



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

O FUNDO DO AR É CINZA

Um filme de arquivo sobre o agronegócio

Carolina Venancio Magalhães

Rio de Janeiro/ RJ
2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

O FUNDO DO AR É CINZA

Um filme de arquivo sobre o agronegócio

Carolina Venancio Magalhães

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Orientadora: Prof. Dr^a Anita Leandro

Rio de Janeiro/ RJ
2022

O FUNDO DO AR É CINZA

Um filme de arquivo sobre o agronegócio

Carolina Venancio Magalhães

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

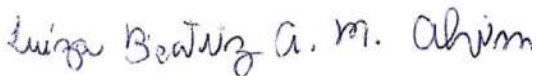
Aprovado por



Prof. Dr^a Anita Leandro



Prof. Dr^a Ilana Feldman Marzochi



Prof. Dr^a Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Aprovada em: 27/07/2022

Grau:10

Rio de Janeiro/ RJ
2022

MAGALHÃES, Carolina Venancio.

O Fundo do ar é cinza: um filme de arquivo sobre o agronegócio / Carolina Venancio Magalhães – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2022.

61f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2022.

Orientação: Anita Leandro

1. Agronegócio. 2. Filme de Arquivo. 3. Palavra-chave. I.LEANDRO, Anita II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. O Fundo do Ar é Cinza

DEDICATÓRIA

Dedico este projeto a todos aqueles que vivem, lutam e resistem contra o projeto de destruição em voga no Brasil, a todos os povos indígenas, aos movimentos de luta pela terra, às comunidades caiçaras, quilombolas, ribeirinhas e indígenas que atestam em seu cotidiano os avanços da destruição da nossa maior riqueza: a natureza.

AGRADECIMENTOS

Há um tempo, fazendo pesquisa bibliográfica para esse trabalho, li um agradecimento que me contemplou muito. A autora dizia que se sentia muito realizada ao escrever esta parte pois significava que ela tinha finalmente terminado sua tese de mestrado. É exatamente assim que eu me sinto. Escrever os agradecimentos dá um sentimento de trabalho feito, uma sensação extremamente única e uma concretude cuja dimensão ainda não consigo medir. Está materializado e finalizado.

Agradeço aos meus pais, por todo o investimento e carinho e cada “Como está o TCC?” e compreensão ao longo desse processo

Aos familiares, de sangue e emprestados, que ajudaram e acreditaram no filme. À família, e a todos os meus pais postiços, tios, tias, padrinhos e madrinhas: Tio Roberto, Tio Antônio, Tia Mônica e Helena, Gaby, Patricia Brandão, Fernanda Venancio, Olívia e Beto, João e Angela, Paulinha Nazareth, Danilo, Alexandre, Luciana e Ludmilla. E aos amigos que participaram do crowdfunding: Marina Loureiro, Cecilia Werneck, Ana Carolina Bocayuva, Isabela Waga e Pedro.

Aos Sardinhas: crescer com vocês é maravilhoso. Obrigada por todo o incentivo, pelas risadas e pelos “vamos terminar esse tcc, Kel”. Finalizar mais esta etapa da vida ao lado de vocês me dá forças para seguir. Estaremos sempre juntos: Ana Carolina (Xuxu), Diogo, Luna e Maura.

Aos meus colegas da universidade, feitos na ECO no DCE e Rádio. Com certeza o que aprendi com vocês mudou minha vida para sempre.

À Rádio Interferência, que me proporcionou experiências únicas e maravilhosas durante minha estadia na universidade e saberes que jamais poderia adquirir dentro de sala de aula.

Aos professores da ECO, em especial minha orientadora Anita, que fez com que eu, pela primeira vez, apresentasse aos outros um produto audiovisual realizado por mim. Jamais esquecerei o nervosismo e o sorriso quando vi que as pessoas gostavam do filme. Agradeço pelo apoio no trabalho, pela disponibilidade, orientação e cuidado ao longo do processo

A todos os professores que tive ao longo da minha trajetória educacional. A Eula Cabral, orientadora da bolsa de IC na Fundação Casa de Rui Barbosa por acreditar no potencial da minha pesquisa. Ao CNPq pela possibilidade da bolsa de Iniciação Científica

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, a universidade pública que me abriu os olhos e proporcionou outras formas de ver a vida. Sei que minha forma de estar no mundo mudou completamente desde que entrei aqui e saio feliz por fazer parte deste corpo discente. Por uma educação pública e de qualidade realmente diversa e inclusiva. Educação pública transforma vidas.

À Julia Hettenhausen e à Escola de Mistérios pela parceria na realização do filme.

À todos os outros amigos: a lista é grande mas cada um de vocês faz de mim quem eu sou hoje. Só agradeço por estarem na minha vida, pela força, apoio e os “refrescos” ao longo do processo. Salve os afetos!

E por fim, agradeço sempre ao que me protege, me dá forças e coragem.

MAGALHÃES, Carolina Venancio. **O Fundo do Ar é Cinza**: um filme de arquivo sobre o agronegócio. Orientadora: Anita Matilde Leandro. Rio de Janeiro, 2022. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 57f.

RESUMO

O presente trabalho se dedica a relatar o processo de realização de um curta-metragem de arquivo sobre o agronegócio, intitulado *O Fundo do Ar é Cinza*. Retomando o método debordiano de “desvio de imagens”, esse projeto prático busca refletir sobre o processo de consolidação do agronegócio e as imagens que este setor utiliza para se legitimar. Para uma melhor compreensão do tema, é realizada uma introdução sobre o agronegócio e suas contradições, e também sobre o processo de concepção do projeto. Em seguida, o relatório se debruça sobre a abordagem estética do filme realizado, apresentando as referências filmicas e as técnicas de montagem adotadas nesse trabalho. Por fim, é apresentado o tratamento do filme, onde as sequências são identificadas e justificadas. Assim, o relatório pauta questões relativas a um projeto de filme de arquivo.

Palavras –chave: Agronegócio, filme de arquivo, montagem audiovisual

ABSTRACT

The present work is dedicated to reporting the process of making an archival short film about agribusiness called *O Fundo do Ar é Cinza*. The practical project seeks to reflect about the process of agribusiness' consolidation and the images that this sector uses to legitimize itself and its consequences, based on the concept of Image Deviation. For a better understanding of the subject, an introduction is made about agribusiness and its contradictions, as well as the project design process. After that, the report focuses on the aesthetic approach, presenting the filmic references and the montage techniques performed. Finally, the treatment of the film is presented, where the sequences are identified and justified. Thus, the report aims to raise some important questions about an archival film project.

Keywords: agribusiness, Archive Film, audiovisual montage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. APRESENTAÇÃO DO PROJETO	21
1.1 Pesquisa e Acervos.....	23
1.2 Os arquivos pesquisados e a retomada do material encontrado.....	28
2. ABORDAGEM ESTÉTICA.....	35
2.1 Referências	35
2.2 Projeto Estético	42
3. TRATAMENTO AUDIOVISUAL.....	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	55

INTRODUÇÃO

O *Fundo do ar é cinza* é um curta-metragem que busca refletir sobre o agronegócio por meio de imagens de arquivo que simbolizam e representam este setor. Atualmente, vivemos em uma sociedade espetacular pautada pela imagem, onde ela se coloca como uma das principais formas de representação de um tema. Quando o assunto é agronegócio, as imagens escolhidas pelo setor para se auto representar buscam exaltar sua grandiosidade: extensos campos de monocultura, grandes e modernas máquinas trabalhando, a colheita sendo processada em larga escala, entre outros. Todas essas imagens se tornam símbolos do agronegócio transmitidos principalmente pela mídia, nas propagandas ou em programas especializados. Nos telejornais, também são essas imagens produzidas para ilustrar as reportagens sobre o agronegócio. Em 2016, a campanha “Agro - A Indústria Riqueza do Brasil” começou a ser veiculada na Rede Globo, apresentando novos contornos na relação entre mídia e agronegócio, e introduzindo no imaginário popular o slogan “Agro é pop, agro é tech, agro é tudo”. A partir da campanha, o agronegócio se moderniza e se atualiza, na tentativa de deixar para trás a noção pré-estabelecida de ser um movimento apenas do campo, tentando abraçar e incluir o consumidor urbano em suas pautas. A forma espetacularizada como o agro se apresenta aos brasileiros, por meio desta campanha, faz surgir reflexões e inquietações que pautam este trabalho de conclusão de curso.

O presente relatório busca apresentar o processo de realização do curta-metragem de arquivo *O Fundo do ar é Cinza* cujo objetivo é justamente transmitir por meio do audiovisual algumas inquietações sobre este tema. Para isto, será feita uma passagem sobre o processo de concepção do projeto e uma pequena contextualização histórica sobre o agronegócio, do início de sua implementação no país, até chegarmos em 2022. Em seguida, o filme será apresentado, com destaque para a visão que ele veicula sobre o tema, as justificativas, intenções da diretora, pesquisa de arquivos, debates sobre as imagens, abordagem estética e tratamento.

Quando, em 2019, iniciei o processo de conclusão do curso de Rádio/Tv, muito motivada pela campanha da Rede Globo “Agro – A Indústria Riqueza do Brasil”, sabia que o objeto de estudo do projeto de TCC seria o agronegócio. Isso porque o slogan “Agro é Pop, agro é tech, agro é tudo” ressoava na minha cabeça, suscitando diversas perguntas: “por que a Globo está passando essa propaganda do agronegócio?”; “qual o objetivo da veiculação da campanha?”; “por que chamar de ‘Agro’?”; “quais são as relações entre comunicação, mídia e agronegócio?”.

A partir disso, após alguns encontros com minha possível orientadora, na época, professora Luanda Schramm, decidimos que faria uma monografia sobre “as representações do agronegócio na mídia”. Esse tema daria conta de responder a alguns desses questionamentos e ainda assim traria a possibilidade de criar outros.

No meio daquele ano, fiz uma viagem de carro para a Chapada dos Veadeiros, em Goiás. Já motivada pelo tema do agronegócio, a paisagem em todo o trajeto me impactou de uma forma diferente. Quilômetros e quilômetros de fazendas de monocultura atrás de arame farpado, no lugar do que antes havia sido quilômetros de Cerrado, a savana de maior biodiversidade do mundo. Aquele cenário também trouxe reflexões acerca do impacto do agronegócio no meio ambiente e nas paisagens naturais do Brasil. Como registro, gravei com o celular algumas imagens desses campos de monocultura, uma visão triste, mas um ótimo arquétipo do modelo de produção do agronegócio. A partir disso, no contexto das representações, entendidas como “imagem ou ideia que se faz de algo ou de alguém” (CARVALHO, 2004, p.517), passei a refletir sobre as imagens que representam o agronegócio. Apenas a passo de reflexão, pois, naquele momento, ainda tinha o objetivo de escrever uma monografia.

No final de 2019, cursei a disciplina “Políticas da Comunicação em tempos de cólera” da professora Suzy dos Santos e Janaine Aires, que buscava estudar a economia política da comunicação, com um olhar sobre a radiodifusão aberta no Brasil, analisando suas lógicas estruturais, as relações entre os sistemas midiático e político e seus processos de mercantilização. Em uma das aulas, assistimos durante uma hora a trechos retirados de programas da TV aberta do Brasil em que os apresentadores e comunicadores carregavam consigo discurso de ódio. Com isso as professoras buscaram trazer reflexões sobre o papel do sistema midiático na ascensão de uma elite brasileira conservadora que propaga discursos e falas como “bandido bom é bandido morto”, “ideologia de gênero”, “queremos e precisamos de mais segurança”, “armamento é a solução”, “mitos” e “salvadores da pátria”. Essa atividade me fez lembrar o que Eduardo Coutinho propõe em “Um dia na vida”, no que tange à reflexão sobre o tipo de conteúdo veiculado na televisão aberta no Brasil, onde o cineasta busca as imagens do seu filme.

Durante esta atividade, me veio de forma arrebatadora a vontade de criar um produto audiovisual semelhante ao filme de Coutinho, como um compilado do que a mídia tem passado sobre o tema do agronegócio. “Um dia na vida do agronegócio”. Este vídeo seria um trabalho extra que acompanharia a monografia. No entanto, a ideia de realizar o filme acabou se

sobressaindo, principalmente a estudante de audiovisual falou mais alto que a comunicóloga em formação, e passei a ver com outros olhos a possibilidade de fazer um projeto prático sobre o agronegócio. Algo como “Um dia na Vida do Agronegócio”.

É importante falar também da experiência prévia com materiais de arquivo que foram fundamentais para a construção dessa ideia. Não apenas no âmbito profissional, onde trabalhei durante quase um ano em um longa-metragem realizado apenas com imagens de arquivo, mas também durante minha formação na ECO na disciplina de Edição de Imagem e Som. O curso de edição proporcionou bases teóricas para discussões sobre o uso de arquivos, e também os exercícios foram importantes para a formação de um olhar diante das imagens. Realizei em dupla um pequeno filme de arquivo que possibilitou, além de muitas outras coisas, o contato mais íntimo com o programa de edição, o que permitiu que eu pudesse fazer experimentações com arquivos ao longo dos anos seguintes. Inclusive um dos filmes de arquivos realizados no curso por um colega durante o período de 2019.1 ressoou a ponto de também contribuir para a construção da ideia desse projeto.

Durante as férias daquele ano amadureci a ideia e, quando começou o semestre de 2020 estava certa da realização de um projeto prático. Havia combinado com alguns colegas de produzir imagens que representassem o agronegócio, como aquelas realizadas em Goiás, e estava empolgada para a realização das gravações do filme, e com muitas ideias para botar em prática.

