



# CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOLUME 3

MICHELLE SALES  
PAULO CUNHA  
LILIANE LEROUX





# CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

VOLUME 3

MICHELLE SALES  
PAULO CUNHA  
LILIANE LEROUX



**CINEMAS  
PÓS-COLONIAIS  
E PERIFÉRICOS**

**VOLUME 3**

MICHELLE SALES  
PAULO CUNHA  
LILIANE LEROUX



Copyright © 2020

**Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leroux**

É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência dos autores.  
Este livro foi revisado segundo o Novo Acordo Ortográfico da língua Portuguesa.

Editor

**Nós por cá todos bem – Associação Cultural & Edições LCV/SR-3/Uerj**

Apoio

**NuVISU – Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas**

Organização

**Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leroux**

Produção editorial e gráfica

**Esfera Similar, Lda.**

Catálogo na Fonte

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH-B

C574 Cinemas pós-coloniais e periféricos / Organização: Michelle Sales, Paulo Cunha, Liliane Leroux. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020. v.

ISBN 978-989-99704-2-7

1. Cinema – Pós-Colonial. 2. Cinema – Brasil. 3. Cinema – Portugal. I. Sales, Michelle. II. Cunha, Paulo. III. Leroux, Liliane. IV. Título.

CDU 791.43=690

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94



nós por cá  
todos bem





## **Sumário**

Narrativas audiovisuais e disputas culturais em busca do povo .....	11
<i>Wilq Vicente</i>	
A apropriação de imagens de arquivo em <i>Moras à Luta: memória e engajamento</i> .....	31
<i>Eduardo de Souza de Oliveira</i>	
A Corrente Equatorial Sul Na Maré Profunda: malungos entre cabos submarinos e a Kalunga .....	51
<i>Ruy César Campos Figueiredo</i>	
Mapeando Fantasmas .....	71
<i>Paola Barreto</i>	
Ressignificando Imagens de Fundação?: Kuxa Kanema (2003), de Margarida Cardoso .....	89
<i>Cid Vasconcelos</i>	
A poética da terceira margem no cinema latino-americano .....	109
<i>Júlia Vilhena</i>	
António Lopes Ribeiro: a câmara do poder do cinema português .....	127
<i>Afrânio Mendes Catani</i>	



# NARRATIVAS AUDIOVISUAIS E DISPUTAS CULTURAIS EM BUSCA DO POVO

---

**Wilq Vicente<sup>1</sup>**

<INSERIR FILIAÇÃO>

---

## **Introdução**

O texto destaca os anos 2000 como um momento de intensa interação entre realizadores de vídeo, as políticas públicas na área da cultura, a sociedade civil na figura das Organizações não Governamentais (ONGs) e movimentos sociais e culturais contemporâneos em torno de disputas pelo significado, apropriações e aproximações da periferia, da diversidade e da ideia de “povo”. Esse período mostrou uma importante ebulição de experiências coletivas e de grupos artísticos que mantiveram um debate de grande relevância e fluidez, que repercute ainda hoje entre produtores, artistas e produtos artísticos, militantes no campo da cultura, pesquisadores, gestores públicos e a sociedade em geral.

São experiências que se colocam ora como instrumento de criação de redes de interlocução política e cultural, ora como meio de articulação de uma postura política combativa, de expressão estética, ou mesmo como via de inserção, ainda que marginal, em um restrito mercado cultural, expondo tensões permanentes e dinâmicas nas disputas sociais e culturais de nosso tempo.

1. Doutorando em Ciências Humanas e Sociais (UFABC) e Mestre em Estudos Culturais (USP). Organizador do livro QUEBRADA? Cinema, Vídeo e Lutas Sociais (2014) e curador das mostras 1ª Mostra Cinema de Quebrada (CCSP, 2005), Carta Branca ao Submarino Vermelho (19º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, 2008), Coordenadas: Política e Audiovisual entre Centros e Periferias (FELCO-SP, 2011), 3ª Mostra Cinema da Quebrada (CINUSP, 2014) e Ilha das Flores, 30, Furtado, 60 (CINUSP, 2020).

Neste contexto de diferentes atores, novos recursos tecnológicos e rápidas transformações culturais e políticas, parte significativa da expressão dessas manifestações audiovisuais possuem conexões com a configuração e dinâmica territorial da cidade, revelando sobretudo uma disputa cultural por representatividade,<sup>2</sup> em temáticas socioculturais, identitárias, de gênero e escolhas artísticas.

A ideia de “nossa realidade representada por nós mesmos” se coloca o tempo todo como pauta da ação, no âmbito de um segmento da produção audiovisual, mas também em outras expressões e linguagens culturais. É possível ver diferentes formas de lidar com esta pauta. É o caso de vídeos fruto de projetos apoiados por editais públicos,<sup>3</sup> de coletivos formados no âmbito de oficinas de ONGs, agora já fora do âmbito delas, ou mesmo produções independentes de coletivos artísticos da periferia, em produções como *Vaguei os livros e me sujei com a merda Toda* (2007), de Allan da Rosa, Mateus Subverso e Akins Kinte, vídeo que aborda a ausência de personagens e autores negros na literatura brasileira; *Videolência* (2009), do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), que tenta problematizar a recente produção de vídeo que a periferia propõe, observando virtudes e padrões dessa manifestação audiovisual; *Qual Centro?* (2010), do Coletivo Nossa Tela, que busca debater o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo; e *Um salve doutor* (2015), do Coletivo Mundo em Foco, que foca na história de um garoto pobre oriundo do bairro de São Miguel Paulista, na periferia da zona leste de São Paulo.

Outras representações periféricas aparecem em produções com maior estrutura de produção e circulação, já mais ao final deste período de quase duas décadas. Deste contexto, é possível destacar: *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, filme que poderia ser visto como um *Mad Max* da periferia candango, com um território devastado, onde as pessoas sobrevivem

2. Para um debate sobre representação e representatividade ver a livre docência de Esther Hamburger (2008) e *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Shohat e Stam (2006).

