

SUÇUARANA E AS FERAS NA SELVA UMA ENTREVISTA COM CLARISSA CAMPOLINA E SÉRGIO BORGES

SUÇUARANA AND THE BEASTS IN THE JUNGLE AN INTERVIEW WITH CLARISSA CAMPOLINA AND SÉRGIO BORGES

Maria Chiaretti ¹

Resumo

Nesta entrevista, Clarissa Campolina e Sérgio Borges refletem sobre o processo criativo de *Suçuarana* (2025), filme que nasce de sua longa experiência de colaboração desde o coletivo TEIA, destacando a importância da criação compartilhada, em que divergências e escutas se transformam em potência artística. O ponto de partida foi a novela *A fera na selva*, de Henry James, não como adaptação, mas como inspiração para construir a personagem inquieta de Dora. Os cineastas chamam a atenção para o trabalho da direção de atores, influenciado pelo percurso documental de ambos, direção que trabalha com atores profissionais e pessoas de comunidades reais, como a Guarda de Moçambique de Ouro Preto.

Palavras-chave

Cinema brasileiro contemporâneo; Entrevista; Clarissa Campolina; Sérgio Borges; Suçuarana.

Abstract

This interview with Clarissa Campolina and Sérgio Borges explores the creative process behind *Suçuarana* (2025), a project grounded in their collaborative practice developed since the TEIA collective. Rather than adapting Henry James's *The Beast in the Jungle*, the filmmakers use it as a conceptual springboard to shape Dora, a protagonist defined by restlessness and displacement. Their method of directing—deeply informed by documentary experience—combines professional actors with members of real communities, such as the Guarda de Moçambique of Ouro Preto, producing a hybrid space between representation and lived experience.

Keywords

Recent Brazilian Cinema; Interview; Clarissa Campolina; Sérgio Borges; Suçuarana.

¹ Mestre em Teoria e História do Cinema pela Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis e Doutora em Meios e Processos Audio-visuais pela ECA-USP. Email: mariachiaretti@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2921-5569>. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/6105549520524178>.

Introdução

Tarefa ingrata a de quem precisa resumir *Suçuarana* (2025), realizado por Clarissa Campolina e Sérgio Borges, pois esse não me parece um filme passível de síntese. A jornada de Dora em busca da terra prometida, o Vale da Suçuarana, carrega a herança da diáspora negra de viver em um espaço inexplicável, como escreve a poeta Dionne Brand em *Um mapa para a porta de não retorno*: "ter o pertencimento de alguém alocado em uma metáfora é uma intriga voluptuosa; habitar um tropo; ser uma espécie de ficção. Viver na Diáspora Negra é um ser que vive dentro e fora de si mesma". Me parece que esse trecho elucida a inquietude de Dora, tão bem construída ao longo do filme, personagem que não se fixa em lugar algum justamente por não encontrar esse espaço.

O filme começa com uma garota que carrega uma carroceria com botijões de gás enquanto é solicitada por um cão amável com feições de lobo. Ela dirige a moto com os botijões e atravessa uma área devastada pela mineração, recebe pelo serviço e sai pela estrada carregando seus pertences num saco plástico em busca de outro destino. Te convido a puxar pela memória quando é que você assistiu pela última vez no cinema uma personagem andarilha encarnada por uma mulher. Talvez tenha sido no filme de Agnès Varda, *Sans toit, ni loi* (1985), *Os Renegados* em tradução infeliz para o português. Nessa primeira colaboração na direção, Clarissa Campolina e Sérgio Borges invocam o romance *A fera na selva*, de Henry James, como ponto de partida da narrativa, mas me parece que vão muito além da espera e da angústia compartilhada por John Marcher e May Bartram.

Ao contrário do que pode parecer num primeiro momento, para mim esse é um filme sobre um acerto de contas, sobre a fissura entre o passado e o presente de alguém que vive na diáspora e que encontra seu recomeço em um espaço comunitário. O filme é dividido em duas partes: na primeira, Dora pega carona em uma região marcada pela mineração em busca de um lugar desconhecido para todas as pessoas que cruzam o seu caminho. Vale notar que, nesses encontros na beira da estrada, a protagonista acaba tendo belos encontros com outras mulheres fortes que projetam futuros nos quais Dora poderia se encontrar: sendo uma dona de bar e de um puteiro, ou uma artista que vive precariamente com seu carro velho e sua filha pequena. Na segunda, graças a um acidente motivado pelo cãozinho Encrenca, que se torna sua "espécie companheira" a partir de então, Dora encontra uma comunidade de ex-trabalhadores de uma fábrica falida, que vivem numa vila comunitária e compartilham o dinheiro que ganham com a venda das máquinas velhas.