Em março de 2020, a OMS declarou a pandemia da Covid-19. Deu-se início ao isolamento social e o mundo todo viu seus planos e projetos terem a continuidade inviabilizada. A impossibilidade de produzir as imagens desejadas, a suspensão das aulas e encontros com colegas, espaços propícios para debates e trocas criativas, trouxeram um grande desânimo para a continuidade do projeto. O trabalho ficou parado e a criatividade minada. No entanto, o desejo de realizar um curta metragem, e também muito motivada pelas notícias relacionadas ao agronegócio, às queimadas criminosas do Pantanal e da Floresta Amazônica e pelas imagens que vinham sendo produzidas na cobertura dessas situações, comecei a pensar na possibilidade de continuação do projeto dentro de um contexto pandêmico de isolamento social. O consumo de imagens do espetáculo durante o isolamento fez perceber que era possível fazer um “filme sobre o agronegócio” sem necessariamente produzir novas imagens. Durante o segundo ano de pandemia, assisti como ouvinte, as aulas online de Edição de Imagem e Som. Com a ideia do filme um pouco mais formulada, pude trazer as discussões da disciplina para o campo do meu

projeto, o que contribuiu muito tanto para um embasamento teórico quanto pelas referências filmicas ali expostas.

Em 2021 também fui selecionada para ser bolsista de Iniciação Científica com bolsa do CNPq na Fundação Casa de Rui Barbosa no projeto de pesquisa “**Concentração midiática diante da democratização da comunicação e da diversidade cultural: análise das estratégias dos grandes conglomerados**” do grupo de pesquisa Economia Política da Comunicação e da Cultura , e me debrucei sobre o tema Mídia e Agronegócio. A pesquisa me fez ter uma ideia mais precisa da importância de entender as formas de organização do agronegócio e as nuances deste modelo de produção, cujos representantes têm grande poder político e influência nos rumos do Brasil. E manteve a questão da representação do agronegócio por meio das imagens. Isto é: quais imagens o agronegócio usa para se legitimar? Como ele se representa na mídia por meio das imagens?

A campanha da Rede Globo, assim como outras peças audiovisuais, apresenta um lado do agronegócio. “Agro - A Indústria riqueza do Brasil” busca renovar a imagem do agro, tentando fortalecer a noção do agronegócio como o sustentáculo do Brasil, por meio de um discurso que pauta desenvolvimento e progresso. No entanto, essa narrativa se enfraquece dentro de um contexto onde as redes sociais e as tecnologias móveis têm sido importante ferramenta na denúncia e na exposição dos impactos socioambientais, violências e destruições que este modelo de produção tem causado no país. Iniciou-se então uma pesquisa sobre as imagens do agronegócio, tanto àquelas que representam o “progresso” quanto àquelas que mostram suas consequências. E assim se inicia um trabalho que busca contribuir para uma contra narrativa do agro, que está sempre em disputa no país.

Agronegócio: contradições históricas

As raízes históricas do Brasil estão assentadas nas elites rurais e na agricultura, e o modelo do agronegócio tem suas origens no sistema de monoculturas para exportação em latifúndios, que pauta a economia do território desde antes da Independência. Diversos autores apontam a centralidade da questão agrária na formação socioeconômica e espacial do país.

A forma de organização da agricultura e o processo de desenvolvimento brasileiro, segundo Furtado (1972), resultam do sistema de privilégios posto a serviço do capital agro mercantil, desde o Período Colonial, que conseguiu se manter através do controle da propriedade da terra, tornando-se uma das principais causas da concentração da renda e da reprodução da pobreza no país (LOCATEL; LIMA. 2016, p.61)

O Brasil, desde a colonização, é entendido como o “celeiro do mundo”, produtor de insumos agrícolas para outros países, onde a valorização da potência agropecuária também pautou projetos de diversos governos. Na década de 70 é iniciado o projeto da Revolução Verde no Brasil, que consistia na inserção de práticas capitalistas no campo visando uma maior produtividade por meio da mecanização da agricultura. Segundo Carolina Otaviano, “a Revolução Verde é considerada como a difusão de tecnologias agrícolas que permitiram um aumento considerável na produção, sobretudo em países menos desenvolvidos, que ocorreu principalmente entre 1960 e 1970, a partir da modernização das técnicas utilizadas” (OTAVIANO, 2010, p. 1). Entendendo que o capitalismo existe nas suas contradições e se perpetua nas desigualdades que promove, o processo de inserção do capitalismo no campo não poderia ter características diferentes. O pacote de modernização, que em tese levaria grandes benefícios às populações de países em desenvolvimento, gerou severos impactos ambientais e sociais, expondo suas contradições. Não houve, portanto, uma modificação real na estrutura do campo brasileiro.

A estrutura de poder montada após a chegada dos militares ao poder, em 1964, se deu a partir de um novo pacto político, no qual as oligarquias rurais mantiveram seus privilégios e o poder político, garantindo que os Governos Militares incluíssem nas pautas de atuação (projetos e programas) as reivindicações desse segmento da sociedade. (LOCATEL; LIMA. 2016, p.62)

É interessante observar que esse processo de modernização do campo se insere em um projeto desenvolvimentista que pautava as políticas públicas no período da ditadura militar. Os arquivos de cinejornais utilizados no filme, como já referenciados neste presente trabalho, são a amostra dessa ideologia de desenvolvimento, crescimento econômico e expansão do país a qualquer custo. Em Andrades e Giamini (2007) as autoras fazem uma breve análise sobre os impactos da Revolução Verde no Brasil. Elas afirmam que:

Segundo Zamberlam e Froncheti (2001), os impactos ambientais, econômicos e sociais acarretados pela modernização da agricultura baseiam-se no uso intensivo dos pacotes tecnológicos, na mecanização do trabalho, na união entre agricultura e indústria, na seleção das espécies, na monocultura, no latifúndio e no consumo desmedido. (ANDRADES, GIAMINI. 2007, p. 21)

Esta união trouxe algumas mudanças nas estruturas da agricultura brasileira, no entanto, o modelo de monocultura em latifúndios para exportação permaneceu sendo a máxima deste negócio. Segundo Thiago Oliveira de Andrades e Rosângela Nasser Ganimi, uma dessas mudanças está “no âmbito da escolha do produto a ser cultivado, dando preferência às monoculturas do tipo exportação, como: soja, milho, algodão e arroz.”

A preferência de grande parte dos estabelecimentos rurais em cultivar *commodities* para exportação já introduz um contraste no que diz respeito ao abastecimento interno: se o agronegócio produz para o mercado externo, quem realmente produz para alimentar os brasileiros são os pequenos e médios agricultores, com práticas da agricultura familiar, de acordo com Marco Antonio Mitidiero Junior, Humberto Junior Neves Barbosa e Thiago Hérick de Sá no trabalho “Quem Produz Comida para o Brasileiros? 10 Anos do Censo Agropecuário 2006”. Dentro desta lógica, se o capital está voltado para esses produtos de alto valor no mercado externo, como trigo, soja e carne bovina, financeiramente seus produtores terão mais investimento estatal e empresarial. Nesse sentido, os lucros adquiridos com o aumento da produtividade não são apropriados pelo pequeno produtor rural. Dessa forma, o modelo de agronegócio também implica na concentração de renda no campo. (OTAVIANO, 2010, p. 2).

As formas de concentração também aparecem no processo de verticalização onde “os grandes grupos controlam hoje a produção de insumos, o armazenamento, o beneficiamento e a venda.” (LEITE E MEDEIROS, 2012, p. 84); e na concentração de terras, uma vez que:

A expansão do agronegócio no Brasil está intimamente ligada à disponibilidade de terras. Assim, para os empresários do setor, além das terras em produção, é necessário ter um estoque disponível para a expansão. Isso tem provocado um constante aumento dos preços das terras, tanto em áreas onde o agronegócio já se implantou quanto nas áreas que podem possibilitar o crescimento da produção (LEITE; MEDEIROS *in* CALDART et al, 2012, p. 85).

Assim, a necessidade constante de novas terras provoca o aumento das tensões no campo e dos conflitos fundiários, criando novos contornos à Questão da Agrária no Brasil. Os conflitos de terras entre latifundiários e pequenos fazendeiros, comunidades indígenas, quilombolas,

populações ribeirinhas e movimentos sociais de trabalhadores sem-terra sempre existiram. No entanto, a partir do fortalecimento do agronegócio no país, essas tensões se tornaram ainda mais frequentes. A Comissão Pastoral da Terra contabilizou 1.576 ocorrências de conflitos por terra em 2020, o maior número desde 1985, quando o relatório começou a ser publicado, 25% superior a 2019 e 57,6% a 2018.[1]

Não são apenas as dinâmicas de concentração que marcam a consolidação do modelo do agronegócio no país. No âmbito ambiental os impactos também são severos. Esse modelo se baseia no incentivo ao uso de modelos tecnológicos como insumos agrícolas, sementes geneticamente modificadas, assim como utiliza meios de energia não renováveis, além de produzir o desmatamento, degradação e contaminação do solo.

Além disso, o uso de modelos tecnológicos não foi bem adaptado por todos os produtores. O incentivo ao uso dessas novas tecnologias provoca uma dependência do produtor rural dessas técnicas, minando sua autonomia na produção e contribuindo para o apagamento de técnicas tradicionais de cultivo. Em torno dessa questão, gera-se a discussão sobre soberania alimentar¹. Tendo em vista as contradições supracitadas, essenciais ao agronegócio, é possível entender a necessidade desse setor de construir uma imagem benéfica e que ressalte seus pontos positivos.

Na década de 90, o modelo de produção que une agricultura e indústria aparece na popularização do termo agronegócio. Esse modelo assume um conjunto de questões relacionadas à agricultura que funcionam dentro da lógica capitalista. “Segundo Sousa, (2013), o agronegócio é redefinido no discurso apologético do Estado como um conjunto de negócios relacionados à agricultura” (CARDOSO, SOUSA, REIS, 2019. p. 839). É também neste período que é fundada a Frente Parlamentar Agropecuária, ou Bancada Ruralista, uma importante via de institucionalização e representação do setor, perpetuando, agora oficialmente, a influência das elites agrárias na política brasileira.

¹ Segundo o fórum Mundial sobre Soberania Alimentar realizado em 2001 em Havana soberania alimentar é: “[...] o direito dos povos definirem suas próprias políticas e estratégias sustentáveis de produção, distribuição e consumo de alimentos que garantam o direito à alimentação para toda a população, com base na pequena e média produção, respeitando suas próprias culturas e a diversidade dos modos camponeses, pesqueiros e indígenas de produção agropecuária, de comercialização e gestão dos espaços rurais

Segundo Guilherme Delgado, os elementos que tornaram possível a consolidação do agronegócio enquanto principal modelo de produção rentáveis ao país são:

Uma bancada ruralista ativa, com ousadia para construir leis casuísticas e desconstruir regras constitucionais; uma Associação de Agrobusiness, ativa para mover os aparatos de propaganda para ideologizar o agronegócio na percepção popular; um grupo de mídias – imprensa, rádio e TV nacionais e locais, sistematicamente identificado com formação ideológica explícita do agronegócio; uma burocracia (SNCR) ativa na expansão do crédito público (produtivo e comercial), acrescido de uma ação específica para expandir e centralizar capitais às cadeias do agronegócio (BNDES); uma operação passiva das instituições vinculadas à regulação fundiária (INCRA, IBAMA e FUNAI), desautorizadas a aplicar os princípios constitucionais da função social da propriedade e de demarcação e identificação e da terra indígena; uma forte cooptação de círculos acadêmicos impregnados pelo pensamento empirista e completamente avesso ao pensamento crítico (DELGADO, 2013a, p. 61).

Neste sentido, observa-se que há uma série de instituições que dão aporte ao agronegócio, possibilitando a consolidação de sua hegemonia enquanto principal setor da economia brasileira. É importante ressaltar as corporações midiáticas como um dos principais pilares para a consolidação e também a difusão do setor rural. Há alguns estudos que buscam entender as aproximações entre mídia e agronegócio. A campanha da Rede Globo torna bem explícito como o agronegócio vem se apresentando na mídia. Representação aqui, a partir do conceito de Rejane Vasconcelos Carvalho que aponta:

O termo representação é utilizado em três principais acepções: a) “imagem” ou ideia que se faz de algo ou de alguém; b) encenação teatral; c) transferência feita por alguém a um terceiro, do direito de falar e agir em seu nome, de “representá-lo” em termos jurídicos, sociais ou políticos. (CARVALHO, 2004, p. 517)

Em mais de 50 spots, a campanha da Rede Globo apresenta alguns produtos do agronegócio indicando sua importância para a economia e para o cotidiano do brasileiro. Nestas campanhas, as representações são ligadas pela tônica do desenvolvimento, da importância do setor para a economia do país, da aposta e investimento em tecnologia e inovação. Em evento da GAF Talks (Global Agrobusiness Fórum) em 2017, Roberto Schmidt, Gerente Central Globo de Marketing, afirmou que o objetivo da campanha é “fazer com que o brasileiro tenha orgulho do agro” de modo a “conectar o produtor rural com o consumidor, buscando criar empatia e confiança com o público brasileiro, e traçando uma visão positiva do agronegócio.

Atualmente, no governo Bolsonaro, vem sendo possível observar uma política ambiental cada vez mais destrutiva e que caminha na direção de um avanço do agronegócio, flexibilização das leis contra o desmatamento, liberação de diversos pacotes de agrotóxicos etc.