3. Caso do Programa para Valorização das Iniciativas Culturais (VAI). Informações aqui: <http://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html> - Iniciativas de artistas como Emicida (Projeto Noiz) e Criolo (Rinha dos MCs) já foram contempladas pelo programa.

de restos de coisas e empregam seu tempo em lutas e conflitos; *No coração do Mundo* (2019), da Filmes de Plástico, produção mineira que aborda a vida dura dos moradores de Contagem e a expectativa de um futuro melhor; e *Bonde* (2019), do Coletivo Gleba do Pêssego, que conta a história de três moradores de Heliópolis, zona sul de São Paulo, que buscam refúgio da discriminação social na noite da cidade.<sup>4</sup> São realizadores formados em cursos de audiovisual reconhecidos ou de cursos técnicos livres,<sup>5</sup> mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais. A questão surge também em um filme como *Sócrates* (2019), produzido pelas Oficinas Querô,<sup>6</sup> da cidade de Santos, no caso sob o alinhavo intelectual do cineasta brasileiro-americano Alex Moratto.

É possível observar nestas narrativas<sup>7</sup> audiovisuais que um “movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram” (HAMBURGER, 2018, p. 30). Fazendo um paralelo com a observação de Ismail Xavier sobre o Cinema Novo em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, temos “um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo), antes inaparente” (XAVIER, 2012, p. 44). Esses novos atores de importância econômica, agora detentora dos códigos cinematográficos, introduziu elementos novos e certa robustez na equação dos processos culturais contemporâneos.

Nas últimas duas décadas, o audiovisual é visto como um setor que não está restrito ao dito cinema de mercado e à indústria cultural, mas também como uma ferramenta no interior de ações culturais, sociais, polí-

4. Cineastas e moradores de bairros populares nas regiões metropolitanas brasileiras: Adirley Queirós, de Ceilândia, no Distrito Federal, Filmes de Plástico, de Contagem-MG e o Coletivo Gleba do Pêssego, de vários bairros de São Paulo.

5. Universidade de Brasília (Unb), Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte (ELC/BH) e Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias (São Paulo).

6. *Socrates* é uma produção de jovens de 16 a 20 anos das Oficinas Querô, projeto social idealizado pelo Instituto Querô há 12 anos, Organização não Governamental de Santos que utiliza a ferramenta do audiovisual para capacitar jovens de baixa renda e transformar suas realidades por meio da sétima arte. Mais informações aqui: <http://institutoquero.org/>

7. Utilizo um debate levantado pelo professor Ismail Xavier que usa o termo “narrativas para evitar a querela sobre a fronteira entre os gêneros do cinema” (2012, p. 17).

ticas e artísticas. Algumas ações pontuais, tanto de esferas governamentais (fomentando a produção), quanto da iniciativa privada, através de ONGs e seus patrocinadores (fomentado oficinas de formação na área e debates), buscaram contemplar esse setor do audiovisual nos últimos anos, reconhecendo o papel formativo, social e de cidadania que exercem e visando o estímulo à “diversidade cultural”, termo difundido pela Unesco a partir dos anos de 1990 e que passa a marcar o campo cultural, das políticas públicas e do audiovisual em anos subsequentes.

É do cenário mais atual, o uso de dispositivos móveis, da internet e redes sociais,<sup>8</sup> sendo um caso emblemático o Mídia Ninja, grupo que se notabilizou pela cobertura *in loco* de protestos de rua sobretudo a partir de 2013.<sup>9</sup> Indo além, chega-se à multiplicação de plataformas de *streaming*, como o Youtube, que propiciou a inserção da música brasileira diversa através de videoclipes, com o surgimento de artistas como *Pablo Vittar* e o suposto empoderamento da comunidade LGBTQ+; *Kondzilla* e os seus clipes de funk ostentação; e o rapper *Emicida* com seu Laboratório Fantasma e o ideário de “todo poder ao povo preto” da periferia. Trata-se de arranjo diverso daquele voltado mais especificamente à produção audiovisual, indo além da dinâmica com os governos e a sociedade civil, mas que dialoga com o cenário que se desenrolou a partir dos anos 2000.

Voltadas para as redes sociais, há ainda outras experiências de menor alcance midiático vindas da periferia como *NA Favela – Núcleo Audiovisual Favela*, do Rio de Janeiro, “uma produtora audiovisual raiz, cinema de guerrilha e outras intervenções imaginárias., como se auto define na página do grupo no Facebook.<sup>10</sup> O grupo continua: “A esperança está na

8. Os primeiros portais de internet privados no país são de 1996, mas apenas em 2000 surgem as primeiras provedoras de acesso gratuito, ainda com conexão discada. No mesmo ano surge a banda larga, permitindo pela primeira vez a transmissão de vídeo. O Orkut e o Youtube são de 2004, mas é em 2007 que começam a se popularizar, com o surgimento dos smartphones e a conexão 3G. Em 2018, segundo a pesquisa TIC Domicílios, feita anualmente pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Ceti), 70% dos brasileiros usaram a internet e 48% (quase metade) da população das classes D e E possuía acesso à internet, sendo o celular o principal meio de acesso. Em 2008 apenas 34% da população havia utilizado a internet há menos de 3 meses.

9. Além da atuação dos Jornalistas Livres neste cenário, entre outros.

10. Mais informações aqui: *NA Favela*: <https://www.facebook.com/nafavelaoficial> e *Companhia Bueiro Aberto*: <https://www.facebook.com/companhiabueiroaberto/>

possibilidade de contar nossas próprias histórias. Falar com a gente.” Já a *Companhia Bueiro Aberto*, da cidade de Guarulhos, na grande São Paulo, “se reuniu com um sonho na cabeça: fazer cinema mesmo sem ter o devido apoio. Esse sonho virou realidade com a fundação. Em 5 anos de estrada, já produzimos 32 obras entre documentários, ficções e vídeos”, conforme se apresentam também no Facebook.

Essas pequenas transformações ocorridas no início do século XXI foram acompanhadas pelo florescimento de novas demandas político-sociais com teor cultural e pelo fortalecimento da noção de “direito à cultura”, resultando em respostas dos agentes públicos através da concepção de novas políticas públicas de cultura e do audiovisual, acompanhando a crescente relevância do cenário cultural no mundo contemporâneo. Inclusão social, pluralidade e diversidade foram virtudes louvadas na política cultural brasileira neste período.