Como lembra Clarissa em uma das entrevistas, *Suçuarana* é construído a partir da relação da história de Dora com a paisagem que a cerca. A primeira parte do filme é marcada pela devastação provocada pela mineração, pela escuridão da beira da estrada e pela precariedade de lugares pouco acolhedores onde a protagonista tenta encontrar um pouso. A câmera na mão e mais próxima da personagem reforça essa impressão de enclausuramento que também reflete a regulação dos corpos da Diáspora,

como escreve Brand. Com regulado eu quero dizer que há funções sociais específicas às quais esse corpo é destinado, bem fora do escopo de sua própria agência – funções que, na verdade, negam e resistem à sua agência.

Ainda na segunda parte, que começa com Dora visitando o espaço vazio da fábrica, o tom da paisagem muda, temos uma comunidade que vive em harmonia com a natureza, que conversa em torno de uma fogueira, que compartilha comida e um modo de vida, até então, novo para Dora. O passado escravista desconhecido por nós no seio da família de Dora é expresso por um diálogo breve no momento em que ela e Ernesto almoçam juntos. Ele pergunta:

– Com quem você aprendeu a cozinhar?
 – Com minha avó.
 – E onde é que ela está?
 – Está enterrada na fazenda em que a gente morava. Ela queimou junto com a casa. Nasceu e morreu lá trabalhando pros donos.

Esse passado escravista, provavelmente compartilhado pela comunidade negra que acolhe Dora, é vingado pela forma com que eles se organizam para se desfazer do maquinário da indústria falida que os deixou sem nada. As danças e os rituais são um convite para que Dora se reconecte com sua ancestralidade, e fica visível a sua comoção ao receber a bênção de uma senhora mais velha que entoia este canto: *Ô Marinheiro, é hora de viajar, é céu, é terra, é mar; ô marinheiro olha o balanço do mar. É céu, é terra, é mar, Nossa Senhora está lá no céu a te esperar.*

Finalmente, *Suçuarana* é um filme sobre encontros. O encontro de Dora com um outro modo de existência, o encontro do mundo do trabalho com o mundo da vida, um mundo de desposseções e extrações que deram origem ao liberalismo e ao capitalismo com um mundo comunitário marcado pela solidariedade e pela resistência. Apesar das imagens chocantes da paisagem de devastação provocada pela mineração, *Suçuarana* termina por anunciar “formas vindouras de mundos humanos e mais-que-humanos a perdurar”, para retomar uma expressão da filósofa Elizabeth Povinelli.

Entrevista com os cineastas

1. Sabemos que vocês dois possuem uma série de colaborações pregressas até realizarem *Suçuarana* (2025). Ambos foram cofundadores da TEIA, coletivo que contava com a participação de 4 cineastas e de Luana Melgaço na produção (2002-2014), e também realizaram alguns filmes em que dividiram a direção com uma ou mais pessoas. Queria começar essa conversa pedindo para falarem um pouco mais sobre esse gesto criativo de realização compartilhada. O que vocês acham que carregaram de outras experiências para o projeto do *Suçuarana* e como vocês acham que o filme cresceu com esse encontro?

Clarissa Campolina - A formação que tive na TEIA me apresentou um modo de fazer cinema onde possibilidade e desejo de criação compartilhada eram evidentes. O início das nossas produções é anterior ao surgimento de uma política pública mais robusta e a dificuldade e escassez de recursos nos levavam a colaborar uns com os outros também por necessidade. Tínhamos acabado de sair da faculdade e, de alguma maneira, estávamos inventando formas de produzir, que acreditávamos serem menos hierarquizadas e mais colaborativas. Creio que o desejo de pensar cada produção como única, assim como de valorizar a criação coletiva, estará sempre presente no meu modo de realizar filmes. Nesse sentido, talvez *Suçuarana* seja o “último” filme da Teia. O projeto começou a ser gestado em 2012, ainda dentro do coletivo, e acredito que ele não existiria da mesma maneira se não estivéssemos compartilhando um mesmo espaço. Na casa onde trabalhávamos havia independência dos realizadores e, ao mesmo tempo, troca criativa.