A identificação do governo Bolsonaro com o “agro” pode ser constatada até mesmo na logomarca oficial, que sugere um campo verde sob o Sol. Além de renovar políticas econômicas que vêm conferindo suporte ao setor, o governo vem assumindo uma postura, no mínimo, complacente, que alimenta uma criminosa ofensiva contra movimentos sociais, traduzida no maior número de assassinatos de lideranças indígenas e camponesas em dez anos (Figueiredo, 2019). (ALMEIDA, 2021, p.370)

O ex-ministro do meio ambiente Ricardo Salles, na reunião ministerial realizada no dia 22 de abril de 2020, disse que era preciso aproveitar o momento em que as atenções estavam voltadas para a pandemia da Covid-19 para flexibilizar algumas regras relacionadas à proteção ambiental e a área da agricultura. Sua frase mostra de forma explícita o projeto do atual governo, no que diz respeito ao meio ambiente e ao atendimento aos interesses dos grandes fazendeiros e produtores rurais: “vamos passar a boiada”. Não é difícil encontrar notícias de jornais, de 2018 até hoje, sobre algum projeto de lei ou ação executiva sobre a degradação do meio ambiente no Brasil. Seja no Cerrado, no Pantanal, na Floresta Amazônica ou na Mata Atlântica, o agronegócio, apoiado nas instituições que o legitimam, vem expandindo sua área, sua hegemonia e seu projeto de destruição. Jair Bolsonaro se refere ao agronegócio, grupo onde teve amplo apoio nas eleições de 2018, como a “locomotiva da economia”², faz campanha a favor do Marco Temporal, atua fortemente para o desmonte das políticas de proteção ambiental, aprovou o Pacote do Veneno - PL 6299/2002 que facilita a aprovação de novos agrotóxicos no Brasil - e faz alegações que legitimam o uso das armas de fogo para “proteção” dos ruralistas dos “invasores” sem terra³. Dentre tantas outras ações. As relações entre os últimos ministros da agricultura e do meio ambiente com o setor do agronegócio é conhecida. As separações são turvas, e as políticas públicas acabam sempre se voltando para os interesses do setor, deixando à margem pequenos produtores rurais, comunidades tradicionais, movimentos sociais de luta pela terra, etc.

2

<https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2022/01/4978170-bolsonaro-acena-ao-agronegocio-anulam-os-acoas-do-mst-e-liberamos-armas.html>

³ <https://thetricontinental.org/pt-pt/brasil/o-avanco-do-agronegocio-sob-o-governo-bolsonaro/>

Tendo em vista este contexto histórico e a conjuntura atual nos temas do agronegócio, meio ambiente, exploração dos recursos naturais, aumento da produtividade, etc., urge a necessidade de contribuir de alguma maneira para uma narrativa que possa expor as contradições e perversidades do setor. Assim, o presente trabalho explora as possibilidades de reflexão por meio do audiovisual acerca desse projeto de destruição institucionalizado pelo atual governo brasileiro, mas que tem seu início no período colonial. A história que vem sendo contada é de um Brasil potência agrícola, Brasil celeiro do mundo, Brasil solo fértil. O filme tem como objetivo apresentar um Brasil do qual não se fala na mídia hegemônica: quarto país que mais mata ativistas ambientais⁴; Brasil atingindo a maior taxa de desmatamento da Amazônia dos últimos 15 anos⁵; Brasil, o único país que não realizou reforma agrária na América Latina; Brasil, o país que voltou ao mapa da fome mesmo com os altos índices de produção agropecuária⁶. É justamente este lado mais obscuro do desenvolvimento econômico e exploração desenfreada dos recursos naturais do país que o filme busca pautar.

4

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-e-o-quarto-pais-do-mundo-que-mais-mata-ativistas-ambientais-diz-ong/>

⁵ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-59341478>

6

<https://www.nexojornal.com.br/extra/2022/06/08/Fome-no-Brasil-atinge-33-milh%C3%B5es-e-volta-ao-patamar-dos-anos-90#:~:text=Aproximadamente%2033%2C1%20milh%C3%B5es%20de.2%25%20da%20popula%C3%A7%C3%A3o%20do%20pa%C3%ADs.>

1. APRESENTAÇÃO DO PROJETO

O filme busca construir uma outra narrativa, que possa se contrapor à ideia do “Agro- A Indústria Riqueza no Brasil” e, de alguma maneira, expor o lado inconfessável deste modelo de produção. A partir da noção de hegemonia, o filme busca fazer parte do campo contra-hegemônico, na tentativa de desconstruir discursos e criar outras possibilidades de imaginário, quando o tema é o agronegócio. Pensando na questão das imagens, e nas imagens que o agronegócio produz para se representar, o projeto buscou contribuir para uma narrativa outra do “agro”, a partir de seus próprios símbolos. Usar o que o agronegócio produz, contra ele mesmo. Reconstruir narrativas e imagens a partir do próprio material de propaganda do setor.

O ato de destruir e reconstruir discursos por meio das imagens faz parte da técnica do desvio de imagens, apresentada por Guy Debord na década de 50. A prática do desvio consiste em atribuir “a uma coisa um movimento circular contrário àquele que lhe foi inicialmente atribuído” (LEANDRO, 2012, p.5). Assim, o desvio se torna conceito-ferramenta principal na realização do projeto, um filme que visa construir uma outra visão do ‘agro é tudo’, que dê conta de pautar a perversidade e destruição desse modelo de produção agrária. O projeto busca refletir sobre o tema geral, mas também sobre as imagens-símbolos desse 'agro' ao longo dos anos.

O filme se insere no esforço de pensar a questão do agronegócio, fazendo um paralelo entre o passado e o presente, considerando as imagens e discursos atuais e aqueles criados ao longo da História. O “agro é pop” de hoje, com suas belas imagens em alta definição, são resultado de um processo que deixou marcas profundas na História do Brasil. Há resquícios e rastros de um processo de mecanização da agricultura do período da Ditadura baseado na exploração desenfreada dos recursos naturais, genocídio indígena, repressão aos movimentos de luta pela terra e, claro, atendimento dos interesses das elites agrárias, que são parte engessada da estrutura socioeconômica brasileira. A intenção é construir este paralelo por meio das técnicas de montagem como o *raccord* e o choque entre som e imagem. Além disso, o filme busca comunicar e provocar a sensação de que há em curso um projeto de destruição. Isto é, ao mesmo tempo em que o agronegócio promoveu e ainda promove o crescimento da economia, pautando sempre questões como o desenvolvimento do país, acontece, de forma concomitante, a destruição do país.

Bebendo das fontes da videoarte, de curtas experimentais, mas principalmente dos filmes de arquivo, o filme tem a montagem de arquivo como principal meio para contar a história do agronegócio e sua relação de progresso versus destruição, desenvolvimento versus colapso. Está em curso no Brasil um projeto agrário que se iniciou na década de 70, cujas raízes estão no período colonial e em 2022 está em seu ápice.

1.1. ARQUIVOS, UM CAMPO DE PESQUISA

O desejo de trabalhar com arquivos surge da vontade de buscar constituir uma narrativa a partir de conteúdos produzidos pelo mesmo grupo que se busca criticar, mas também motivado por um questionamento importante sobre o universo do espetáculo. No texto “Desvio de imagens”, Anita Leandro faz uma análise do desvio de imagens debordiano.

Para Debord, a ativação da memória potencial das imagens pela montagem era uma forma de engajamento do cinema no tempo histórico. A recusa em acrescentar novas imagens ao mundo do espetáculo e o desvio de função de imagens já filmadas transformam a montagem num ato cinematográfico eminentemente político, pois capaz de reunir o que foi separado, de desmontar discursos e de remontar as imagens do espetáculo de outra maneira, para, finalmente, devolvê-las, desreificadas, ao espectador, como matéria-prima destinada a sua atividade criadora. (LEANDRO, 2012, p.3)

Guy Debord já deixava no ar a questão da produção de imagens dentro de uma sociedade espetacularizada em 1956. Agora, em 2022, com as redes sociais, a vida midiaticizada, a possibilidade de criar imagens com apenas um clique, num mundo ainda mais espetacularizado, isso se torna uma questão quase existencial: será realmente necessário produzir novas imagens em um mundo repleto de imagens? São esses os dois pontos motivadores que incentivam a pesquisa de imagens do e sobre o agronegócio.

As imagens possuem seu valor histórico e documental. Elas devem ser pensadas no campo do espetáculo, mas também no campo da memória, pois são documentos, registros de algo que aconteceu,

Se no decorrer do século XX (e de forma ainda mais acentuada no século XXI), assistimos a uma progressiva transformação do mundo em imagem, como desdobramento desse processo, a imagem adquiriu irrevogável estatuto histórico. Hoje, a imagem filmada é, ao mesmo tempo, “documento histórico e agente da História numa sociedade que a recebe, mas que também – e não se pode esquecer disso – a produz” (FERRO, 2010: 14)

A autora Retana Catharino ainda completa que:

Nesse sentido, para se narrar e analisar qualquer evento histórico, é estritamente necessário levar em consideração a produção de imagens que passou inevitavelmente a acompanhá-lo. Ou seja, se a História e a memória são, cada vez mais, feitas com as imagens, através das imagens e nas imagens, é preciso que tal iconografia seja igualmente posta em questão quando nos dispomos a escavar e repensar os acontecimentos passados. (CATHARINO, 2014, p.57)

Este segundo trecho evoca, portanto, a importância de se pensar a imagem como documento, como registro, e estar sempre relacionada com a memória. O processo de pesquisa levou-me ao entendimento das imagens enquanto documentos, introduzindo no âmbito da realização do curta-metragem o debate sobre o valor histórico dos arquivos.

O agronegócio é uma força política econômica que fará sempre parte da história do país. Ela se atualiza, mas estará sempre ali. Sob essa perspectiva, o que aconteceu ontem, há 2 dias, 2 semanas atrás é parte da história do país, e da mesma maneira, os registros feitos nesse período também devem ser considerados documentos. Dessa forma, neste projeto não há uma hierarquia de valor histórico entre os diferentes arquivos e materiais de redes sociais como Youtube e Twitter são acervos para este filme, tanto quanto o acervo iconográfico do Arquivo Nacional. É importante pontuar que, por mais que já houvesse algumas ideias de como trabalhar os arquivos do filme, ele foi sendo construído e se materializou, de fato, a partir da pesquisa e do contato com os arquivos, ao mesmo tempo em que novas propostas iam se desenhando com esse contato.

1.1.1. Pesquisa e acervos consultados

O primeiro acervo pesquisado foi o canal do Youtube do Arquivo Nacional. Lá, há diversos vídeos de assuntos dos Cinejornais de várias décadas do século 20. Após esta pesquisa inicial, onde alguns vídeos que falassem da questão da modernização dos processos agrícolas no período da Ditadura Militar foram selecionados, a plataforma do SIAN foi o acervo seguinte a ser pesquisado.

O SIAN é a plataforma de pesquisa do Arquivo Nacional, e lá é possível encontrar todos os materiais produzidos pela Agência Nacional. Cada vídeo que tivesse pelo menos um trecho que se relacionasse com o tema era listado, depois assistido integralmente, a minutagem da parte relevante também era anotada, e depois baixado para o computador e organizado em pastas

nomeadas com seus locais de origem. Os vídeos são todos em .mp4. Esses arquivos, no entanto, são apenas para visualização e pesquisa, pois a maioria deles é acompanhada de *timecode*. Assim, é necessário realizar a solicitação do arquivo digital original por meio de um processo no SIAN, onde se registra o *timecode* e a descrição de cada vídeo solicitado e envia-se para os consultores do Arquivo Nacional que irão repassar aos responsáveis pela seleção e digitalização do material. Este processo é pago; é cobrada uma taxa de 100 Reais por minuto. Até o momento da escrita deste relatório o Arquivo Nacional ainda não tinha enviado os trechos solicitados em alta resolução. Para a montagem dos cortes, do primeiro ao sétimo, foram utilizadas as imagens em baixa resolução com *time-code*, mas em breve serão substituídos pelos arquivos originais.

As produções audiovisuais da Agência Nacional são entendidas por muitos estudiosos como uma expressão ideológica da época, sendo instrumentos essenciais para transmissão de discursos de progresso, avanço, integração e segurança nacional que pautavam o regime militar. Nesse sentido, os arquivos se tornam registros de um tempo, documentos que atestam um processo. A implementação de um processo de mecanização do campo e a integração das cadeias produtivas, foi um programa que se iniciou no período da ditadura, e dessa forma, as imagens são manifestações do início do projeto da formação do agronegócio brasileiro. Assim, materiais da Agência Nacional, segurados pelo Arquivo Nacional dos “Filmes Institucionais”, “Atualidades Agência Nacional”, “Documentários”, “Cinejornais Informativos”, “Brasil Hoje” foram as principais fontes para marcar as representações do passado. A pesquisa, realizada de forma virtual pela plataforma SIAN, foi minuciosa: página por página desse acervo audiovisual foi analisada na procura por trechos que dialogassem com o tema do filme, principalmente no que fosse referente ao projeto de mecanização da agricultura, como feiras e exposições agropecuárias, reportagens sobre a produção agrícola em diferentes regiões do Brasil, e sobre a mecanização da agricultura, visita das autoridades aos campos e às fazendas, etc.

Outro grupo de imagens de arquivo que atestam um período da História, tornando-se documentos, é formado por imagens da formatura da Guarda Rural Indígena. Essas imagens são utilizadas para mostrar como o governo militar lidava não apenas com a questão indígena, mas com outros grupos que resistiam às investidas do “avanço” e “desenvolvimento”. As imagens trazem indícios de que os indígenas sofrem violações de direitos, violência, genocídio,

apagamento de sua cultura, memória e história, desde o período colonial. Na ditadura militar isso só se intensificou, ficou mais evidente e possível de ser registrado.