Neste cenário de mudanças, seria a produção de audiovisual capaz de articular um discurso inovador, do “nós por nós mesmos” que efetivamente traduz os interesses desses novos atores? As políticas culturais do período parecem ter influenciado na construção de uma cena audiovisual relevante. Ainda não é possível avaliar como esta cena resistirá e dialogará com as mudanças em curso na próxima década. De toda forma, o audiovisual feito na e pela periferia está posicionado em um campo de batalha cultural permanente, onde distintas alianças e forças se colocam para dar significados e respostas. Ainda, em que medida essas representações, realizadas por esses novos agentes, provocam um rompimento da invisibilidade do povo?

São questões a respeito deste universo sobre as quais pretende-se avançar. Como este cenário se traduziu num contexto particular da produção de audiovisual, em produtos específicos, experiências coletivas e de grupos artísticos e outras iniciativas? Fruto de pesquisa em andamento sobre as narrativas audiovisuais e as disputas culturais em busca do povo e a relação entre as esferas de governo e a sociedade civil, o artigo reconhece e aborda uma movimentação significativa desde o início dos anos 2000 e os diálogos políticos e sociais na qual se insere.

\*\*\*

“Vídeo comunitário”, “cinema de quebrada”, “vídeo popular”, “vídeo militante” e “vídeo periférico” são algumas das maneiras pelas quais produtores e pesquisadores nomeiam a atividade, articulando um discurso audiovisual próprio e externando disputas, tensões e reflexões permanentes sobre as implicações políticas e estéticas de diferentes modos de atuação. Este cenário pode ser compreendido em relação ao percurso mais amplo da história do audiovisual brasileiro.

Como aponta Esther Hamburger (2005, p. 198):

O florescimento do documentário no Brasil de hoje [sic] coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação.

Na década de 1960, em caráter de exceção, algumas experiências ousaram em não tratar do povo apenas enquanto temática e/ou realidade a ser documentada, apostando na participação deste outro de classe em algumas etapas da realização fílmica. A influência do Neorealismo italiano no cinema brasileiro e latino-americano trouxe a ideia de trabalhar com atores não profissionais, provenientes do povo, das comunidades onde eram realizadas as locações. À luz da história do cinema no país, *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984, Eduardo Coutinho), tem como ponto de partida o assassinato de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, em 1962. O documentário buscou trabalhar com atores não profissionais que provinham justamente da comunidade que se ia documentar, atores do povo que representavam a si mesmos. Em razão do golpe militar, as filmagens foram interrompidas em 1964 e retomadas vinte anos depois, em 1984. Revisitando a própria forma através da qual buscou se relacionar com esse “povo” 20 anos antes, o documentário promove uma ruptura do ponto de vista estético e político. Para Xavier (2012, p. 26),

Da partilha de uma experiência com o outro de classe, iniciado em termos problemáticos nos anos 60, é recuperado no início dos anos 80, recolhendo a rica experiência do cineasta na reportagem e no documentário para rearticular a relação entrevistador e entrevistados [...] personifica aí o trajeto dos cineastas empenhados na luta política.

Como ponto de maior tensão entre “cineastas e imagens do povo” (título do livro clássico de Jean-Claude Bernardet), *Jardim Nova Bahia* (1971), dirigido por Aloysio Raulino, é um exemplo em que o cineasta entrega a câmera a seu personagem (BERNARDET, 2003). Práticas como estas são, porém, isoladas nas décadas de 1960 e 1970, período de intensa produção de representações do povo pelo cinema, “com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas” (RIDENTI, 2013, p. 9), mas ainda marcadas pelo alinhamento geral do discurso do diretor, “outro” de classe do “povo”.

O cinema militante do final da década de 1970 também teve aproximações com o povo, que se dava nos seus círculos de exibição, na concepção de um projeto de cinema político popular. O cinema era então concebido como meio de politização das massas. Na televisão, porém, o cenário era outro. Nos “anos 70 e 80, quando a televisão se consolidou como veículo de comunicação mais popular e lucrativo de uma indústria com conexões internacionais e em expansão, cenários urbanos de pobreza e violência estiveram sintomaticamente ausentes da telinha” (HAMBURGER, 2005, p. 200).

Já no contexto da redemocratização, nos anos 1980 e 1990 surgiram movimentos sociais e populares que foram aos poucos ganhando estruturação institucional e que tinham o vídeo como ferramenta política e de divulgação, tal como aqueles aglutinados em torno da experiência da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). A ABVP reunia e incentivava iniciativas de vídeo – produção, exibição, distribuição, formação e debate que ocorriam junto aos movimentos sociais da época. As primeiras produções do chamado vídeo popular surgiram num contexto de estagnação e recessão econômica dos anos de 1980, num cenário de escassez de

verbas e mobilizações populares com reivindicações em torno do direito à terra, à moradia, saúde, entre outros. Com o passar do tempo, a entidade se articulou como uma grande rede de produtoras de vídeo, ONGs diversas, canais comunitários de TV, movimentos sociais, sindicatos, institutos de pesquisa e assessoria, até seu desmanche em 1995.<sup>11</sup>

Neste período, eram escassos recursos públicos de fomento para o setor cultural e inexistente as modalidades de apoio para a produção cultural realizada fora dos cânones artísticos. A produção de vídeo se posicionava então dentro de um debate de democratização da comunicação, ainda distante da pauta do direito à cultura que veio tomar fôlego no século seguinte. De forma que a produção de vídeo ligada aos movimentos sociais se constituiu de maneira autônoma ao poder público e ao mercado. O Estado, que foi grande fomentador da produção cinematográfica durante o período da ditadura militar,<sup>12</sup> mesmo diante da hegemonia cultural de esquerda no período (SCHWARTZ, 2001), teve seu papel na produção cultural progressivamente reduzido ao longo dos anos de 1980 e 1990, sendo um período de fortalecimento progressivo das políticas neoliberais.