Havia acabado de ler *A fera na selva*, de Henry James, e fiquei muito tocada com a novela. E, movida pelo desejo de compreender o que me arrebatou, pensei em escrever um projeto de filme baseado nela. Com o intuito de trocar impressões, emprestei o livro para o Sérgio ler e ele não curtiu num primeiro momento. Achei que essa diferença de perspectiva podia fazer bem ao processo de feitura do filme, pois, pra mim, a criação cresce na dissidência, no deslocamento do olhar, na escuta do outro, e, por isso, o convidei para o projeto.

Sérgio Borges - A criação compartilhada pressupõe escuta, entendimento dos gestos e dos caminhos criativos do parceiro, disponibilidade para lidar com a diferença e fazer dela uma aliada que ajuda a mover o processo - seja colocando as ideias à prova ou possibilitando que na interlocução, as ideias possam se tornar complementares. Eu e Clarissa nos conhecemos e somos amigos há 30 anos, o que facilita esse processo de escuta e de entendimento do outro, mas também torna o encontro mais intenso e profundo. Um filme sempre move muito mais do que o projeto em si! Ao longo da minha trajetória artística, tive o privilégio da interlocução e da parceria artística com a Clarissa em diversos filmes e sinto como uma dádiva poder compartilhar esse processo com alguém que admiro tanto em sua capacidade de criação, de liderança, de pesquisa, de escuta do outro, e de realização.

Vejo *Suçuarana* como fruto do desenvolvimento de nossos processos comuns e particulares com o cinema que carrega nossas experiências anteriores. Apesar de termos visões e desejos distintos sobre a vida, temos uma trajetória e uma formação compartilhadas em muitos aspectos. Formação que se inicia em fricção com a videoarte e o documentário feitos em Minas e no Brasil no fim dos anos 90 e início dos anos 2000, com o compartilhamento de referências comuns durante o período da TEIA, com a experimentação de uma linguagem híbrida em nossos primeiros longas (*O Céu sobre os ombros* [2010] e *Girimunho* [2011]). Observo também uma busca comum nos filmes que fizemos em seguida (*A Torre* [2019], *Canção ao longe* [2022]), em que nos aproximamos da ficção sem perder a relação com o documental ou o índice do real na construção

dos personagens e das cenas, mantendo uma abertura da narrativa sem subestimar a subjetividade do espectador. Ambos também experimentamos em paralelo a essa pesquisa outros caminhos de linguagem – do documentário ao ensaio (*Lutar, Lutar, Lutar* [2021] e *Enquanto estamos aqui* [2019]).

Suçuarana tem elementos do universo fantástico e uma personagem que flerta com o animismo, como acontece em *A Torre e Solon*, filmes em que a natureza também é o elemento central da narrativa, seja como refúgio e local propício para o entendimento de si, seja como índice de devastação e de renascimento e reconstrução. O filme traz também o movimento de uma andarilha que faz da estrada e do corpo a própria morada, como em *Trecho*, a busca pelo gesto sutilmente desnaturalizado na encenação de *Canção ao longe*.

Suçuarana tem como um dos temas centrais a busca por pertencimento e o reconhecimento de si. Percebo, respondendo a essa pergunta, que esta temática atravessa, de algum modo, todos os filmes que realizamos - seja na dimensão externa social e territorial, seja em sua dimensão interna e pessoal. Se em *O Céu sobre os ombros* os personagens buscam ser aceitos e amados como são e lidam com percalços por serem diferentes da normatividade, em *Canção ao longe*, a protagonista tenta se equilibrar entre o pertencimento à família aristocrática da mãe e o desejo de conhecer e pertencer ao mundo de seu pai – imigrante latino negro – para descobrir qual é o seu próprio território. Se em *Girimunho* a morte do marido proporciona a reafirmação dos laços com sua cultura e com sua autonomia da protagonista, em *A Torre* um homem em crise após o fim de um casamento tem um encontro fantasmático com o jovem que foi, para poder amadurecer e se transformar. Se em *Lutar, Lutar, Lutar* existe uma investigação da paixão desenfreada por um time de futebol e o desejo de pertencimento e reconhecimento entre torcedores de um mesmo time, em *Enquanto estamos aqui* temos o desafio da construção do amor e do afeto num contexto de desterritorialização da vida no estrangeiro.