Estas imagens são parte de uma película 16mm resgatada pelo pesquisador Marcelo Zelic, vice-presidente do Grupo Tortura Nunca Mais/SP e membro da Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. Este material, encontrado no museu do índio no Rio de Janeiro, é o resultado da digitalização de 20 rolos de filme, constituído apenas de imagens, sem áudio, filmadas há 42 anos pelo documentarista Jesco Von Puttkamer e doado em 1977 ao IGPA (Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, acervo sobre mais de 60 povos indígenas. *Arara*, como é chamada, trata da formatura da Guarda Rural Indígena, no dia 5 de fevereiro de 1970, quando se realizou o desfile da recém criada GRIN, no quartel do Batalhão-Escola Voluntários da Pátria da Polícia Militar em Belo Horizonte (MG). A Guarda Rural Indígena representa este projeto de instrumentalização, cooptação dentro de um contexto de segurança nacional pelos governos militares: 84 indígenas que foram recrutados em aldeias Xerente, Maxacali, Carajá, Krahô e Gaviões, passaram por um curso de formação, no qual foram ensinadas técnicas de lutas marciais, uso de arma de fogo e métodos de tortura. A portaria que criou a Guarda Rural Indígena em 1969 coloca que a GRIN teria a missão de executar o policiamento ostensivo em aldeias indígenas. Torna-se importante apontar aqui que essas imagens foram importantes para a construção da pesquisa colaborativa feita pela internet intitulada "Povos Indígenas e Ditadura Militar: Subsídios à Comissão Nacional da Verdade" coordenada pelo pesquisador Marcelo Zelic, vice-presidente do Grupo Tortura Nunca Mais/SP e membro da Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. Os registros se tornam comprovação das práticas de tortura e violência do governo militar com estes grupos.

Vale abrir um parênteses aqui para um apontamento: não são apenas os indígenas brasileiros que sofrem com as investidas do agronegócio. Comunidades tradicionais como caiçaras, ribeirinhos, quilombolas, pequenos produtores, trabalhadores sem terra também fazem parte do grupo que resiste. Seria preciso um filme à parte para dar conta dos movimentos de oposição ao agro. Em *O fundo do ar é cinza*, os indígenas representam esse movimento.

Em diversas plataformas da internet, atualmente, as imagens utilizadas para representar o agronegócio são de alta definição, mostrando o tamanho das lavouras, a quantidade da colheita, a

imponência das máquinas agrícolas, uma verdadeira ode à mecanização. Elas buscam indicar a grandeza, potência do agronegócio, valorizando as atividades que compõem esse modelo de produção. Elas formam o segundo grupo do material de arquivo pesquisado, que são as representações atuais do agronegócio. Foram facilmente encontradas na plataforma Youtube nos mais diversos canais e contas do site, por meio de palavras chaves como “colheitadeiras trabalhando”, “máquinas agrícolas”, “máquinas para produção”, etc. Outras palavras chaves que permitiram encontrar ainda no Youtube novas imagens são “fronteira agrícola”, “campo de monocultura”, “campos de soja”, além dos vídeos de desmatamento. Através das palavras chave “desmatamento”, “como desmatar”, “correntão”, foram encontrados, também no Youtube, diversos vídeos que traduzem bem o processo de desmatamento necessário para a produção agrícola em larga escala, como o correntão: uma corrente é amarrada num trator que, ao passar, vai derrubando as árvores no caminho. Todos esses arquivos foram baixados para o computador e são o segundo maior grupo de imagens do material bruto de *O Fundo do ar é cinza*.

É importante pontuar aqui a questão do licenciamento dessas imagens. Algumas delas têm suas origens em canais de Youtube de uma conta privada. Nestes casos, quando havia um contato, um e-mail era enviado, me apresentando, apresentando o projeto e solicitando o uso daquele arquivo para um filme de trabalho de conclusão de curso. No entanto, diversas imagens utilizadas no filme não foram ainda licenciadas, pois são de algumas produtoras audiovisuais que produzem conteúdos para páginas de fazendas produtoras ou de contas que não disponibilizam alguma forma de contato. Isso já mostra um futuro problema a ser enfrentado para que o filme possa ser distribuído em outras formas de exibição, para além da apresentação para a banca e alguns pequenos grupos de amigos. A autorização e o licenciamento serão algo a ser produzido após a defesa do presente trabalho, de forma a possibilitar que o filme seja exibido em outros espaços.

Outro grupo de material de arquivo utilizado no filme é composto de imagens de satélites do Google Earth e do Google Maps. Trata-se de “imagens operativas”, no sentido da pelo cineasta Harun Farocki, cujos filmes são, em grande parte, feitos com material de arquivo. Ele criou o conceito para “designar aquelas imagens inseridas em circuitos puramente técnicos”(FLORES, 2021, p.390), imagens não destinadas ao consumo humano, aquelas “feitas por máquinas que, muitas vezes, dispensam a atuação humana para cumprirem suas

funções”(FLORES, 2021, p. 407). São aquelas que “vigiam, medem, contabilizam e verificam, para garantir que a representação planejada seja instaurada” (FLORES, 2021, p. 240). Farocki denomina “operativas” esse tipo de imagens justamente “por não serem destinadas à recepção estética, mas sim ao cálculo e à ação” (FLORES, 2021, p. 24). No entanto, Farocki, em seus filmes transporta essas imagens para o campo do cinema

O processo de pesquisa das imagens operativas do Google Maps foi interessante e divertido: um grande passeio aéreo pelo Brasil, em busca de marcas do agronegócio, como as formas geométricas das lavouras, a dicotomia entre área disponível para plantação e áreas preservadas, além das pequenas “florestas” que as fazendas são obrigadas a manter. Para este grupo de arquivos o recurso de gravar a tela do computador foi utilizado e também a ferramenta do *timelapse*, disponibilizada pelo próprio Google Maps. As imagens de satélite ainda possuem esta função de imagens de operação, mas cada vez mais servem como material bruto para diversos trabalhos artísticos e proposições audiovisuais, e também como forma de denunciar o impacto do agronegócio na paisagem brasileira.

As “imagens de resistência e consequência” compõem um outro grupo de materiais utilizados no filme. Neste grupo, foram pesquisadas imagens que retratam as consequências do modelo de agronegócio – como conflitos de terra, queimadas, invasão, reintegração de posse etc – mas também imagens de resistência, como as marchas dos Povos Indígenas contra o Marco Temporal e as manifestações no Acampamento Terra Livre (um encontro dos povos indígenas do país que acontece todo ano em Brasília). Nesta parte, as redes sociais são entendidas como importantes espaços de mobilização e denúncia de questões como genocídio, conflitos de terras, desmatamento etc. Assim, Instagram e Twitter se tornaram espaços de pesquisa desses materiais. Seguir contas que compartilham esse tipo de conteúdo, com um olhar atento ao *feed* dessas plataformas, me levou a bons materiais. Quando passava no *feed* um conteúdo que se relacionava com o filme, esse conteúdo era salvo para depois ser baixado no computador. Esse material era catalogado com nome, conteúdo e nome do perfil que divulgava para futuros contatos e autorizações. Muitos dos arquivos são provenientes de páginas como Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, De Olho nos Ruralistas (perfis das redes sociais de uma plataforma de notícias sobre o agronegócio) e Fiscal do IBAMA.

É relevante também apontar para a importância de uma certa organização e controle sob os arquivos em uso no projeto. Assim, uma planilha foi construída para melhor organização e

entendimento do que estava sendo utilizado, com informações sobre a proveniência dos arquivos e a situação de licenciamento de cada um deles. A alimentação e atualização da planilha foi constante, um trabalho que terminou somente no momento de exportar o filme pronto, pois um filme de arquivo é, talvez, mais do que um filme de ficção, um objeto que está sempre em construção e reconstrução na ilha de montagem. Por fim, cabe aqui salientar a importância de ter tido ao meu lado pessoas que trabalham com arquivos de imagem, sempre dispostas a responder às minhas dúvidas e a me orientar quanto aos acervos a serem procurados: meu tio Antonio Venancio e minha amiga de longa data, e que atualmente é sua assistente, Luíza Caldas. A consultoria de ambos foi fundamental para o processo de pesquisa, além de me trazer sempre novas visões sobre as possibilidades do uso de arquivos em produções audiovisuais.

1.1.2. Os arquivos pesquisados e a retomada do material encontrado

Em um projeto de documentário, há sempre a escolha, descrição e estratégia de como abordar os personagens do filme. No caso deste projeto, não há personagens no sentido clássico, mas os arquivos e as imagens podem ser considerados personagens, na medida em que a narrativa é contada a partir desses elementos. São eles a matéria-prima do projeto. Se pensarmos a noção de matéria prima como um produto base que ainda será transformado, os arquivos sozinhos não contam uma história. É preciso trabalhar em cima deles, criar relações e conexões. A noção de imagem de arquivo do autor Didi-Huberman referenda essa tese. Para ele,

A imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem colocadas em relação com outros elementos: imagens, temporalidades, textos, etc. Ou se pede demais da imagem, que ela represente o Todo, a verdade represente o Todo, a verdade inteira — o que é impossível, pois elas serão sempre inexatas, inadequadas, lacunares—, ou se pede muito pouco, desqualificando-a, sob a acusação de que não passa de simulacro, excluindo-a, portanto, do campo da história e conhecimento (HUBERMAN, 2003, p.85 apud LINS; REZENDE; FRANÇA, jun. 2011, p.57)

Nesse sentido, a forma como as imagens são trabalhadas, isto é, os procedimentos de montagem utilizados nos filmes, dão sentidos específicos àquele grupo de imagens. Há, portanto, os grupos de arquivos que foram encontrados a partir da pesquisa e os agrupamentos de imagens realizados na montagem.

O primeiro arquivo do filme é uma produção de 1963, antes do golpe, quando se pautava a reforma agrária no governo João Goulart. A história hoje confirma que o golpe de 1964 se deu muito devido a uma oposição de militares, empresários e setores conservadores da sociedade às ideias progressistas de Jango. No filme, essas ideias são apresentadas como um prólogo, como aquilo que poderia ter sido. O intervalo entre esta imagem de abertura e a sequência seguinte faz alusão à ruptura, à interrupção de um projeto, de um governo e de uma história. A partir deste intervalo, uma outra história passa a ser contada.

A primeira sequência, após o prólogo, com as imagens do Arquivo Nacional, remete ao início do processo de desenvolvimento e modernização da agricultura, da exploração do território brasileiro, na tentativa de integração. São imagens ainda do final dos anos 60 e começo dos anos 70, que remetem ao clima de terror que assolava o país e que o projeto de “desenvolvimento harmônico do país” tentava maquiagem. As imagens da Guarda Rural Indígena, inseridas no meio das imagens produzidas pela Agência Nacional, apresentam a forma como os governos da ditadura militar lidavam com os povos originários: cooptação, genocídio, violência, tortura. A autora Renata Catharino, em sua dissertação de mestrado sobre a montagem do filme *Serras da Desordem*, quando decorre sobre a sequência do uso de arquivo, fala sobre como as imagens de arquivo não são meramente produtos da História, se tornam vestígios de um processo onde elas foram produzidas:

Se a história não pode mais ser considerada como algo que se permite ler objetivamente – ou seja, se os “fatos históricos” são evidenciados como narrativas, ficções impostas e naturalizadas como verdades por determinados discursos de poder –, o documento histórico também não poderá mais ser abordado enquanto “evidência”, mas antes como vestígio desse processo de fabricação (CATHARINO, 2014, p.59)

Assim, as imagens desta sequência não são apenas evidências de um período, mas rastros do processo no qual elas foram produzidas. Se tornam vestígios de uma política desenvolvimentista e, ao mesmo tempo que atestam essas políticas, também são produtos delas. Não são apenas arquivos iconográficos de um período que passou; são o que restou dele. Essas imagens estão vivas até hoje, e através dos recursos de montagem disponíveis, é possível revivê-las de outras formas e em outros contextos. A ideia principal do Desvio de Imagens está presente em todo o filme, e nesta sequência se faz muito presente. Elas são retiradas de seus contextos originais, e

não são usadas apenas para atestar ou contextualizar um período, mas sim para contar a mesma História sob outra perspectiva.