Havia neste período uma estruturação dos movimentos sociais clara em torno dos operários, dos trabalhadores, que, porém, não tinham acesso aos “mecanismos de produção da representação”, no caso, o meio vídeo. Essa produção era feita majoritariamente por realizadores independentes de classe média junto ao povo pobre das bases dos movimentos, deixando transparecer, nos vídeos, um projeto de organização discursiva intelectual da prática do povo e em certa medida uma perspectiva de conscientização e mobilização ou aquilo que Marcelo Ridenti chama de um “romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2010).

Tal perspectiva transparece, por exemplo, em vídeos como *A luta do povo* (1980), da Associação Popular de Saúde (APS) e direção do cineasta

11. Atualmente a PUC São Paulo mantém o acervo de vídeos da ABVP. Para saber mais: [http://www4.pucsp.br/cedic/semui/fundos/associacao\\_video.html](http://www4.pucsp.br/cedic/semui/fundos/associacao_video.html).

12. Neste período, ganhavam destaque várias instituições estatais de incentivo à cultura, como a Embrafilme (1969), a FUNARTE (1975), o Serviço Nacional de Teatro (1973), o Instituto Nacional do Livro (1964) e o Conselho Federal de Cultura (1967).

Renato Tapajós, que traça um resumo das lutas populares dos anos 80; *Batalha dos Guararapes I* (1984), da Ong FASE, que traz a encenação dos moradores do Jardim Guararapes, zona oeste do Rio de Janeiro, representando sua história em forma de ficção, tendo como centro a luta contra os despejos; e em *Há lugar* (1987), de Julio Wainer e Juraci de Souza, vídeo que registra o processo de ocupação de terrenos na região da zona leste da cidade de São Paulo e adjacências, um dos vídeos ícones da produção ligada à ABVP (VICENTE, 2015).

Conforme aponta Ridenti (2013, p. 11):

Ao fim do século XX, apesar de persistentes desigualdades sociais, notava-se a incorporação de novos consumidores ao mercado interno, com a ampliação no uso popular de novas tecnologias. Enquanto muitos permaneciam excluídos ou com acesso marginal ao mundo da cultura, parte da população brasileira podia comprar aparelhos de som, de rádio e de televisão, telefones celulares, videogames, computadores pessoais e outros bens que alterariam seu cotidiano, muitas vezes adquiridos à prestação ou no vicejante mercado paralelo de produtos “piratas”, de acesso mais barato. [...] No começo dos anos 2000 viriam a disseminar-se novas mídias, com a difusão de sites, blogs, redes sociais como o Facebook, posteriormente chegaria o Ipad, numa corrida tecnológica infinita.

Nos anos 2000 o governo federal passa a ter participação importante no fomento ao campo cultural, seja através de políticas culturais, seja através de políticas educacionais. Além da redução significativa das taxas de analfabetismo, particularmente entre os jovens, houve uma expansão inédita do ensino superior no país. Se em 1980 eram 404 mil vagas no ensino superior, mantendo-se próximo a 502 mil vagas em 1990, nos anos 2000 já eram 1,2 milhões de vagas, saltando para 3,1 milhões em 2010 (MEC/INEP, 2012). Assim, “esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para o consumo cultural” (RIDENTI, 2013, p. 5). Em 2018, pela primeira vez pretos e pardos passaram a ser maioria no ensino superior, fruto sobretudo das políticas de cotas, refletin-

do uma mudança importante no campo da produção intelectual e cultural (IBGE, 2019). Somando-se a esse cenário as novas políticas culturais e o barateamento de equipamentos de vídeo e de edição, conformou-se uma situação inédita para a produção cultural e particularmente para a produção audiovisual.

A análise deste contexto parece nos oferecer a possibilidade de inferir que a mudança nas políticas dos governos, seja diretamente cultural, seja educacional, seja econômica e social, inclusive aquela que viabilizou a ampliação do consumo das classes mais baixas, teve impacto direto no contexto de uma nova produção cultural que não podemos ignorar.

Ao longo da década de 2000, os editais de seleção de projetos tornaram-se o principal modelo de financiamento estatal à cultura no Brasil, ao lado das leis de incentivo fiscal, que se estabeleceram na década anterior. Neste período, o governo federal passou a evocar, na interação com os novos atores, a ótica da diversidade e da cidadania cultural, implicando em editais específicos para contemplar o segmento, tais como: *Revelando os Brasis* (2004), *Cultura Viva* (2004), *Cultura Digital* (2004), *Olhar Brasil* (2005), *Programa Brasil Plural* (2005), *Pontos de Cultura* (2005), *Editais de Egressos Sociais* (2008), *Nós na Tela* (2009), *Pronatec Audiovisual* (2014) e o *Programa Brasil de Todas as Telas* (2014), entre outros.

Nota-se também que algumas entidades culturais atuaram nesta ótica, fomentando a produção independente e popular principalmente através de suas linhas de programação cultural. É o caso da USP, da Rede TVT e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, por exemplo, com mostras especiais dedicadas a essa produção.<sup>13</sup> Alguns festivais de cinema e vídeo também acenaram para este cenário.<sup>14</sup> Já o mercado vem buscando incorporar artistas, ainda que de maneira pontual, ou procurando incluir

13. 3ª Mostra Cinema de Quebrada no CINUSP, Circuito do Vídeo Popular na Rede TVT e o Programa Circuito Cineclubista.

14. Festival Visões Periféricas: <https://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas>, Festival Taguatinga de Cinema: <https://festivaltaguatinga.com.br/> e a mostra Formação do Olhar, que ocorreu durante alguns anos no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo voltada à vídeos produzidos por alunos e egressos de oficinas de audiovisual.

essa “cultura de periferia” nas produções culturais hegemônicas, como foi possível ver na TV dos anos 2000 em programas como *Cidade dos Homens* (2002-2018); *Antônia* (2006-2007); *Central da Periferia* (2006) e o *Programa Esquentando* (2011-2017), produzidos e exibidos pela TV Globo (STÜCKER, 2009), ou ainda em *Manos e Minas* (2008-2019), da TV Cultura; *SP Cultura* (2011-2014), no SPTV São Paulo; *Estação Periferia* (2013-2017), na TV Brasil, entre outros.