E, para além daquilo que vem dos nossos filmes anteriores enquanto pesquisa de linguagem, trouxemos também para a equipe de *Suçuarana* muitos parceiros que colaboraram na construção dessa linguagem tanto comigo quanto com a Clarissa, em nossos outros filmes: Ivo Lopes, Thais de Campos, Gustavo Fioravanti, Bernard Machado, Paula Santos, Dayse Barreto, Luna Gomides, entre outros, além da Luana Melgaço, nossa produtora e parceira de TEIA.

2. Em alguns textos sobre o filme, vocês comentam que a origem do projeto está na curta novela de Henry James, *A fera na selva*. Apesar de *Suçuarana* estar muito distante do que poderíamos chamar de uma adaptação da novela, a angústia no presente e o desejo de desenterrar o passado que já estavam na personagem de James, também parecem assombrar a busca de Dora. O desassossego de Marcher parece marcar essa protagonista, e ele acaba sendo reforçado pelas escolhas formais da fotografia e da montagem. Vocês poderiam falar um pouco mais livremente sobre as possíveis relações entre novela e filme?

C – Apesar de *Suçuarana* não ser uma adaptação de *A fera na selva*, a novela foi um ponto de partida e nos iluminou diversas vezes ao longo da escrita do roteiro. No livro de Henry James, o personagem Marcher é tomado por uma espera angustiada de um acontecimento grandioso que não se concretiza, e esse estado de suspensão e de desassossego foi algo que tentamos perseguir na construção da personagem. O que nos interessava era essa sensação de um presente sempre assombrado por algo que não se deixa nomear, e que, no entanto, marca todos os gestos. Em Dora, essa inquietação de Marcher, aparece numa busca incessante por um lugar utópico. Mas, diferente dele, que permanece paralisado na sua expectativa, a busca de Dora a coloca em movimento. O que para James é uma ferida íntima e psicológica, em *Suçuarana* se desdobra no corpo da personagem e na paisagem que a cerca. Ao mesmo tempo, a personagem de James, May, também foi importante na construção da protagonista. Para nós, May não é apenas cúmplice da espera de Marcher, mas a encarnação da própria Fera. É sua presença observadora e enigmática que sustenta a potência do livro. Esses dois personagens nos guiaram na criação de Dora: uma personagem mais silenciosa, solitária e imprevisível, que carrega em si mesma ameaça e mistério.

Um outro elemento que nos orientou foi a tentativa de compreender a época em que o livro foi escrito. Em 1903, havia uma crise de um mundo que ainda carregava uma sensibilidade romântica (em decadência), e a narrativa de James parece explorar esse estado de mundo, em que os ideais grandiosos já não encontram mais sustentação. Para *Suçuarana*, nos interessava pensar também um contexto social mais amplo, e introduzimos esse paralelo: na contemporaneidade, é recorrente a tensão entre a experiência coletiva e a individual.

Suçuarana se estrutura em dois regimes formais. Na primeira parte, filmada digitalmente em planos mais fechados, com câmera no tripé “solta”, a estética se aproxima do filme de estrada: acompanhamos encontros breves ao longo do percurso, com uma montagem que privilegia o deslocamento, o imprevisível e o fluxo das imagens. Na segunda parte, filmada em 16mm (1.66:1), tudo se transforma: Dora se estabelece numa casa e experimenta a coletividade; o tempo se dilata, a urgência se dissolve, e a câmera torna-se mais observadora, criando “raízes” para as imagens. Os planos duram mais, os movimentos são suaves, alternando planos dos personagens e planos gerais que descrevem o mundo à sua volta; a paleta de cores se desloca para verdes, azuis, vermelhos e amarelos. Essa virada formal — do percurso solitário à convivência — materializa, no corpo do filme, a tensão entre individual e coletivo. Nesse sentido, *Suçuarana* se aproxima de James não através da narrativa, mas pelo estado de assombro e expectativa que não chega a se realizar. Nesse sentido, a novela nos ofereceu menos um enredo a seguir, e mais um estado, um afeto, que tentamos transpor para a tela — mas re-territorializado no nosso tempo, na paisagem, nas marcas de uma história coletiva que também habita a solidão da protagonista.

