiro na moviola torna visível a representação e o olhar do espectador para o filme. Como Nichols salienta, essa reflexividade joga luz sobre os problemas da representação e do relacionamento do cineasta conosco.



Se Comolli está certo ao afirmar que o desejo do espectador é ser capturado pela *mise-en-scène* do filme, “ser identificado por alguma coisa que se passa na tela – duração, enquadramento, luz, som, mas também personagem, gesto, fala, reação – como corpo participante, terceiro incluído, invisibilidade projetada no visível” (COMOLLI, 2008, p. 142), José Laurentino dos Santos apresenta-se como um dos pontos de identificação. O espectador-do-filme se aproxima dele, que deseja se identificar com as imagens que vê. Os planos das imagens da mina, como contraplano ao rosto de Barra Limpa, podem ser entendidos como a sua visão subjetiva. Identificamo-nos com a sua visão.

Por isso o duplo processo de distanciamento e aproximação do filme a seu espectador. Ao evidenciar a construção, cria-se um distanciamento emocional e racional. Ao incluir um espectador, cria-se uma identificação pela posição que ambos ocupam.

Assim como Laurentino não sabe para que serve a xelita, tampouco a maioria dos espectadores sabe, como notou Bernardet (1979, p. 22). A ignorância, além da posição espectral, une-os. A cartela final mencionada é dirigida principalmente aos espectadores do filme – uma vez que ela não se encontrava, supõe-se, no copião projetado na moviola.

*A Pedra da Riqueza* se faz na medida em que Barra Limpa o comenta. Como espectador-narrador, ele transforma o filme da moviola. E o filme devolve esse olhar para ele, sugerindo percursos, temas, deixando interrogações. O filme na moviola inscreveu em si as reações de seu espectador-narrador, não é mais o mesmo.

O filme a que assistimos é, assim, diferente daquele que Barra Limpa vê. Ele assiste a imagens silenciosas, provavelmente. Nós vemos aquelas imagens, os créditos, ouvimos sua narração e a música dissonante. A assincronia entre a imagem e a pista sonora, as narrativas paralelas que se constroem fazem com que o foco de atenção do espectador se alterne de um a outro: se prestamos atenção ao comentário ou à música, afastamo-nos um tanto das imagens; se focamos na montagem das imagens, afastamo-nos um tanto do comentário e da música. Tendo que conviver sempre com o recorte do quadro visual, o espectador aqui tenta formar suas próprias impressões juntando imagem e som, vislumbrando a representação.

A representação é a cena na qual o poder se expõe, na qual o espectador se implica como personagem e, portanto, interfere nas narrativas ou nas ficções do poder. (...) Ele é tomado pela violência de um sistema de escritura que se impõe radicalmente a ele: *in* e *off*, a



imagem e o som etc. É por isso que não há outra escolha a não ser investir imaginariamente no espaço-tempo do filme, se reapropriar da *mise-en-scène*. (...) Eis porque o cinema é a mais política de todas as artes: ele força e, às vezes, constringe o espectador a se incumbir – imaginariamente – de uma parte da *mise-en-scène*, a se virar nela, e então elaborar sentido.” (COMOLLI, 2008, p. 106)

O filme constringe o espectador-do-filme a elaborar significados, a completar sua *mise-en-scène*. Barra Limpa fez isso a todo momento com sua fala. Da parte do espectador-do-filme, por exemplo, a assunção de que o homem da moviola é Barra Limpa, o dono da voz *over*, é um esforço, já que não há sincronia clara entre a imagem e a voz.

Refletir sobre a posição de José Laurentino é refletir sobre a nossa, como espectadores. O crítico ou pesquisador de filmes não deixa de se um espectador, com suas peculiaridades. Apodera-se também de narrativas, interfere sobre elas, toma parte da *mise-en-scène*, torna-se, enfim, sujeito da experiência da projeção e entra no jogo de poder proposto pelo filme. O resultado desse relacionamento com o material filmico revela muito, não só sobre o objeto, mas sobre o próprio espectador.

O que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo. Essa ideia de retorno de si e para si, que é a própria ideia da consciência, faz compreender, talvez, um pouco melhor a polissemia da noção de representação. (COMOLLI, 2008, p. 99)

Também recortados do filme, quanto mais o espectador-do-filme reflete sobre o que vê, sobre o espectador-no-filme, completando a *mise-en-scène* - mais ele descobre a si mesmo e outras nuances do filme aparecem. *Mise-en-abyme*.

## Considerações Finais

Ao misturar o imaginário do cordel com o tom de livros didáticos, uma narração memorial com uma montagem expositiva, sons musicais abstratos com imagens realistas, o filme da moviola com o filme a que assistimos, o espectador-no-filme com o espectador-do-filme, propicia-se um movimento a ser criado pelo espectador, entre o que é mundo histórico e o que é imaginário, entre o que é a natural e o que é construído.

A filmagem das imagens de garimpo teve de fato uma preocupação didática, como informou o próprio documentarista, estética que se manteve na montagem, muito similar, por exemplo, a *A Bolandeira* (Vladimir Carvalho, 1968). Ao contrário deste,



entretanto, a voz *over* não se revestiu do mesmo caráter expositivo-didático. A narração foi feita por um representante do grupo das pessoas filmadas.

A relação entre Barra Limpa, “humilde” funcionário, e o professor universitário apresenta tensões. Sempre muito respeitoso no tratamento, no início do filme, parece que é Barra Limpa quem explica a vida no garimpo para o professor. No final do filme, entretanto, parece que toda a explicação de Barra Limpa foi um dos indícios usados pelo professor para mostrar a alienação do ex-garimpeiro sobre a finalidade de seu trabalho. Juntamente com o funcionário, identificados como espectadores, somos também alertados de nossa ignorância.

Eles se ensinam e se transformam: o filme ao espectador-narrador, o espectador-narrador ao filme, mas a palavra final dentro da obra é do documentarista. Como um narrador tradicional, sua narrativa encerra-se também com um ensino.

No entanto, a narrativa do espectador-do-filme e sua *mise-en-scène* continuam a partir daí. A representação da espectralidade em *A Pedra da Riqueza* e a de muitos outros filmes, neste sentido, é insuficiente. O investimento imaginário do espectador, a reapropriação da *mise-en-scène* por ele geralmente se estendem para além da cartela final.

### Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BERNARDET, Jean-Claude. A voz do outro. In: AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude e MONTEIRO, Ronald. **Anos 70**: Cinema. Rio de Janeiro: Europa, 1979. p. 6-27.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. **Vladimir Carvalho**: pedras na Lua e peijas no Planalto. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2008, 3a. ed.

### Referências Filmográficas

A BOLANDEIRA. Direção e produção: Vladimir Carvalho. Brasil: Nova Cine, 1968. 1 DVD (11 min).



A PEDRA da riqueza. Direção e produção: Vladimir Carvalho. Brasil: Cinemateca do MAM, 1975. 1 DVD (15 min).

O PAÍS de São Saruê. Direção e produção: Vladimir Carvalho. Brasil: João Ramiro Mello Produções Cinematográficas, 1975. 1 DVD (85 min).

O SERTÃO do Rio do Peixe. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: 1968. (50 min).