É sintomático que a indústria cultural tenha buscado dialogar com esse público-alvo, onde uma atualização do ideário do “nacional popular” (ORTIZ, 1999 e RIDENTI, 2014) e seu esforço de abarcar o todo da sociedade caminha, passa a interagir, de alguma forma, com a incorporação da cultura periférica, a “nova classe média” e sua promessa de um país com menos pobreza, de um país em desenvolvimento. Mas justamente pelo peso dessa inserção em um novo cenário de visibilidade, as disputas culturais em torno de expressões populares e periféricas acaba provocando aquilo que Hamburger (2018, p. 27) compreende como uma “guerra pelo controle das imagens, gerando divisões inesperadas mesmo no campo dos artistas emergentes em comunidades da periferia”. A complexidade da relação da indústria cultural com as periferias, entretanto, está longe de estar esgotada nesses exemplos.

\*\*\*

Diferentemente da segunda metade do século 20, em 2000 já podemos falar da produção audiovisual realizada pelo próprio sujeito popular. Neste contexto, multiplicam-se no período recente as práticas que fazem do vídeo um instrumento no interior de ações sociais e culturais, tendo em vista o acesso à comunicação, à cultura e à expressão artística como necessário ao exercício pleno de cidadania, implicando diretamente nas tensões das políticas da representação.<sup>15</sup> Como apontado por Hamburger (2018, p. 42),

15. É um conceito que une a questão da representação estética com a representação política. E que tenta explicitar qual é a dinâmica social, política, econômica e cultural em produtos culturais. No fundo, trata-se de compreender as relações entre: o quem, o que e como representar o povo.

“hoje a multiplicidade de plataformas estimulou a diversidade de produtores e conteúdos, alterando esse quadro embora ainda de maneira limitada”.

Parte desses produtores se articulou em iniciativas de rede cultural, caso do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo (CVP),<sup>16</sup> por exemplo, uma iniciativa independente que agregava coletivos de vídeos, oriundos sobretudo de oficinas de audiovisual realizadas por ONGs, e outras experiências deste período como o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), ligado ao Observatório das Favelas, entidade carioca, congregando diversos coletivos e ONGs brasileiras em debates e mostra de filmes. Ações culturais e educacionais de algumas ONGs se fortaleceram especialmente no início dessa década. Algumas organizações, como Associação Cultural Kinoforum, Ação Educativa, Projeto Arrastão, Gol de Letra, Instituto Criar, Projeto Casulo e Tela Brasil, para citar algumas das iniciativas em São Paulo, passaram a realizar oficinas de cinema, vídeo e novas mídias, principalmente com jovens de baixa renda da periferia, com o apelo do desenvolvimento da cidadania.

A pesquisadora Clarisse Alvarenga identifica neste contexto o perfil desses novos produtores de vídeo, enfatizando uma diferença importante em relação à produção de vídeo popular das décadas de 1980 e 1990. Para ela (2004, p. 64),

É sabido que, com a globalização, as relações de trabalho se modificaram, gerando um encurtamento do tempo livre dos trabalhadores. É escassa a disposição de tempo para atividades paralelas. Talvez por isso, grande parte dos projetos de vídeo [...] envolva jovens. Portanto, não se trata mais de uma atuação empreendida pelos setores vinculados a sindicatos e partidos políticos, mas de jovens que dispõem do tempo necessário para investir em um projeto videográfico.

Com uma produção ainda incipiente, mas que tem tomado cada vez mais fôlego, estes novos produtores culturais buscam se apropriar de meios,

16. Mais informações aqui: <https://videopopular.wordpress.com/>

ferramentas e conhecimentos que até então lhes foram negados, tais como o acesso à universidade, a recursos públicos e equipamentos culturais, entre outros. Nos últimos anos, essa produção cultural tem demonstrado e apontado para uma nova configuração na dinâmica social, que envolve, além de diferentes produtores, o próprio poder público, as ONGs e fontes empresariais, organizações diversas ligadas à cultura. É possível notar que tanto as instâncias de governo quanto o suposto mercado estão buscando fornecer respostas a este novo cenário, gerando uma tensão entre o fomento e a apropriação.

O audiovisual realizado na e pela periferia surge como uma prática social que em sua forma se desenvolve através da arte e exercício da linguagem. Tais produções almejam, sobretudo, tentar vocalizar visões de mundo e experiências de vida através de um meio de expressão interpretado como fundamentalmente artístico e ligado à comunicação. Ainda assim, diferentes formas de produção são abarcadas dentro dos mesmos marcos, abrigando, inclusive, filmes realizados a partir de um olhar externo sobre as ações e manifestações populares, concebidos por realizadores independentes, caso, por exemplo, de *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; *Santa Marta: Duas semanas no Morro* (1987), de Eduardo Coutinho;<sup>17</sup> ou mesmo dos recentes *Café com Canela* (2017), de Ary Rosa e Glenda Nicásio; *Nunca Me Sonharam* (2017), de Cacau Rhoden, *Um filme de verão* (2019), de Jô Serfaty e a série *Sintonia* (2019), de KondZilla em parceria com a multinacional Netflix.

Para Hamburger (2018, p. 26),

A pergunta que alimenta interlocuções sucessivas e ainda em andamento: como reconhecer a vida, a efervescência cultural inteligente presente em lugares que ao longo do século XX, curiosamente o século do cinema, passaram de tabu a espaços que sintetizam os dilemas de um país, e também do mundo globalizado? Respostas são filmicas, ao mesmo tempo que políticas e estéticas.

17. Favelas e bairros populares ocupam lugar privilegiado na obra de Eduardo Coutinho (HAMBURGER, 2018).

A emergência de novos artistas e coletivos nas periferias introduz no cenário cultural e audiovisual um novo componente de disputa de significados e também de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social. Não espanta que a produção cultural da periferia tenha se tornado visível ao mesmo tempo que surgiram representações da periferia na televisão, no cinema, nas plataformas de *streaming* e na indústria cultural de uma maneira geral, espírito que marcou o país com o crescimento econômico a partir de meados dos anos 1990 e em diálogo com a política social do governo trabalhista nos anos 2000.