S – A leitura de *A fera na selva* foi mesmo o gatilho inicial desse projeto e alguns elementos do livro permaneceram como vetores importantes e estão impressos

no filme, como a sensação de mistério que a obra aciona - a busca por algo que nunca se apresenta de fato. Algo do estilo psicológico de Henry James se materializa na paisagem, nos silêncios, na expressividade dos corpos e nas poucas informações que a narrativa vai dando de sua vida pregressa da personagem.

Ao longo do processo de escrita do roteiro, algumas mudanças foram definidas desde o início, e as principais delas foram que a protagonista seria uma mulher e não um homem, e ela estaria em uma busca, e não em uma espera. E que a fera seria desdobrada na figura do cachorro, algo que não pode ser domesticado, mas que é tensionado pela relação afetiva que se estabelece com Dora. Um cachorro que lhe serve de espelho e a conduz pelos caminhos que ela precisa seguir.

Primeiro, pensamos em estabelecer a história em um tempo onde o amor não mais existia no século XXI, como um desdobramento amplificado da crise do amor romântico, que contextualiza o período do século XIX em que a novela foi escrita e que revela essa crítica no próprio comportamento do protagonista que espera a vida toda pelo amor, mas não consegue enxergá-lo quando ele aparece. Nessa trilha, nosso desejo de transcrição nos levou a pensar sobre qual crise, dentre tantas de nosso tempo, poderia se alinhar às referências da novela. E entendemos que a relação entre o individual e o coletivo em tempos de involução do próprio capitalismo e exacerbação do individualismo, seria um campo fértil para desenvolver nossa narrativa, podendo ainda transferir o olhar crítico sobre a experiência amorosa e afetiva da esfera pessoal para a esfera social.

Aos poucos, essa ideia do fim do amor foi se traduzindo na composição interna de uma personagem solitária, desconfiada, alerta, com uma vida marcada pela perda dos seus familiares e seus amores, que não cria raízes por onde passa (mas também corajosa, independente, que não se deixa domesticar), nas paisagens arruinadas e escavadas, nos encontros com pessoas que vivem pensando na sua própria sobrevivência, reféns de um sistema precarizado e exploratório, que também revelam o mundo hostil, o adoecimento social, e as dificuldades de afeto que vivemos no mundo contemporâneo. Mas o filme constrói também, diferente da novela, um espaço de resistência e de cura, mesmo que provisório e sem garantias de futuro, quando Dora encontra uma experiência comunitária em que existe afeto compartilhado e que lhe permite olhar para suas próprias feridas. Assim como Marcher não viu o amor diante de si, não compreendeu a revelação da sua espera, também sugerimos que a comunidade encontrada por Dora poderia ser o seu espaço de pertencimento que ela tanto buscava. Diferente da obra de James, isso não é trágico, pois Dora reconhece que seu lugar de pertencimento é seu próprio corpo, sua possibilidade de movimento e sua autonomia, e aquilo que a conecta com a mãe não é a terra em que elas sonhavam viver juntas, mas cultivar a sua memória na dimensão sagrada da vida.

3. Uma marca do cinema de vocês está na sensibilidade e na originalidade com que trabalham a direção de atores. Os dois realizaram documentários antes de imergir no universo da ficção e esse caminho fica muito claro quando vemos o tratamento

dado aos personagens. É difícil exprimir essa sensação, mas um dos grandes méritos do filme está na sutileza do registro de atrizes e atores que parecem pessoas comuns enraizadas naqueles lugares (e sabemos que não é o caso). Em *Suçuarana*, assistimos em ato aquela velha máxima do Godard que dizia que “todo grande filme de ficção tende ao documentário”. Vocês poderiam falar sobre esses encontros e os processos de criação com atores e equipe (passando pelas diversas instâncias de profissionais que são envolvidos para realizarem um filme como esse)?

C – Acredito que tanto a escolha do elenco e da equipe quanto o nosso percurso documental contribuíram de forma determinante para o trabalho com as atrizes e os atores no filme. Desde o início do processo, tínhamos o desejo de trabalhar com um elenco híbrido de atores profissionais, compondo a primeira parte do filme, e com uma comunidade já existente (um grupo de teatro, um grupo de canto e dança, moradores de um assentamento ou uma ocupação urbana) que pudesse atuar na segunda parte. Esse desejo vinha da certeza de que deveríamos perceber a intimidade dessa comunidade na tela, em seus gestos, nas conversas, nas brincadeiras. Como dispúnhamos de pouco tempo de preparação, seria difícil alcançar esse lugar com um grupo desconhecido. Iniciamos a busca do elenco com o Cris Araújo e a Sara Pinheiro, cuja contribuição e entendimento de como gostaríamos de trabalhar foram fundamentais para a seleção. O mesmo vale para os preparadores Maria Tereza Urias e Renan Rovidá, que trabalharam nos dois grupos do elenco de forma semelhante, sempre partindo da convicção de que a atuação é para todos que queiram e tenham a oportunidade de atuar.