No minuto 2'25, a trilha dá espaço ao áudio original das imagens por que, para além da sensação de terror e da produção das imagens, o discurso também é importante de ser considerado no contexto de apresentação desse projeto que dá início ao agronegócio. Tanto as imagens quanto os discursos são rastros de um período, de uma política e de um projeto de país. E é assim que essas imagens são inseridas ao longo do filme depois dessa sequência: como um vestígio. O agronegócio hoje se representa por meio de imagens limpas, belas e grandiosas. “O agro é tech, o agro é pop”, eles dizem. Tentam modernizar, trazer para o cotidiano do consumidor urbano, apresentar esse modelo de produção da forma mais bela possível, mas sempre terá, na sua ideologia, a marca desse período sombrio no qual o agronegócio, como conhecemos hoje, começou a tomar forma. O Brasil de hoje tem, em sua genética, o DNA da ditadura. Haverá sempre um rastro desse momento para lembrar que o Brasil se constituiu - e se constituiu - a custo de muita violência, exploração, genocídio. Essa sequência não é apenas para apresentar o contexto histórico em que o agronegócio começa a surgir, mas para antecipar o ambiente das imagens dos anos 70, que aparecerão ao longo do filme. Renata Catharino faz os seguintes apontamentos sobre a primeira sequência de imagens de arquivo do Serra da Desordem, o chamado “Clipe Brasil Grande”

À primeira vista, portanto, ela esboça um contexto histórico e geográfico para a trama que vinha sendo narrada. Insistimos no termo “esboça” porque, como veremos a seguir, essas imagens “representativas” são apresentadas de maneira extremamente fragmentada e não cronológica, o que põe em risco seu bom funcionamento enquanto contextualização, ao mesmo tempo em que alça as conexões entre as imagens a sentidos mais amplos. (CATHARINO, 2014, p. 64)

Nesse sentido, é possível estabelecer uma relação entre o que diz Catharino e a primeira sequência de montagem do *O Fundo do ar é Cinza*. A sequência não visa apenas contextualizar historicamente o acontecimento, mas propor sentidos mais amplos para a compreensão daquelas imagens por parte do espectador. Não é apenas o retrato do início do processo de consolidação do agronegócio em sua concepção histórica, mas a tentativa de apresentar o que esse processo carrega consigo e tudo o que ele representa. Mais uma vez, refiro-me à análise de Catharino, para quem os arquivos “sempre aparecem trabalhados por um agenciamento bastante evidente e

preciso, que confere às imagens determinados efeitos de legibilidade." Há portanto, o desejo que essas imagens tragam determinadas leituras.

Outro grupo de imagens que configuram, talvez, os grandes personagens do filme, são as máquinas agrícolas modernas. Trabalhar com imagens de máquinas agrícolas foi, aliás, um dos pontos de partida do meu projeto de filme. A imagem de uma máquina agrícola não é apenas aquilo que podemos ver na tela, mas também todos os significados que ela carrega. As máquinas são, aqui, usadas como como alegorias desse processo de mecanização do trabalho e de exploração da terra, entendido, no contexto do filme, como um projeto de destruição.

O autor Ismail Xavier, no livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*, fala sobre a questão das alegorias como “expressão da incompletude reconhecida”. Isto é, são elementos que colocam o espectador em uma situação analítica, como “a decifrar uma mensagem referida a uma outra cena”. No caso do meu filme, esta mensagem às máquinas agrícolas é resultado do que foi mostrado na sequência anterior e vem “abrindo alas” para as destruições que serão apresentadas na sequência seguinte. Neste sentido, é possível considerá-las um símbolo de um projeto e um ideal que ultrapassam os limites do que é possível visualizar naquela imagem. Não são apenas máquinas trabalhando, mas sim instrumentos e ferramentas de um projeto ideológico. As máquinas enquanto personagens são introduzidas no filme após a sequência dos anos 70, na tentativa de indicar que elas carregam consigo um passado tenebroso e obscuro.

A autora Luciana Schleder Almeida aborda a questão das feiras e exposições agropecuária sob uma perspectiva histórica desses eventos, apontando que são espaços de exercício de um poder simbólico:

Os estudos de cunho histórico e etnográfico sobre o tema indicam que as feiras e exposições agropecuárias correspondem a festividades nas quais as elites exercem seu poder simbólico (Guimarães, 1996), a momentos de celebração e consagração de representações simbólicas dominantes na nova ruralidade brasileira, ao mesmo tempo que se apresentam como populares, promovendo espetáculos como shows musicais e rodeios (Alem, 2005), ou, ainda, como contextos em que o agronegócio emerge como um conhecimento e uma prática salvadora, que une campo e cidade, que gera empregos e que produz divisas (Leal, 2008, p.40).

A cultura das feiras agropecuárias permanece até hoje em diversos estados produtores do país, principalmente na região conhecida como Matopiba, que abrange os estados do Maranhão,

Tocantins, Piauí e Bahia, principal região explorada para a expansão da fronteira agrícola brasileira. Nessas feiras, há a manutenção da lógica de expor o maquinário com o intuito de reafirmar a força, a grandiosidade e o avanço tecnológico do setor, sendo uma forma de imposição de poder e valor das classes dominantes, no caso as elites rurais.

As imagens produzidas pelo “agro” também buscam representar essas características. E é, exatamente, desses espaços que são extraídas as imagens das máquinas utilizadas em *O Fundo do ar é Cinza*, para serem realocadas em outros contextos. As representações do avanço, da tecnologia e do progresso cumprem a função de introduzir outros cenários: destruição e retrocesso. As imagens são trabalhadas, por meio da montagem havendo assim um desvio tanto no que elas significam quanto na função que elas exercem. Se por um lado elas representam o progresso, no filme são desviadas como “alegorias da destruição”. Retomando o pensamento do Didi-Huberman é passível de entender que a imagem solitária de uma máquina agrícola trabalhando possui um sentido único e específico. Mas a partir do momento que, por meio da montagem, há uma justaposição de imagens de outras máquinas, é possível conferir um outro significado a essa imagem, explorando assim as possibilidades e potencialidades de reflexão sobre ela. É possível dizer, então, que o ato da montagem constitui novas e outros significados a uma imagem, introduzindo novas formas de interpretar o mundo e sua história. A autora Dora Mourão afirma que “a montagem é criadora de sentido”. A montagem neste projeto é que cria, recria, conecta e transforma o sentido das imagens, sob a ótica do desvio debordiano

O desvio permite, assim, a atualização das imagens, seu retorno ao presente. Essa possibilidade de ver de novo e, sobretudo, de ver de outra forma, restituirá, ao espectador, uma experiência do tempo e do espaço (LEANDRO, 2012, p.7)

Vale ainda fazer alguns apontamentos sobre outras imagens do filme, como aquelas “duras demais, que não devem ser vistas rapidamente”. As imagens de destruição: desmatamento, incêndios, enormes áreas de monocultura já são impactantes por si só, mas é importante relacioná-las com outras narrativas. Isso porque há um motivo, uma razão, que resultou nas consequências que essas imagens ilustram. As queimadas no Pantanal e no Cerrado de 2020, presentes na última parte do filme, não aconteceram de repente por força maior da natureza: isso tudo é consequência. Então as imagens utilizadas na sequência de destruição são

justamente utilizadas no filme para mostrar os efeitos desse modelo de produção e também para ativar no espectador sensações que possam evocar a urgência e a gravidade desse tema.

A pesquisa realizada no acervo iconográfico do Arquivo Nacional não se limitou às imagens dos cinejornais dos anos 60 e 70. Me interessei também pelos discursos, áudios e falas desse material (narrações sobre desenvolvimento, integração, progresso), compondo também um acervo sonoro que tornar-se-ia imprescindível no processo de montagem, dada a proposta de produzir o choque dialético entre som e imagem, como veremos nos tópicos a seguir.

Quando o projeto do filme começou a ser pensado, uma cena já se montava na cabeça: uma sucessão de planos de máquinas agrícolas trabalhando, com uma trilha sonora de música eletrônica ao fundo. Conforme o filme foi se desenhando, busquei faixas musicais que dialogassem e remetesse ao horror e à destruição. E também a um colapso e à decadência. As primeiras faixas selecionadas para compor a trilha fazem parte do projeto *Amazônia Mega Drive*, um dos trabalhos que compunham o portal de exposições virtuais *Animal Crepuscular*, um site de artista e de exposição *online*, que articula temas, conceitos e visualidades do trabalho de Thado Martins de Melo, realizado pela Galeria Milla. *Amazônia Mega Drive* é uma das obras digitais desse artista e também o nome da trilha sonora original produzida por Marcelo Mudou, mais conhecido como ÓtimoKaráter. A trilha do trabalho virou um EP, disponível para *downloads* gratuitamente na plataforma Bandcamp, na página da Domina Label, selo do qual ÓtimoKaráter faz parte.

Segundo a descrição do produtor musical:

“Em *Amazônia Mega Drive*, uma trilha sonora original composta como parte do projeto, somos introduzidos em cosmologias, paisagens, aventuras e conflitos de um possível imaginário amazônico contemporâneo. Feitas em capítulos, as gravações consistem num intenso uso de samples e paisagens atmosféricas que guiam o ouvinte por cosmologias e cenários de um possível imaginário amazônico contemporâneo. São faixas que remetem a uma jornada ao entardecer, momento de transição, conflito e autodescoberta permeado pelos embates inerentes ao Brasil atual.” (DEEPBEEP, 2020)

Assim, uma narrativa é construída por meio dos sons que fazem parte da realidade deste território, além de buscar evocar no ouvinte novas sensações e percepções acerca da Amazônia. Ao ouvir o EP pensando na Floresta, entende-se que a construção sonora, com sons mecanicamente produzidos, mesclados com sons da floresta, cria um ar de tensão, indicando as questões e conflitos deste território. Mas além disso, as faixas contam que a Floresta não é uma

coisa só: há espaço para misticismo, conflitos, tragédias, resistências, exaltação da natureza. Todas essas percepções são formuladas a partir de uma subjetividade, mas são essas análises que levaram à conclusão que algumas faixas do EP combinam, e muito, com a proposta do filme em desenvolvimento.

As duas faixas escolhidas do EP “Passagem Elevada” e “Vestígio”, com suas baixas frequências, graves marcados, ritmo frenético, lembram, de alguma forma, as trilhas de filmes de suspense. *O Fundo do ar é Cinza*, em sua concepção, teve como pauta o terror e o horror que a expansão do agronegócio e suas ferramentas simbolizam. Assim, as faixas foram utilizadas para acompanhar a sequência das imagens que buscam representar o início desse processo de mecanização e introdução mais incisiva das práticas capitalistas de exploração no campo brasileiro. A ideia é que a trilha sonora possa dizer o que não está dito em palavras. A sensação que a trilha evoca, remetendo ao suspense e ao terror, dá um significado específico às imagens. Para tomar de exemplo, em uma das vezes que o corte foi exibido para alguns amigos, uma pessoa que não estava vendo a tela, apenas ouvindo o som, perguntou: “você estão vendo filme de terror?”. A pergunta, feita de forma inocente, mostra como as trilhas sonoras dão sentidos diferentes à uma imagem. Em seu local original, as imagens do Arquivo Nacional das máquinas da época, das visitas das autoridades aos campos de monocultura, das feiras e exposições agropecuárias, vinham acompanhadas de uma trilha sonora alegre, além da narração, provocando um sentimento positivo de prosperidade.

Outra faixa que compõe a trilha sonora do filme é “Transmissão para o fim do mundo (remix)”. A faixa faz parte do EP “Retratos de Comutação” da produtora musical Ananda e o remix foi realizado por Kenya 20Hz, que também assina outra faixa utilizada no filme, “Não negociamos com terroristas”. “Transmissão para o fim do mundo” é utilizada em momentos de dramaticidade, em que a música techno marca a presença do “agro é pop”, da ideia do agro que vem sendo exaustivamente vendida por meio da propaganda ideológica veiculada pela Rede Globo.

Foi realizada também, uma pesquisa de sons que, de alguma forma, pudessem dialogar e remeter ao clima de horror, catástrofe, colapso. Sons que de alguma forma remetessem à violência do agronegócio: motoserras, árvores caindo, gritos e tiros. Alguns deles são faixas de áudio de vídeos encontrados nas redes sociais, como o barulho de tiros e gritos, que vêm de um

registro de garimpeiros atacando uma comunidade Yanomami. Outros fazem parte do acervo sonoro Freesound, que disponibiliza diferentes sons para *download* gratuito.

2. ABORDAGEM ESTÉTICA

2.1 Referências

O Fundo do ar é cinza dialogou com referências fílmicas tanto no processo de concepção do projeto quanto durante a filmagem e a montagem. Há uma série de filmes de ficção e de documentários que abordam o tema do agronegócio a partir de diferentes focos narrativos, como a questão indígena, a questão agrária, a luta pela terra e a questão da preservação da natureza. *Ser Tão Velho Cerrado* (2018) do diretor André D’Elia, *Amazônia S.A* (2019) de Estevão Ciavatta, *Martírio* (2016) de Vincent Carelli e *Chão* (2019) de Camila Freitas são alguns dos documentários que mostram os impactos socioambientais de um modelo de produção voltado para a monocultura em latifúndios e de uma política que privilegia os grandes fazendeiros donos de terra, tendo como consequência a ausência de demarcação das terras indígenas, a impossibilidade de reforma agrária e o desmatamento. São filmes de referência devido à temática, e por mais que tenham uma linguagem diferente de *O Fundo do ar é Cinza*, é interessante observar que esses temas vêm sendo trabalhados no cinema a partir de diversas abordagens, formas e processos.

Na questão da concepção estética do projeto, é possível elencar três curtas-metragens que foram importantes referências neste processo: *Reduto* (2020), *Choque* (2013), *Nunca é Noite no Mapa* (2016). Além desses, o trabalho da artista plástica Elisa Maciel, “Contorno-Entorno”, apresentado na exposição REBU, que encerrou o curso de Formação e Deformação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, também exerceu grande influência na realização do projeto. A artista trabalha com imagens de satélite de áreas do Brasil marcadas pela monocultura e pelo desmatamento e também de áreas ainda preservadas. A partir dessas imagens, a artista busca refletir “acerca da paisagem terrestre e os rastros que, em imagem, são deixados como evidências das ações destrutivas provocadas por nós humanos”.