É possível notar um crescimento do engajamento político e social dessas experiências coletivas e grupos artísticos ao longo da década de 2000, o que se expressa diretamente na produção e nas formas organizativas (VICENTE; STUCKER, 2014). O que certamente foi resultado da interação social e simbólica com outros grupos, experiências e como reação à incorporação do tema em instituições consolidadas do mercado, da sociedade civil e nas instâncias de governo.

Mais do que o mero reconhecimento, mais do que por vezes se espera com as novas “oportunidades” que lhes oferecem, na prática esses produtores e suas experiências coletivas e culturais parecem estar justamente questionando os termos de um binômio, de um lado, uma produção mais propositiva de um certo realismo reflexivo e de outro, uma produção que é dominada por produções do realismo reflexo da indústria cultural.

No debate sobre a representação do “povo”, Renato Ortiz (1999) diferencia um certo “realismo reflexivo” - que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto e que utiliza de recursos de distanciamento do espectador, bastante presente em filmes do Cinema Novo e em propostas teatrais brechtianas -, do “realismo reflexo” da indústria cultural, que apresenta uma única versão da realidade, “colando” o espectador a ela e eliminando possibilidades de reflexão. Neste caso, como a produção audiovisual recente se posiciona neste debate?

De forma que diversas nuances se colocam na diversidade destas produções. Nota-se que estas experiências ocorrem não sem ambiguidade e

distintas perspectivas muitas vezes aparecem aglutinadas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão.

Ao longo na década de 2010 outros produtores surgiram, já no âmbito do cinema e não mais do vídeo, em torno de coletivos de produção em cidades como Ceilândia (DF), de Adirley Queirós, Contagem (MG), da Filmes de Plástico, Rio de Janeiro (RJ), do NA Favela, Cachoeira (BA), de Ary Rosa e Glenda Nicásio, além de São Paulo (SP), da Gleba do Pêssego, já citados anteriormente no bojo deste contexto e que passam a ter estrutura de produção e circulação mais qualificadas, implicando em produtos de maior expressividade, mas herdeiros da discussão e movimentação da década anterior, bem como do desenvolvimento do país no período.

Novos tempos. Essa vigorosa produção audiovisual é feita de forma coletiva, valoriza relatos locais, recruta mão de obra dos bairros, além de criar empresas de cinema para empreender como estratégia para acessar os mecanismos de fomento, como exemplo, o FSA – Fundo Setorial do Audiovisual, ligado à Ancine – Agência Nacional do Cinema. São possibilidades que decorrem do objeto e conteúdo dos vídeos, mas sobretudo de vínculos que são estabelecidos com os territórios, comunidades, temas e movimentos abordados nas produções. Mais ainda: trata-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação ou interpretação política, o que implica em entender-se como agentes culturais de transformação.

Assim, é importante observar a sobrevivência, o desenvolvimento e o aprimoramento de iniciativas com maior ou menor independência artística e vigor estético, as posicionando neste campo complexo das forças políticas, econômicas, culturais e tecnológicas de hoje.

### **Considerações finais**

Ao longo da história brasileira, o audiovisual, de maneira geral, desempenhou um importante papel de registro e difusão das lutas, da memória coletiva e do imaginário popular ausentes dos meios hegemônicos. O au-

audiovisual esteve presente em ambientes de resistência política e cultural ao longo da segunda metade do século 20 e nas primeiras décadas do século 21. O audiovisual é justamente uma das formas de expor e denunciar a desigualdade e injustiça social, vislumbrar realidades que parecem impossíveis, experimentar e testar novas narrativas, que são ao mesmo tempo estéticas e políticas. E o audiovisual é, ainda, uma importante ferramenta de comunicar e difundir estas novas perspectivas, abordando aspectos da realidade que a narrativa oficial e os discursos conservadores em voga buscam suprimir.

Neste sentido, apontamos para formas distintas de apropriação dos mecanismos de produção da representação por esses novos atores, descortinando tensões entre produtores audiovisuais e o povo, com nuances próprias de cada período político. Ao longo das últimas décadas, muito material audiovisual foi produzido por movimentos sociais, cineastas, produtores independentes, ONGs, institutos de assessoria, ativistas e coletivos de vídeo.

O texto buscou fazer um breve panorama de experiências de forma a se ater a diferentes períodos. É fundamental tentar abordar quem são os atores sociais envolvidos na produção dos vídeos, nesse caso, essenciais para a compreensão de uma “política da representação” (HAMBURGER, 2008), onde importa quem fala, para quem, de onde, o que e porque fala desta maneira.

Em anos recentes, a experiência do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo articulou conjuntamente com o poder público municipal um “Circuito de Exibição de Vídeos Populares” com programação regular em cineclubes ligados a grupos culturais, ONGs, além de programação mensal na Sala Cine Olido, equipamento cultural no centro da cidade. O Coletivo também manteve programa na Rede TVT (2011-2012), ação que durou até meados de 2012.<sup>18</sup> Foram experiências que buscavam sobretudo

18. Mais informações aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=UqWCLZrCSR0>

viabilizar a distribuição e exibição da produção, fortalecendo redes existentes e abrindo espaço para o diálogo com novos públicos.

São projetos que apesar do vigor momentâneo, não tiveram sustentabilidade. Se por um lado é possível ver um recrudescimento recente de espaços de exibição alternativos, como o Circuito, por outro é possível identificar uma nova produção propriamente cinematográfica, que surge na esteira dessa produção de audiovisual de caráter mais informal, ao mesmo tempo em que novas iniciativas, voltadas para as redes sociais, passam a compor o campo de forma mais intensiva.