Ao longo da pré-produção, os encontros com atrizes e atores foram conduzidos pelo Renan, e estávamos presentes sempre que possível. Por uma questão logística, trabalhamos com dois grupos: um em Belo Horizonte e outro em Ouro Preto. Em Belo Horizonte, mesmo que os atores não se encontrassem em cena, nossa proposta foi trabalhar todos juntos, para que uma personagem pudesse se impregnar e dialogar com a outra. E, antes de esboçar qualquer marcação de cena, trabalhamos a escuta, a observação, o tempo dos corpos, o tom das vozes e a possibilidade de imaginar essas personagens, as situações que viviam e enfrentavam. Uma das proposições em ambos os grupos era que cada pessoa encontrasse o seu tempo-rítmico e o sustentasse no encontro com o outro e com a equipe de filmagem. Nos ensaios com cada integrante da Guarda, esse entendimento foi essencial para que não se tornassem um grupo uníssono, sem nuances. Tanto a intimidade quanto a diferença entre eles deveriam transbordar para a tela. Trabalhamos, assim, para fortalecer os tempos rítmicos que já possuíam como pessoas e como integrantes daquele coletivo, de forma que não se contaminassem pelo tempo do outro, nem pelo da Sinara nem pelo do Carlão. Essa relação tempo-ritmo foi, portanto, um eixo fundamental no trabalho com cada pessoa.

A divisão formal do filme também orientou nossa condução na direção dos atores. Na primeira parte, Dora deveria se encontrar com pessoas que revelassem diferentes formas de viver na estrada e que, de alguma maneira, refletissem os sentimentos da própria protagonista. As cenas foram filmadas em planos mais fechados, isolando

as personagens em falas que evocavam testemunhos, como se acessassem uma lembrança há muito esquecida. Na segunda parte, ao atravessar o túnel, a aposta era outra: integrar um coletivo pré-existente — integrantes da Guarda de Moçambique de Ouro Preto — e construir com eles cenas que expressassem convivência, trabalho coletivo e manifestações culturais. A intenção era representá-los como moradores e ex-operários de uma fábrica falida, mas permitir que tradições e ancestralidades emergissem no corpo da cena, colorindo o filme com suas histórias. A câmera e a *mise en scène* acompanharam essa virada, com planos mais longos, movimentos suaves e uma temporalidade que permitiu que as relações se enraizassem e que a performance coletiva acontecesse. Para nós, é essencial que exista, no trabalho com as atrizes e os atores — independentemente de suas experiências profissionais —, a possibilidade de o mundo contaminar a ficção. Trata-se de acolher biografias, rituais e saberes locais e, ao mesmo tempo, assumir escolhas formais que potencializassem a própria história a ser narrada. Acreditamos que tanto o documentário quanto a experiência da criação coletiva nos ajudaram a nos despir de certezas, aceitar os riscos do imponderável e abrir o processo para que o encontro entre atores, comunidade e equipe pudesse redesenhar personagens e trajetórias. Nosso norte foi sempre fazer o que fosse mais justo para o filme, permitindo que a ficção se aproximasse da vida.

S - Sou muito encantado pela encenação das atrizes e atores de *Suçuarana*. Esse resultado é fruto do talento deles, mas sinto que o processo só pôde ser bem conduzido pelo acúmulo de nossas experiências sobre a atuação no cinema que foram acontecendo nos processos de realização de nossos filmes. Eu e a Clarissa tivemos a oportunidade de nos acompanhar bem de perto em muitas oportunidades, notadamente no trabalho com atrizes e atores não profissionais de *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*, e acredito que nosso jeito de olhar para essa condução encontra uma boa sintonia.