O curta-metragem *Reduto* (2020), de Michel Santos, é um “ensaio documental sobre Mimoso do Oeste, a cidade em que o autor viveu a partir dos 9 anos, e também sobre sua

formação como cineasta em Cachoeira, no recôncavo baiano.”⁷. O filme é um ensaio documental, narrado com voz off em primeira pessoa. A partir de imagens de arquivo, Michel Santos busca refletir sobre a perversidade da chegada das multinacionais dos agrotóxicos nas pequenas cidades, na expansão da fronteira agrícola, dos processos de validação do agronegócio na região e sobre uma cultura que favorece o desenvolvimento a qualquer custo. Enquanto pessoa e enquanto cineasta, estabelece, então, um diálogo entre o desenvolvimento da cidade de Mimoso do Oeste com o seu próprio desenvolvimento. Além do tema geral, o uso de imagens e sons de arquivo sobre a legitimação do agronegócio também é um ponto de contato com meu projeto. *Reduto* foi um dos primeiros filmes assistidos quando o projeto de TCC se encaminhou para a realização de um trabalho prático. O emprego e reposicionamento dos arquivos em *Reduto* tornaram-se inspiração para busca de arquivos e também para pesquisa sobre um certo tipo de material, como as imagens de feiras agropecuárias, o material publicitário e as imagens aéreas das áreas de monocultura.

Outro curta-metragem que merece destaque neste relatório é *Choque*. Ele foi produzido durante as oficinas do REcine 2013 (Festival Internacional de Filmes de Arquivo). Neste filme, as montadoras, Clarissa Ribeiro, Ingrid Luchini e Paula Moura, se propõem a compor “a partir da associação anarco–deflagrativa de imagens de arquivo, um panorama ritmado da intensa violência contra manifestantes promovida pelo Estado na cidade do Rio de Janeiro. Os instrumentos dessa coerção direta são a Polícia Militar, a Força Nacional e o Exército Brasileiro”⁸, segundo o que uma das diretoras afirma em uma entrevista. Neste caso, a associação de imagens se torna possível por meio do ritmo da montagem. *Choque* propõe uma montagem ativa, deixando brechas para o espectador refletir e compreender o porquê daquelas imagens do método associativo empregado. A relação temporal que se cria entre imagens do passado e do presente, quando aproximadas, provoca uma reflexão sobre o longo processo de construção de uma política de violência institucionalizada: desde a exaltação das forças militares e a repressão durante a ditadura militar, até a repressão às manifestações populares e as operações policiais nas favelas e periferias do Brasil. Por meio da construção de uma relação entre imagens do passado e do presente, *Choque* chama a atenção do espectador para a efetivação de um projeto de violência que começou há muitos anos. Nesse sentido há um diálogo muito importante entre *O Fundo do*

⁷ <https://cachoeiradoc.com.br/festival/filmes/reduto/>

⁸ https://www.oswaldocruz.br/conteudo_ler.asp?id_conteudo=34197

ar é Cinza e Choque, tanto em relação à forma (tratamento estético do tempo histórico) quanto ao conteúdo (abordagem do tema da ditadura militar, cujo aparato repressivo perdura até os dias de hoje).

Nunca é noite no mapa (2016), filme de Ernesto de Carvalho, é um filme que suscita reflexões sobre a dinâmica de registro de imagens por uma empresa estrangeira. De acordo com Bernardo Vaz na reportagem do que escreveu sobre o curta no portal Brasil de Fato, “Ao mover-se como sujeito e deslocar o mapa projetando seus próprios lampejos de memória, o artista traz história para o que o mapa congelou”⁹. O filme é narrado com voz off em primeira pessoa, apresentando reflexões sobre o registro de imagens de satélite pelo Google, sobre a desigualdade socioeconômica e sobre a existência dentro desse sistema desigual. Neste filme, as imagens que vemos do Google Maps são feitas a partir do passeio pelos espaços registrados pelo Google que o diretor vai fazendo pela tela do seu computador. A linguagem criada a partir do uso dessa ferramenta, introduz novas possibilidades no fazer fílmico e no uso de imagens de arquivo a partir da apropriação de novas tecnologias. Essa técnica foi incentivo para pensar o Google Maps enquanto um acervo de imagens de arquivo em movimento, inspirando o uso da ferramenta de passeios pelo espaço. No caso do *Fundo do ar é Cinza*, as imagens de satélite do Google, como já dito anteriormente, são utilizadas para pensar a dimensão espacial dos impactos do agronegócio, transformações que podem ser avaliadas em diversas proporções. Além disso tudo, o uso de imagens do Google Maps traz novos contornos aos debates sobre o uso de arquivos principalmente sobre a apropriação de novas tecnologias no fazer fílmico, e o uso de imagens de fora do campo cinematográfico, como essas imagens operativas, nas novas produções audiovisuais.

Os três curta-metragens citados acima são muito distintos entre si, cada um com sua linguagem própria. No entanto, se tornam referência não apenas pelas discussões que trazem, mas pela forma de apropriação dos arquivos e a maneira de apresentar ao espectador as reflexões que os próprios arquivos podem provocar. São, assim, estímulos para novas produções e incentivo para a busca de novos olhares sobre o filme de arquivo. O formato de curta metragem possibilita novas abordagens e experimentações e não é atoa que os curtas experimentais vêm ganhando cada vez mais espaço nos mais diversos festivais de cinema, sendo uma fonte

⁹<https://www.brasildefatope.com.br/2019/06/04/o-que-tu-indica-or-nunca-e-noite-no-mapa>

inesgotável de referências e de novas possibilidades de se trabalhar sobre um tema já abordado em diversos conteúdos.

Enquanto referência, não apenas estética, mas também histórica, para o filme, é mais do que necessário citar o movimento do Cinema Marginal. Fernão Ramos, no livro *Cinema Marginal (1968-1973): representação em seu limite* faz uma análise das produções do Cinema Marginal em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, apresentando a estética marginal do “lixo” e a filmografia completa dos filmes do movimento. Segundo ele, o Cinema Marginal surge em um momento que coincide com o fechamento do regime militar com o AI-5, em 1968. Por conta disso, há um “desmoronamento das ilusões reformistas” presentes nas narrativas e alegorias do Cinema Novo, deixando como pano de fundo um clima de horror nas produções cinematográficas. Não há mais o discurso em torno da necessidade de uma intervenção da obra na realidade social, e uma obrigação de destinação social da obra. Há, sim, uma desilusão, o horror do dilaceramento corporal contido na tortura, onde tudo se torna mais visceral (RAMOS, 1987). Nos filmes feitos a partir de 68, há uma postura ainda mais clara: as formas de violência são apresentadas de forma mais explícita, por assim dizer, e a relação com o espectador é construída de forma mais aflitiva, buscando acessar as sensações daquele que assiste o filme.

No movimento do Cinema Marginal, delírio e realidade se misturam e as estéticas dos filmes traduzem essas sensações. Ismail Xavier, no livro “Alegorias do Subdesenvolvimento” faz uma análise do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, uma obra importante do movimento do Cinema Marginal. A partir desse filme, é possível observar a promoção de uma nova linguagem cinematográfica, com o objetivo de representar o precário e o fracasso. É um filme de experimentações na fotografia, na montagem, na forma de construção do personagem. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, a crítica também é feita por meio da ironia e da irreverência, intercalada com momentos de uma representação realista. Há uma noção e consciência do fracasso, que é abordado por meio da ironia, do escracho, do avacalho. Assim, o descompromisso do autor com as expectativas tanto do mercado quanto do espectador, no momento da realização e exibição do filme marca a fuga de uma narrativa tradicional, se colocando realmente “à margem”. A heterogeneidade de elementos, tanto no som, quanto na imagem, por meio de procedimentos de colagem no ato da montagem, marca uma construção

narrativa baseada na fragmentação e descontinuidade, em múltiplas camadas, numa postura de provocação ao espectador. (XAVIER, 1993)

Há, em *O Bandido da Luz Vermelha*, mas também em outros filmes do diretor, como *A Mulher de Todos* (1969), “um mosaico de imagens, um mecanismo de justaposição, explorado pela montagem vertical. Essa relação vertical entre som e imagem e a multiplicidade de focos narrativos se dá na diversidade das faixas sonoras que ordenam o próprio andamento do filme” (XAVIER, 1993). As vozes provenientes de rádios no *Bandido da Luz Vermelha* trazem uma enxurrada de dados que fazem alusão à configuração do mundo como desordem geral. Há a apresentação de um mundo insustentável, à beira do caos, e da consumação do fim antes que ele se apresente, numa analogia à situação política da época.

O movimento do Cinema Marginal traz elementos muito específicos do momento histórico em que surgiu. No entanto, é possível transportar algumas questões abordadas para os dias de hoje, principalmente no que se refere ao caos, à falta de perspectiva diante da melhora do cenário social, econômico e político e das formas densas de representação da violência. É neste pano de fundo histórico que o filme é produzido. Para uma geração, o contexto social, econômico, político e ambiental do Brasil desde 2016 é de derrota. A derrota de um projeto progressista no sentido da preservação ambiental, da reestruturação fundiária, da consolidação da democracia, do crescimento econômico etc. Até hoje o Brasil não fez reforma agrária, não conseguiu demarcar definitivamente as terras indígenas, os ruralistas têm maioria no Congresso Nacional, e as possibilidades de transformação desse cenário por parte dos governos progressistas são pequenas. A esperança, diante de um projeto conservador de desenvolvimento desenfreado e exploratório cada vez maior dos recursos naturais é muito pequena. Assim, tanto a narrativa quanto às escolhas estéticas do presente trabalho dialogam com esse sentimento de derrota que pairava em 1968 e que, num outro contexto, se faz presente na juventude de 2022.

Dessa forma, essa questão da falta de esperança e perspectiva foi um ponto que marcou o momento da realização do filme, principalmente na fase final de montagem. O ponto a que chegamos hoje de degradação do meio ambiente e exploração desenfreada dos recursos naturais está em um estágio que parece não ter mais retorno. O projeto de destruição não tem mais retorno. De início, a ideia era terminar o filme com as imagens do fogo e da destruição, na tentativa de trazer a desesperança que paira sobre todos nós no que tange ao meio ambiente,

deixando aquelas imagens reverberando na mente do espectador ao final do filme. No entanto, esse final acabou representando também o apagamento da luta de quem mais sofre com as investidas do agronegócio: por mais que o desânimo seja imenso, ainda tem muita gente resistindo e lutando contra tudo isso, o que fez com que fosse realizada a sequência da resistência indígena. Essa luta não pode ser desconsiderada. Mas para que o final não ficasse leviano, passando uma ideia de que a luta vai salvar o que já foi destruído, tornou-se importante marcar, por meio de estratégias de montagem, a constante ameaça àqueles que resistem diariamente. Assim, a música tecno e intervalos¹⁰ de tela preta entre as diferentes imagens da resistência indígena buscou mostrar as ameaças do agronegócio.

Outra forma abordagem dos arquivos em *O Fundo do ar é cinza* se refere ao choque dialético entre som e imagem. Quando dois elementos opostos são colocados lado a lado, cria-se um confronto permanente. É o caso da utilização da narração dos cinejornais, “frutos do progresso” e “florestas intactas”, por exemplo, que acompanham imagens de desmatamento. É deste confronto que a reflexão surge.

A palavra não sincronizada à imagem possibilita acrescentar ideias ao campo visual, construir ao menos duas camadas interdependentes para se entender a construção da narrativa documental. (ALVIM, 2016, p.331)

O cineasta alemão Harun Farocki ao longo da sua obra “Imagens do mundo e inscrições de guerra”, busca justamente trabalhar em cima da disjunção entre o som e a imagem. Érico Elias escreveu um ensaio sobre Farocki na Revista Zum, e faz alguns apontamentos sobre esta estratégia:

Para Farocki, a sincronia entre imagem e som aprisiona de vez as imagens à fala. Em seus filmes, ele vai se dedicar a uma dissociação entre o plano da fala e o plano da imagem, transformados em polos dialéticos. Tal procedimento é tomado de forma crítica, assumindo a fala como local de construção de uma formulação conceitual que permite desvendar as imagens exibidas. Palavra e imagem são colocadas em contraposição, construindo uma relação dialética que permite compreender em profundidade os procedimentos de criação imagética”. (FAROCKI; ELIAS, 2019. s/p.)

¹⁰ A questão do intervalo é bem trabalhada por Dziga Vertov e será abordada no próximo tópico com mais detalhes.

Cabe aqui uma ressalva a respeito da obra de Farocki, que para além da estratégia de abordagem da disjunção dos materiais, foi grande referência para o projeto. Em “Imagens do mundo” o cineasta reflete sobre o modo de produção capitalista e sua contradição intrínseca, onde este modelo traz consigo a destruição em massa da sociedade, buscando estabelecer uma relação entre as práticas de produção e destruição.

Farocki assume como cerne de seu trabalho a dialética produção / destruição. A chave de seu pensamento está na compreensão e no desvelamento da contradição fundamental do modo de produção capitalista, no qual o desenvolvimento da produção participa da destruição em massa de seres humanos e seu assujeitamento, sua subjugação. “Existe uma correspondência obrigatória entre as técnicas de produção e de destruição, entre a produção de bens e a guerra. Para essa perspectiva evolutiva, a guerra é um campo de atividades como qualquer outro, como quando se compara, por exemplo, a economia agrícola com a industrial”. (FAROCKI; ELIAS, 2019. s/p.)

Transportando esta reflexão para o Brasil, é possível relacioná-la ao tema do agronegócio. O modelo de produção do agronegócio, que surge com a Revolução Verde e a inserção de práticas capitalistas no campo, visando desenvolvimento e produtividade, é o mesmo modelo que acentua o processo de destruição do meio ambiente e amplia as desigualdades sociais no campo. A relação produção/destruição também se faz presente no *O Fundo do ar é cinza*. Por este motivo, não é apenas nas escolhas de montagem que os filmes de Farocki se tornam referência no presente projeto, mas a proposta ideológica por trás das obras do cineasta.