Alguns projetos podem ainda vir a contribuir para a cadeia produtiva ligada às artes e à cultura em arranjos produtivos formais e não formais, no âmbito dos governos e nas instituições culturais, no contexto da economia da cultura e da indústria cultural, como também na economia de base solidária. Em São Paulo, por exemplo, a Spcine desenvolveu o projeto “Sampa Cine Tec: Audiovisual, Cinema e Tecnologia”<sup>19</sup> que contemplou iniciativas de inclusão audiovisual, empreendedorismo criativo, associativismo, cooperativismo e atuação de redes na cidade. Com foco na periferia, priorizando a formação e a capacitação na área do audiovisual, mas que não teve continuidade.

Quais as organizações ativas? Quais os atores e forças políticas envolvidas? Como se articulam com outras esferas de produção cultural? Como se dá a inserção dos realizadores no universo de produção audiovisual? Quais os referenciais culturais, cinematográficos e políticos em jogo? Quais as instâncias de formação audiovisual destes profissionais/amadores? Como se dá o processo de criação/produção? Como veem este aspecto da organização? Qual público se pretende atingir? Com quem estão dialogando? Qual é a recepção destes filmes a nível local e mais amplo? Quais as características do produto gerado dessa maneira? Em que medida se aproxima ou se afasta esteticamente do padrão televisivo, da produção do cinema, e

19. Mais informações aqui: <http://flacso.org.br/?project=sampa-cine-tec-formacao-profissional-e-inclusao-productiva>

de experiências de vídeo popular ao longo da história recente? Existe algo que unifica as experiências?

Uma reflexão acerca das narrativas audiovisuais e das disputas culturais parece então, oportuna para encerrar por ora essa observação:

A chegada do controle remoto, do vídeo cassete, a entrada da TV a cabo, a chegada da internet, o YouTube, a Netflix e as redes sociais, associados a políticas de financiamento público à produção independente de filmes, séries e documentários, amplia o escopo de realizadores e incorpora cineastas oriundos de bairros pobres, mas que nas últimas décadas obtiveram formação universitária. Novos realizadores trazem novas pautas, encaram o conflito e a discriminação. Coincidência ou não, a diversificação de vozes e plataformas se dá durante o que talvez tenha sido o período mais democrático da história do Brasil (HAMBURGER, 2018, p. 42).

## Referências bibliográficas

- ALVARENGA, Clarisse. Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HAMBURGER, Esther. “Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Orgs.): *Cinema do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Guerra das Imagens”. *Revista Rapsódia*: São Paulo, vol. 12, agos. 2018.
- \_\_\_\_\_. “Da política e poética de certas formas audiovisuais”. *Livre-docência apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*. São Paulo, 2008.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: UNESP, 2014.
- \_\_\_\_\_. Brasilidade Revolucionária. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Caleidoscópio da cultura brasileira: 1964-2000”. São Paulo, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- STÜCKER, Ananda. A periferia nos Seriados Televisivos Cidade dos Homens e Antonia. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009
- XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- VICENTE, Wilq; STÜCKER, Ananda. “O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política”. In: VICENTE, Wilq. (org.). *QUEBRADA?* cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró- Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014.
- VICENTE, Wilq. Imagens do povo no vídeo: estado, lutas sociais e produção cultural das décadas de 1980 e 2000. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.



# A APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DE ARQUIVO EM *MORAS À LUTA: MEMÓRIA E ENGAJAMENTO*<sup>20</sup>

---

Eduardo de Souza de Oliveira<sup>21</sup>

<INSERIR FILIAÇÃO>

---

## Introdução

Após a apresentação do espaço da Moradia dos Estudantes da Unicamp à maneira de videoclipe, o documentário *Moras à Luta* apresenta uma imagem de arquivo que contém uma entrevista e um momento emblemático, ambos de 1987: uma com o representante do DCE (Diretório Central dos Estudantes), diretamente entrevistado por uma repórter, que lhe dirige uma pergunta, e outra com o reitor da época lendo o acordo de construção da moradia firmado entre o movimento Taba e a reitoria. O acordo previa a construção da moradia em duas fases: a primeira fase compreendendo a construção de 1000 vagas; e a fase posterior, 500 vagas completando o quadro de vagas prometida.

Esse acordo é fruto de uma mobilização estudantil denominada Taba que em março de 1986 ocupou o espaço do ciclo básico da Unicamp durante dois anos. A ocupação foi a forma encontrada pelo movimento para pressionar a reitoria da época a construir a moradia estudantil (CARPANETTI, 2010). Esse período é marcado pelos altos índices de inflação, pela recente redemocratização no país e pela crise do mercado imobiliário. No cenário universitário, as lutas pela moradia acompanharam as discussões pelo avanço da assistência estudantil universitária e pela

20. Artigo apresentado para publicação no Vol. 3 da *Coleção Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos*.

21. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCAR. Email: edusouzaoliva@hotmail.com

exigência de atender a faixa de alunos de baixa renda e oriundos de lugares distantes da universidade (GARRIDO, 2012).

Saberemos mais adiante no documentário que a segunda fase do acordo não foi cumprida e que isso representará no presente contemporâneo das gravações um detonador de reivindicações estudantil em prol da ampliação de vagas na Moradia. Contudo, ainda que o documentário não trate especificamente do movimento Taba e toda a sua lide de reivindicação até a conquista do acordo estabelecido com a reitoria, o cerne de *Moras à Luta* é a ampliação de vagas no local, tendo como ponto de partida a memória sobre esse acordo não cumprido. O documentário parte da memória para compreender a situação atual do espaço, em especial o problema de lotação, e acompanha as mobilizações estudantis em prol da causa.

A retomada de imagens de arquivo, usadas tanto no início como no fim do documentário, reflete o marco simbólico da fundação do espaço e o entrelaçamento entre presente e passado. O documentário usa de imagens de arquivo também no final para retomar a promessa da construção das 500 vagas restantes, dessa vez na figura do atual reitor, e contrapõe esse discurso com uma gravação de uma testemunha que militou no movimento Taba. Mais do que um confronto baseado na ideia de contrainformação, um discurso que é desacreditado por outro, há uma rejeição de confiar novamente nos discursos institucionais, e credita a solução do problema à própria mobilização dos moradores, chamando atenção para aspectos coletivos e vivências solidárias.