Em nossas experiências com o documentário e o cinema híbrido, tivemos a possibilidade de apurar a nossa sensibilidade para observar as características das pessoas, suas potências e fragilidades, de as ouvirmos com cuidado sobre suas vidas e seus desejos, para criar, complementar ou adaptar cenas e histórias de um filme de uma forma compartilhada e cuidadosa com a alteridade em seus processos de representação e representatividade. O documentário também me traz um desejo de buscar uma presença viva e autêntica do performer perante a câmera.

A primeira coisa que acho importante ressaltar, apesar da obviedade, é que o processo de escolha do elenco é fundamental, e que, para além do talento e do carisma, a proximidade vivencial do ator com as ações e o universo dos personagens criados numa ficção é também muito importante. No espaço entre o ator profissional ou não profissional ser o que ele é, e a possibilidade da ficção de deslocar um pouco esse mundo, de acrescentar ações, características ou narrativas novas a esse self já conhecido, cria um campo de criação muito fértil.

A modulação entre o que é o jeito de ser de cada um e o que é acrescentado, suprimido, modificado para a encenação de um personagem, a quantidade de xícaras de documentário e de ficção que mais se adequa à proposta de encenação, as características e habilidades do ator é que vão dar um bom tempero e um bom ponto ao filme ou não. Essa modulação tende a ser distinta entre atores profissionais e não profissionais, sendo para os não profissionais a proximidade com quem se é, normalmente se torna um ponto de confiança e conforto não só emocional, mas corporal também. Já os atores profissionais tendem a desejar ser mais nutridos com características próprias dos personagens, para criarem conexões com as suas vivências, que resultará na sua construção formal. Em última instância, precisamos descobrir um modo de nos comunicar com cada ator e suas especificidades, e entender que tipo de condução cabe para sensibilizá-lo no processo de construção de seu personagem. E precisamos estar abertos para compor juntos com ele esse personagem. Acredito que uma de nossas características neste trabalho é o de ter tido a porosidade em acomodar de forma positiva para a dramaturgia, o material que resulta dos encontros com os atores e seus universos.

Para compor essa comunidade do filme, por exemplo, sabíamos que era importante existir uma relação real de parceria, afeto e trabalho em coletividade entre os atores, e fomos em busca não de atrizes e atores especiais, mas sim de um grupo de pessoas com essa vivência de afeto e vida comunitária. O Moçambique de Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia de Ouro Preto, para além de contemplar essas características, trouxe ao filme outras camadas que vieram de suas próprias vivências – seja a dimensão espiritual e ritualística da comunidade, seja representatividade de sua cultura e de suas raízes ancestrais que resistem nessas terras desde o ciclo do ouro. Nós descobrimos, depois do convite, que o Carlão, ator que representa o Ernesto, nasceu na comunidade dos Pinhões em Santa Luzia, e já no primeiro encontro com o Moçambique, foi tratado como parente. Já a Sinara encenou durante muitos anos uma moradora de rua em uma peça da Cia Coccix, da periferia de Belo Horizonte.

Mas claro, a escolha dos atores é apenas o início. Tivemos um processo de preparação de elenco cuidadoso, para que cada etapa pudesse ser elaborada e absorvida por nós e pelo roteiro na construção dos personagens. Criamos momentos individuais e coletivos de trabalho, conversas, troca de referências, colocamos os atores que iriam contracenar juntos para experimentar o encontro de seus personagens, o tom de cada um, improvisamos pequenos motes que se relacionavam com as cenas, mas sempre tangenciando o roteiro – nunca trazendo a cena pronta – para que ela não fosse cristalizada antes das filmagens. A ideia era a de alimentar os atores com o universo do filme e o contexto do seu personagem, trabalhar juntos suas características e nuances, preencher o corpo e os sentimentos dos atores para que eles tivessem os saberes e o repertório necessários para estarem inteiros na cena.

4. Não sei se isso já estava no projeto original do filme, mas *Suçuarana* me parece adiantar um debate que está muito em voga nos tempos atuais, que é a nossa relação com o território, os impactos do capitalismo na vida na terra e a mediação

entre diferentes visões de mundo e de existência. A busca de Dora parece combater a perspectiva liberal e a acumulação de valor dos grupos dominantes, e dá a ver a relação desierarquizada que comunidades, apartadas dessa lógica, estabelecem entre os seres vivos, sejam eles seres humanos, ou seres da natureza. O final do filme é uma celebração a esses povos que resistem à exploração e lutam pela sobrevivência de suas tradições e conhecimentos ancestrais. Vocês poderiam falar um pouco sobre essa relação entre a jornada íntima de Dora de um lado, e uma jornada maior que seria a dessa comunidade que resiste apesar da sanha destruidora das companhias de mineração que são o epítome do capitalismo tardio?