2.2 Projeto Estético

O projeto prático, ao ser entendido como um filme de arquivo, merece um espaço dedicado a algumas análises e apontamentos sobre as técnicas de montagem utilizadas. Uma abordagem preliminar da montagem foi feita no tópico sobre os arquivos e a retomada. Cabe, agora, aprofundar essas reflexões. Há, em *O Fundo do ar é cinza*, uma montagem que dialoga tanto com a montagem de Serguei Eisenstein como com aquela realizada por Dziga Vertov. Ambos os cineastas russos tinham o objetivo de produzir ideias, pensamentos, por meio da montagem, mas alcançaram esse objetivo por vias diferentes.

Eisenstein busca o choque dialético entre as imagens. Para ele, a montagem é conflito. Na montagem eisensteiniana, há o nascimento de algo novo, proveniente do choque entre dois

elementos distintos, da justaposição conflituosa entre duas imagens. Cada elemento possui um significado próprio, e quando dois planos são justapostos é criado um terceiro significado. A montagem adiciona ideias ao campo visual, e em *O Fundo do ar é cinza*, o encontro da voz off e da imagem produz um choque, uma confrontação permanente que leva o espectador a refletir sobre a discrepância entre o que é dito pela voz off e o que é realmente praticado pelo agronegócio. Eisenstein buscava uma “montagem intelectual”, onde a aproximação de duas imagens diferentes leva o espectador a fazer associações, dando, assim, um sentido novo aos planos justapostos. Em seu filme *Outubro* (1927) há essa montagem intelectual quando apresenta a imagem do general Kerenski e logo em seguida a imagem de um pavão. As duas imagens não têm relação entre si, mas quando colocadas lado a lado, permitem que o espectador entenda a mensagem: o cineasta busca fazer uma crítica da vaidade do general, comparando-o com a ave.

O método de montagem eisensteiniano foi adotado no projeto *O fundo do ar é cinza*, principalmente na sequência das máquinas agrícolas, como na sequência, já citada, do choque entre as imagens de desmatamento com o correntão e os trechos dos áudios que falam de “nossas florestas protegidas e respeitadas como um tesouro”. Fica evidente que aqui há o desejo de que o espectador possa estabelecer uma relação a partir dessa diferença, do choque, construindo ele próprio o sentido daquela composição.

A técnica da montagem de intervenção também se faz presente nas imagens que compõem a sequência das máquinas. Há a busca por imagens das máquinas em movimento, o que remete ao processo de modernização e desenvolvimento que vem sendo a tônica das atividades do modelo de produção do agronegócio. A intervenção em uma imagem em movimento, seja por meio da repetição, do *zoom in* ou *zoom out*, dá um tom experimental ao filme de arquivo, mas também pode gerar no espectador uma sensação de incômodo. Há a busca pela provocação desse tipo de sensação em todo o filme, uma certa agonia que as imagens fortes (desmatamento e destruição) podem criar no espectador. Por meio do exercício da montagem, busca-se a produção de novos sentidos, a evocação de sensações e emoções. Nesse sentido, há a espera de um espectador ativo, que possa pensar sobre o teor político da sucessão de planos e que reflita sobre a razão daquelas imagens estarem ali, montadas daquela forma, o que Eisenstein chama de montagem de atração. Harun Farocki, em sua montagem, também buscava uma

participação ativa do espectador. Luis Flores faz uma análise dos trabalhos do cineasta em sua tese de doutorado e elucida a questão do envolvimento do espectador na experiência do filme:

A montagem de Farocki, em sua tarefa de vocação pedagógica, pretende, justamente, devolver ao espectador uma margem de engajamento ativo no processo de apreciação das imagens. De maneira sucinta, a repetição e variação dos elementos sonoros e visuais permite, por um lado, que os traços da argumentação ensaística continuem a se transformar diante dos olhos, ecoando na memória de quem vê; por outro lado, a própria atividade da montagem, com sua dinâmica aberta de interpretação e produção dos sentidos, torna-se visível (FLORES, 2021, p. 313)

Há também, no meu filme, a busca por um ritmo de montagem, que vai do mais lento ao mais acelerado, e que chegará em seu auge na sequência da destruição. A relação produção/destruição também é abordada a partir da justaposição de imagens. A imagem da árvore caindo diz muito mais, acompanhada da imagem de uma máquina agrícola trabalhando, do que se fosse mostrada sozinha. Em relação à *Imagens do mundo e inscrições da guerra* de Farocki, Luís Flores considera que

à medida que as imagens e os sons sobrevêm, fica patente a existência de determinados princípios que não se reduzem a um bloco de imagens ou outro, mas que adquirem sua justa expressão na força das relações: a conexão velada entre produção e destruição, a obsolescência do olhar humano diante das máquinas, a ambiguidade da visibilidade. (FLORES, 2021, p. 326)

Nesse sentido, há a tentativa de uma transformação na legibilidade de uma imagem. Uma máquina agrícola trabalhando, ou um campo de monocultura não é mais lido apenas como aquilo que se vê, mas carrega nuances e vestígios que meu filme busca imprimir por meio da montagem. “O que surge é um fluxo de pensamento aberto no qual cada sujeito, ao participar como co-produtor de ideias na duração do filme, adquire uma consciência aprimorada sobre as conexões e representações que estruturam as imagens do mundo.” (FLORES, 2021, p. 313). A montagem busca, então, apresentar novas ideias e reflexões sobre as imagens retomadas.

Outra questão relevante a ser pontuada é a presença de intervalos no filme, na forma de telas pretas. *O Fundo do ar é cinza* foi todo pensado e montado em blocos, com espaços bem delimitados entre eles. A tela preta, a pausa, faz alusão ao recomeço. É criada, portanto, na narrativa, uma interrupção dos fluxos, de forma a chamar a atenção do espectador para o que desapareceu, criando de forma física um intervalo, um espaço para a reflexão. Neste caso, a reflexão não surge pelo encadeamento de imagens, mas sim pelo vazio, pelo espaço que há entre elas. A montagem de Vertov se faz presente aqui, em um primeiro momento, pois é considerado que entre duas imagens há um intervalo, e Vertov explora e trabalha bem as possibilidades desse intervalo em seus filmes. Em um segundo momento, a montagem de Vertov se faz presente principalmente pela duração dos planos. Há algumas passagens do meu filme onde há o respeito pela duração do plano. A primeira máquina agrícola moderna que aparece fica na tela o tempo suficiente para que essa imagem possa ressoar, de modo que o espectador possa entender tudo o que ela carrega.

Alguns apontamentos já foram realizados sobre o som de *O Fundo do ar é cinza* no momento em que se falava dos arquivos de áudio. Mas cabe lançar um olhar sobre o desenho sonoro do projeto. Desde o início, algumas sequências já foram escolhidas para terem acompanhamento de trilha sonora. No entanto, a montagem sonora a partir de arquivos de áudio e *foley sound* também foi realizada. Havia a urgência e a preocupação em construir uma narrativa por meio do som, em que os arquivos sonoros também trouxessem novas camadas para a representação do problema, e não que fossem apenas para acompanhar as imagens. Foi um desafio construir uma sonorização que remetesse ao horror da destruição, isto é, como construir uma montagem com os “sons de horror”? Sons de horror aqui me refiro aos barulhos das máquinas, tiros, gritos, árvores caindo e pegando fogo. A partir do momento em que já havia um acervo de sons, foram feitas diversas experimentações de montagem para chegar ao resultado final.

O corte das narrações em voz off dos materiais da Agência Nacional, em pequenos trechos de áudio, buscou desconstruir e decompor um elemento que marca uma época. Sugere a transformação, e por que não, um desvio, de uma proposta inicial. Remonta discursos, literalmente, e constrói novas narrativas com elementos pré-existentes. O novo produto sonoro

que surge na composição com a imagem acaba virando a “narração da destruição”, e assim se constrói algo novo a partir do que surge a partir do choque, na dissolução do velho.

Nos momentos em que não há trilha sonora, foi feita uma composição entre esses sons de horror e de falas dos arquivos dos anos 70 e das propagandas do agronegócio de hoje. Esses discursos no meio dos sons de horror aparecem para interromper e reparar o que se escuta. Assim como as propagandas do agronegócio são realizadas para trazer uma imagem positiva deste modelo de produção tentando apagar as contradições, os áudios dos discursos e campanhas aparecem como uma tentativa de encobrir, disfarçar o que realmente se escuta: os gritos, máquinas; os sons da violência

Outro ponto importante sobre o desenho sonoro é que ao longo do filme, em poucos trechos há sincronia entre imagem e som, ou seja, são poucas as vezes em que são utilizados os sons originais dos arquivos. Isso é construído de forma que possa haver uma valorização de determinadas falas. “Pode queimar, pode queimar, vocês já tão perdendo a terra de vocês” é uma fala sincronizada à imagem, mas a imagem em baixa qualidade deixa entender que o que é falado é mais importante do que o que é visto. A fala “E é o seguinte, se invadir terra aqui na nossa região vai sair, não vamos nem esperar judiciário nem nada (...)” é valorizada por se localizar em um intervalo entre duas trilhas, e é uma das primeiras sincronias depois de um longo momento de som composto apenas pela trilha e pela montagem de sons de horror. Há um outro trecho em específico de valorização da fala, desta vez por meio da ausência de imagem. Escutamos a voz de uma mulher: “a gente chegou muito antes de você”. Essa fala enquanto há uma tela preta e sua fala é também trabalhada por esse intervalo, essa falta de imagem. A montagem valoriza algo por meio da ausência de outra coisa. E vem como um anúncio do que será abordado no bloco seguinte.

O fundo do ar é cinza se situa entre filme de arquivo, curta-experimental e vídeo manifesto. Isso porque ele não traz uma narrativa linear, e também não se propõe a ser um documentário sobre o agronegócio. O filme se propõe a ser um lugar de experimentação para uma representação outra do agronegócio, crítica, utilizando as próprias imagens publicitárias dos latifundiários e suas ferramentas de legitimação, num processo de desvio de sentido.

2. TRATAMENTO AUDIOVISUAL

3.1 Sinopse

No Brasil de 2022, as máquinas são instrumentos do desenvolvimento e da destruição. São ferramentas para tornar o país uma grande lavoura, um projeto que começou em 1500, se intensifica em 1964 com a mecanização da produção agrícola, e chega ao seu auge em 2022. Talvez estejamos no ato final desse processo, porque em breve não haverá mais nada, apenas cinzas.

Na região conhecida como MATOPIBA, que abrange áreas do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia, ocorre a expansão da fronteira agrícola brasileira, de forma acelerada e desenfreada. Novas cidades surgem na região, chamada de “Capital do Agronegócio”. As imagens relacionadas à região do Matopiba e ao agronegócio se referem inicialmente ao progresso, expansão, crescimento. Lavouras de monocultura com extensão maior do que os olhos conseguem alcançar, modernas máquinas trabalhando, toneladas de grãos processados, o processo de desmatar-planificar-plantar-colher, “progresso”, “Brasil: o celeiro do mundo”, “riquezas”, “transformação” são algumas das imagens utilizadas para representar esse movimento de expansão do agronegócio.

A construção de uma narrativa favorável ao agronegócio é, em grande parte, responsabilidade da grande mídia, que veicula a ideologia do “agro é pop, agro é tech agro é tudo”, reafirmando que esse modelo de produção é a principal e mais importante fonte de riqueza do país. Imagens de propaganda que buscam representar esse “progresso” imprimem uma noção que pode cair por terra facilmente se lançarmos um olhar sobre o outro lado da moeda: desmatamento, concentração de terra, conflitos agrários, contaminação de comunidades com uso dos agrotóxicos, invasão de territórios indígenas, entre tantos outros problemas.

Pensando o uso das imagens a partir da prática de desvio de imagens, que é a técnica de atribuir “a uma coisa um movimento circular contrário àquele que lhe foi inicialmente atribuído” (LEANDRO, 2012, p.5), *O Fundo do ar é cinza* busca subverter os símbolos e representações da propaganda ideológica ruralista, deslocando imagens publicitárias de seu sentido e objetivo iniciais. O filme utiliza as mesmas imagens que exaltam o agronegócio, mas buscando denunciar o modelo de produção agropecuária vigente no Brasil. O filme adota a estratégia do desvio de

modo a construir uma narrativa outra, que dê conta de expor a perversidade dessa exploração desenfreada de recursos naturais, em busca de um progresso e desenvolvimento econômico.

Assim, *O Fundo do ar é cinza* traz, por meio das imagens, o processo de avanço desse modelo de produção e de desenvolvimento predatórios, até o seu impasse atual. Há um colapso anunciado, que não acontecerá amanhã, mas do qual nos aproximamos a cada dia. O filme é, então, um prelúdio do fim.

A seguir, três imagens que sintetizam o projeto:



Imagem 1. Vista aérea trator desmatando



Imagem 2. Máquina agrícola fazendo a colheita de soja



Imagem 3. Trator pegando fogo

3.2 Tratamento das Sequencias

Nesta parte final do relatório são apresentadas as diferentes sequências do filme realizado, com descrições de áudio e vídeo e algumas justificativas para cada sequência.

I. PRÓLOGO

Narração em off de locutor de televisão: “Não são muito numerosas no nosso imenso Brasil as ricas propriedades como essa, mas são cada vez mais prósperas. E sua prosperidade cresce na medida em que se isolam dos menos afortunados, dando razão a quem disse que no arame farpado está a desgraça no nosso país”.