C – Desde o início do processo, queríamos fazer a busca de Dora dialogar com algo maior, com as inquietações que temos com o mundo que nos cerca. Acredito que a falta de lugar da protagonista está intimamente relacionada com a forma que o mundo capitalista opera, seja na exploração territorial, seja na violência patriarcal. Pensando nisso, materializamos o objeto de desejo de Dora em uma foto, em um território, mas o sentido da busca dela vai além, ela é subjetiva e, em algum lugar, compartilhada com tantas outras pessoas e comunidades que foram desterritorializadas. Portanto, para construir a trajetória da nossa protagonista, pesquisamos diversos autores que investigaram esses e outros temas – a história colonial de Minas Gerais, o decolonialismo, o extrativismo, o ser animal, a poética da fuga, o congado – a fim de ficcionalizar a narrativa de Dora com um ponto de vista histórico-social.

Nesse sentido, acredito que a jornada de Dora se conecta a um movimento maior, que é o de tantas pessoas e comunidades que resistem à exploração e à lógica predatória do capitalismo. Ao percorrer a estrada, Dora confronta a violência, a precariedade e a solidão, atravessando personagens que revelam formas de vida à margem da acumulação e do valor de troca. Essa travessia, contudo, encontra uma virada quando ela se insere em uma comunidade que opera em outro regime de existência: um tempo marcado pelo coletivo, pelo gesto partilhado e pela ancestralidade. Nesse encontro, a trajetória individual se funde a uma experiência coletiva que resiste à destruição, subvertendo o sentido de produção de bens da fábrica, transformando-a em um garimpo pós-moderno, um garimpo da sucata, do que um dia foi uma promessa de progresso.

Assim, o arco íntimo de Dora se amplia ao encontrar o arco coletivo dessa comunidade, e o filme, ao aproximar essas histórias, reafirma sua dimensão política. A câmera, os corpos e os gestos alargam a história particular de Dora, redimensionam sua presença e suas escolhas e passam a inscrever nas imagens a persistência de modos de vida que sobrevivem apesar da sanha destruidora das companhias de mineração. Nesse sentido, o final do filme não é apenas a conclusão de uma narrativa pessoal, mas a celebração de um outro horizonte possível: aquele que emerge da resistência, da partilha e da vitalidade dos saberes ancestrais.

S – Minas Gerais, o território onde nascemos e onde o filme é realizado, traz no próprio nome as marcas da exploração mineral. Essas marcas estão ainda mais

presentes na terra e nos corpos das pessoas, que são exploradas no trabalho desde sempre pelo sistema vigente, a depender da época, seja no ciclo do ouro, no ciclo das fábricas, seja no ciclo do minério. Ao pensar nessa crise individualista que vivemos, que é antes de tudo política e sintomática do sistema de acúmulo de capital de poucos em detrimento a muitos, trazer essas paisagens devastadas e o trabalho precarizado para a narrativa foi um gesto natural. Em contraponto a isso, Dora encontra uma comunidade, numa área de natureza preservada, que mantém um modo de vida simples e uma conexão com os saberes e ritos ancestrais que estão ligados a uma vida compartilhada e de respeito à natureza. Esse é um gesto do filme que aponta e celebra de forma respeitosa e reverente a importância das comunidades tradicionais, originárias, quilombolas e dos movimentos sociais pelo direito à terra. Pois eles são os guardiões e os detentores de tecnologias e saberes que ainda podem nos salvar da crise humana e comportamental em que vivemos. São coletivos que sabem como viver em comunidade de forma horizontal, que têm consciência na inter-relação entre todos os seres, humanos, animais, vegetais e invisíveis, e que lutam pela manutenção da saúde do planeta e pela possibilidade de ainda existir vida humana por aqui a médio prazo.

Referências

BRAND, Dionne. **Um mapa para a porta de não retorno:** notas sobre pertencimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2022.

JAMES, Henry. **A fera na selva.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

POVINELLI, Elizabeth. **Catástrofe ancestral:** Existências no liberalismo tardio. São Paulo: Ubu editora, 2024.

Recebido em: 22 set. 2025

Aprovado em: 29 set. 2025