Imagem em p&b de fazenda de gado, ilustra a fala do locutor.



Esse trecho é uma reportagem denominada “Reforma Agrária”, faz parte de um cinejornal produzido em 1963 durante o governo de Jango antes do golpe militar. É proposto como um prólogo, pois precede o tema que vai ser abordado. Indica o projeto que poderia ter acontecido se não fosse interrompido pelo golpe e que foi destruído com a sequência que virá a seguir.

II. PLANTAR MAIS, PLANTAR MELHOR

Som: Trilha de horror (ÓtimoKaráter - Vestígio e ÓtimoKaráter - Passagem Elevada)

Imagem: Arquivos de cinejornais da Agência Nacional, final dos anos 60 e início dos anos 70.



Essa sequência busca marcar o período político do início do processo de mecanização do campo e expansão das fronteiras agrícolas. Introduce o elemento “máquinas” no filme. A relação com as máquinas surge como a solução. É o começo de uma nova era, de uma nova política, é o desfile da modernização que levará ao proclamado “desenvolvimento”. A violência aqui é indicada pela relação dos militares com os povos indígenas, representada pela Guarda Rural Indígena. Uma

trilha sonora inspirada nas trilhas de filmes de horror vai dando espaço aos discursos institucionais da época que visavam anunciar as políticas de aumento de produtividade. “O Brasil só será grande, econômico, social e mesmo politicamente no dia em que a produção rural na agricultura e pecuária tiverem realmente a expressão que precisam ter”. Essa sequência vem para marcar o período em que nasce o agronegócio, um período que, por mais que se tente, hoje, apagar da história, estará sempre atrelado à ditadura militar.

III. IMAGENS OPERATIVAS E FORMAS GEOMÉTRICAS

Som: Trilha Sonora Passagem Elevada.

Imagem: Google Maps. Procedimento de montagem: timelapse.



Descrição: trata-se de uma sequência que marca a passagem de tempo. Ela oferece uma visão espacial e uma dimensão do problema. A sequência faz experimentações visuais com imagens de satélite e explora outras formas de representação do problema, como as geometrias das monoculturas, recurso muito utilizado no cinema para mostrar as consequências do agronegócio.

Após essa visão “do alto”, vem a imagem de um carro passando, localizando o espectador geograficamente para a terra, onde começa a sequência seguinte. A cena mostra as diferentes dimensões que o agronegócio pode ter: do alto ou da terra.

IV. MÁQUINAS/DESTRUIÇÃO

Som: Música techno, à qual se juntam outros sons e discursos dos anos 70 (gritos, tiros, barulho de máquinas, serra elétrica, árvores caindo)

Imagem: máquinas agrícolas em movimento; técnica do “correntão”.





Máquinas como alegorias do projeto de destruição, máquinas trabalhando e áudios que remetem as consequências do agronegócio construindo uma montagem dialética. Essa sequência é o clímax do filme, é o projeto de desenvolvimento/destruição acontecendo. União de áudios dos anos 70, “sons das consequências” e propaganda do agronegócio, hoje, com exposição de diversas máquinas. As imagens das máquinas do agronegócio nesta sequência foram utilizadas contra elas mesmas, buscando outros significados que não o original. Nesse desvio dessas imagens de modernidade do agronegócio e de sua tecnologia, os áudios dos anos 70 podem ser compreendidos como rastros do passado.

As imagens das máquinas trabalhando logo dão espaço para as imagens do correntão, a terrível máquina de destruição, cuja corrente sai arrastando toda a vegetação, grande e pequena. Um áudio intercede, produzindo um ruído: “Mas também cuida, protege e preserva”. Aqui há um jogo entre o que se vê e o que se ouve, utilizando o recurso da ironia. Não é uma ironia para fazer rir, mas o escracho que leva ao desespero, como já trabalhado no Cinema Marginal. Aqui é trabalhada também a questão sensorial. As imagens provocam sensações no espectador: agonia, incômodo, inquietação, dentre outros sentimentos possíveis. Aqui a dissociação entre o som e a imagem é o principal recurso de montagem.

Seguem-se imagens dos campos de monocultura

V. EPÍLOGO

Som sincrônico de vídeos da internet.

Imagens áreas de fogo na floresta. Essa sequência trata das consequências ambientais, dos conflitos de terra, da violência dos grileiros e também da resistência campesina e indígena.





Não é possível falar de agronegócio sem pautar a resistência de todos os povos originários: indígenas, quilombolas, camponeses. Embora o objetivo do filme não fosse mostrar essa luta, a importância desses movimentos se impôs, na montagem. A escolha de trazer imagens da luta indígena, interrompidas a todo momento pela música techno e por telas pretas, busca passar a ideia de que a resistência acontece, mas está em constante ameaça pelas violências e investidas do agronegócio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o momento de realização do relatório, veio a notícia do duplo assassinato do indigenista brasileiro Bruno Pereira e do jornalista britânico Dom Phillips, durante uma missão no Vale do Javari, segunda maior reserva indígena do Brasil, no extremo Oeste do estado do Amazonas. O acontecimento é a expressão brutal da violência intrínseca às atividades no espaço rural brasileiro, tornando-se um marco. A exploração de terras indígenas pelo garimpo e pelo agronegócio, assim como a expansão da fronteira agrícola por meio do desmatamento e os conflitos fundiários, fazem parte de um problema que está enraizado na história do país. A eleição de 2018 deixou essas cicatrizes ainda mais abertas. Mas não se pode colocar essas questões apenas como problema de um governo específico. Trata-se de algo que faz parte da estrutura social brasileira: o Brasil nasceu e se consolidou em cima da violência e da exploração. A questão agrária do país é complexa, cheia de nuances e a cada dia novas camadas de violência vão sendo adicionadas a esse problema, que tem no agronegócio o principal agente responsável. O presente projeto se insere na tentativa de contribuir para reflexões sobre o tema, por meio das imagens de arquivo. O objetivo da montagem realizada foi fazer com que os espectadores pudessem colocar o agronegócio no centro do problema do campo no Brasil. O agronegócio já estava aí antes de 2018, com ampla representação no poder político, e permanecerá tendo força e influência depois de 2022. Nesse sentido, o filme dialoga com o momento atual, mas propõe também o retorno a um processo histórico que está longe de acabar.

É importante pontuar que um filme de arquivo nunca é completamente finalizado e encerrado. Há possibilidades de remontagem a partir do contato com os mesmos arquivos ou o acréscimo de novas imagens que serão produzidas ao longo do tempo. Neste caso, mesmo enquanto finalizo o relatório, descobri novas imagens que, com certeza, poderiam fazer parte do filme. Assim como *O Fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker, possui quatro versões diferentes, que foram remontadas e analisadas de diferentes perspectivas ao longo dos anos, o presente projeto também abre brechas para novas imersões futuras, novas reflexões e novas possibilidades de montagem. O que se encerra é um ciclo, mas sempre com a possibilidade de retorno ao projeto.

Enquanto produto audiovisual, há o objetivo de exibir o filme em mostras e festivais de curtas-metragens com as mais diversas temáticas e proposições. Além disso, pode ser o pontapé inicial para outros projetos audiovisuais, e também de artes visuais, com base em materiais de arquivo. *O Fundo de ar é cinza* é um projeto de conclusão de curso e, ao mesmo tempo, o início de novas trajetórias no campo do cinema e do audiovisual.

LINK PARA O FILME: <https://youtu.be/lqiKI6kWrF4>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Luciana Schelder. “Pandemia, “Agro” e Sofrência: Jornalismo, Propaganda e Entretenimento no debate público sobre o modelo agrícola”. *Estudos Históricos* Rio de Janeiro, vol 34, nº 73, p.367-383, Maio-Agosto, 2021.

ALVIM, Luiza B.A.M. “Voz over e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da Nouvelle Vague”. *Revista Digital de Cinema Documentário*. v. 24, p. 60-79, set/2018.

ANDRADES, Thiago Oliveira de; GANIMI, Rosângela Nasser. “Revolução Verde e a apropriação capitalista”. *Revista Juiz de Fora*, MG, v. 21, p. 43-56, 2007.

CACHOEIRA DOC. “Reduto”. Disponível em
<<https://cachoeiradoc.com.br/festival/filmes/reduto/>>

CARDOSO, Ribeiro Antonio Sidnei; SOUSA Raimunda Áurea Dias de; REIS, Cavalcanti Leandro. “Agro é tech, agro é pop, agro é tudo: o (des) velar dessa realidade”. *Geosul*, Florianópolis, v. 34, n. 71-Dossiê Agronegócios no Brasil, p. 836- 857, Abril. 2019

CARVALHO, Rejane. “Representações da Política”. In: RUBIN, A.C. Antonio (Org). *Comunicação e Política: conceitos e abordagens*. Salvador: Edufba, 2004.

CATHARINO, Renata Fonseca. *Potências do intervalo: a montagem em Serras da Desordem*. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura. Orientação: Anita Leandro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

COSTA, J. C. P. ; ALVIM, L.B.A.M. . “Arquivos, filmes de família e autobiografia em Santiago (2007), de João Moreira Salles”. *Doc On-Line: revista digital de cinema documentário*, v. 19, p. 321-337, 2016.

DEEPBEEP. Blog, 2020. Lançamento Domina: [DOM013] ótimoKaráter - Amazônia Mega Drive. Disponível em:
<<https://www.deepbeep.com/blog/lancamento-domina-label-dom013-otimokarter-amazonia-mega-drive>> . Acesso em 05 de maio de 2022

DELGADO, Guilherme. “Economia do Agronegócio (Anos 2000) como Pacto do Poder com os Donos da Terra”. *Reforma Agrária*, Campinas, ed. especial, p. 61-68, jul. 2013a. Fascículo

especial “Agronegócio e realidade Agrária no Brasil”. Disponível em: <<http://www.abrarefaormagraria.com.br/indez.php/publicacoes/revistas>>

FAROCKI, Harun. ELIAS, Erico; Máquinas de visão, máquinas de guerra - *ZUM Revista de Fotografia*, Novembro 2019. Disponível em <<https://revistazum.com.br/radar/farocki-maquinas-de-visao/>>

FAGIOLI, Julia. *Porque as imagens se põem a tremer?* Militância e montagem em O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Orientação: André Brasil. Belo Horizonte, 2017.

FLORES, Luiz F. D. *Imagens de guerra e inscrições de mundo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea) - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais. Orientação: César Guimarães. Belo Horizonte, 2021.

FORO MUNDIAL SOBRE SOBERANÍA ALIMENTARIA, 2001, Havana. *Declaración Final: Por el derecho de los Pueblos a producir, a alimentarse y a ejercer su soberanía alimentaria*. Havana, Cuba, 2001.

GENARO , E. de. “Imagens operativas e pós-fotográficas: um estudo a partir de Farocki”. *Revista Eco-Pós*, v.18, n.2, p. 134–150, outubro, 2015.

GOMES, E. da Silva Natália; SOUZA, Bellan Rafael. “O discurso hegemônico do agronegócio na mídia: uma análise gramsciana”. In. Anais do V Seminário Comunicação e Territorialidades: comunicação, democracia e direitos humanos, V.1 n 5. Espírito Santo, 2019.

LEANDRO, Anita. “Desvio de Imagens”. *E-compós*, Brasília, v.15, n.1, jan./abr. 2012. Disponível em <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/769/569>>

LEITE, Sérgio; MEDEIROS, Leonilde. “Agronegócio”. In: CALDART, Roseli et al. (orgs.). *Dicionário da Educação do Campo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2012.

LINS Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”. *Revista Galáxia* São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LOCATEL, Celso Donizete; LIMA, de Laize Fernanda Laize. “Agronegócio e Poder Político: políticas agrícolas e o exercício de poder no Brasil”. *Sociedade e Território*, Natal. Vol. 28, N. 2, p. 57 - 81. Jun./Dez. 2016.

MAGALHÃES, Carolina V.. “Agro – A Indústria Riqueza do Brasil: estratégias discursivas e imagéticas da campanha. In: CABRAL, Eula Dantas Taveira (org.). *Trajetórias culturais e Arranjos midiáticos*, v.1, – Divinópolis-MG: Meus Ritmos Editora, livro online, 2021. Disponível em:
<https://www.meusritmoseditora.com.br/_files/ugd/58e20e_d9291eab002e4c88be4c0eb4a035ec7.pdf>

MIRÃO, Ricardo. “Ex - aluna da FAITER é laureada com prêmio de cinema na última edição do RECINE.” <https://www.oswaldocruz.br/>. 13 dez de 2013. Disponível em <https://www.oswaldocruz.br/conteudo_ler.asp?id_conteudo=34197>

MOURÃO Maria. D. G. “A montagem cinematográfica como ato criativo”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 33, n. 35, p.229-250, 2006.

OCTAVIANO, Carolina. “Muito além da tecnologia: os impactos da Revolução Verde”. *ComCiência*, Campinas, n.120, 2010. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151976542010000600006&lng=es&nrm=iso>

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal (1968-1973) – A representação em seu limite*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

Choque (2014), dir.: Ingrid Luchini, Clarissa Ribeiro e Paula Moura

Nunca é Noite no Mapa (2016), dir.: Ernesto de Carvalho

O Bandido da Luz Vermelha (1969), dir.: Rogério Sganzerla

O Fundo do ar é vermelho (1977) dir.: Chris Marker

Reduto (2020), dir.: Michel Santos

Serras da Desordem (2006), dir.: Andrea Tonacci

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (1989), dir.: Harun Farocki