Ocupando posições diferentes no documentário e constituídos por diversas temporalidades e fontes, os materiais de arquivo compõem uma narrativa singular sobre o regaste da memória de fundação da Moradia e como essa dívida do passado é trabalhada não só pelas lutas registradas no presente, mas pela própria montagem do documentário. É na relação de temporalidades operadas pela montagem, organizando e posicionando os materiais, e conjugando-os de forma a estabelecer um elo histórico, que se cria uma singular escrita da história sobre a Moradia dos Estudantes da UNICAMP e seu presente de reivindicações.

Como método de análise sobre a incorporação dos materiais de arquivo utilizados por *Moras à Luta* recorreremos a noção de retomadas de imagens de arquivo elaborada pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg (2010;2013). Tendo a concepção de seguir o caminho das imagens, para a autora é necessário “restituir-lhes a iniciativa, prestando atenção aos sinais instáveis de que elas são depositárias (LINDEPERG, 2013, p. 10). A análise mais detida sobre os detalhes ganha proeminência, procurando a imbricação entre os olhares, de quem filma e de quem é filmado, no interior das imagens, considerando também os significados adquiridos em um novo contexto de uso.

No presente artigo, pretendemos analisar no documentário *Moras à Luta* como os materiais de arquivo incorporados cria uma narrativa histórica sobre a origem de fundação da Moradia dos Estudantes da UNICAMP e como essa memória é utilizada para impulsionar/estimular uma atitude militante no presente. E tendo em vista que a montagem organiza esses materiais de tal forma a elaborar essa visão histórica, recorreremos ao conceito de legibilidade, de leitura histórica, tal como concebido por Didi-Huberman (2012, p.155). O princípio, ou sentido, que norteará a montagem é o sentimento de dívida histórica que precisa ser “paga” no presente através da mobilização estudantil.

### **A conquista estudantil e o acordo de construção da Moradia**

As imagens de arquivo que introduzem a memória de fundação da Moradia dos Estudantes da UNICAMP são compostas de dois momentos: uma entrevista direcionada e o registro de um momento solene. Ainda que sejam momentos separados por um corte, ambos tratam do mesmo assunto, ocorrem no mesmo espaço e atravessam o mesmo propósito de gravação. *Moras à Luta* introduz essa imagem de arquivo não só como marco de fundação da Moradia, mostrando que essa construção é resultado de um acordo entre reitoria e movimento estudantil conquistado após um processo de

mobilização, mas como documento que será resgatado para cobrar uma dívida no presente.

Algumas características técnicas e estéticas denotam que é uma imagem de arquivo. O uso de *fade in* pela montagem para introduzir e finalizar a imagem já denota um destaque especial pelo documentário acerca desse momento. A legenda indicando a data 15/12/1987 localiza temporalmente em que momento foi gerada. Além da data do ocorrido, a legenda também identifica o sujeito entrevistado “Takeo Gushiken – DCE/UNICAMP”, informação relevante visto que a repórter/entrevistadora indica que o processo de luta que originou o projeto da moradia dos estudantes foi gerado por um acordo entre DCE e reitoria.

A repórter faz uma pergunta a Takeo sobre uma negociação (essa *negociação*), que foi firmado entre DCE e Reitoria, e que houve um processo de luta, pedindo para ele relatar como foi esse processo. Takeo contextualiza: menciona na resposta o agravamento de uma crise imobiliária em Campinas em fins de 1985 e junto a isso os próprios estudantes que participavam do DCE ficaram sem casa. Tendo em vista esse contexto, Takeo relata que houve a articulação de um plano de mobilização para reivindicar a Moradia Estudantil aproveitando um momento político de troca de reitor da UNICAMP.

Após a entrevista, há um corte para o momento da leitura do acordo da construção da Moradia dos Estudantes da UNICAMP pelo reitor da época referida, Paulo Renato, também identificado por legenda. Essa leitura corresponde à negociação mencionada pela repórter na cena anterior. Os sujeitos filmados estão no mesmo local em que Takeo concedeu a entrevista (O Ciclo Básico da UNICAMP), mas em outra parte do espaço. O reitor segura o documento do acordo e começa a leitura de maneira oficial. Dois microfones rapidamente se estendem em direção ao reitor: um que presumimos ser carregado pela repórter que entrevistou Takeo, visto que o braço está localizado logo a frente da câmera, como na imagem anterior; e outro por um sujeito, que ao contrário dos outros presentes em segundo plano na imagem, indica ser estudante.



Figura 1 - Leitura do acordo que prevê a construção da Moradia dos Estudantes da UNICAMP (1987)

Fonte: Documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

A câmera não permanecerá fixa. Dentro de uma sequência sem cortes, ela se movimenta para enquadrar alguns detalhes desse momento. Primeiro, ela se movimenta para baixo visualizando o documento em que se baseia a leitura do reitor. Ainda que não possamos ver o conteúdo desse documento, pela distância em que está a câmera e pela nitidez da imagem, esse movimento visibiliza a materialidade do ato ao mostrar o acordo registrado em papel. O segundo movimento refere-se às aproximações da câmera com vistas a visualizar detalhes. Dentre o emaranhado de corpos e fios de microfones, no plano médio, a câmera se aproxima da camisa do sujeito, que pela vestimenta branca se destaca no meio dos presentes.



Figura 2 - Camisa com a inscrição “Taba – Moradia Estudantil”

Fonte: Documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

Esse movimento de aproximação nos revelará enquanto espectadores as inscrições na camiseta do jovem, que não nos era legível: TABA MORADIA ESTUDANTIL. E após a aproximação na camisa, a câmera volta para o documento acompanhando o movimento do reitor ao deixá-lo na mesa. Há um segundo movimento de aproximação, aproveitando que o documento está sobre a mesa. Dessa vez o documento se torna legível: conseguimos visualizar o logo da UNICAMP no canto inferior esquerdo e as palavras em letras maiúsculas “TERMO DE ACORDO, QUE ENTRE SE CELEBRAM, A UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS E O CORPO DISCENTE DA MESMA UNIVERSIDADE”.

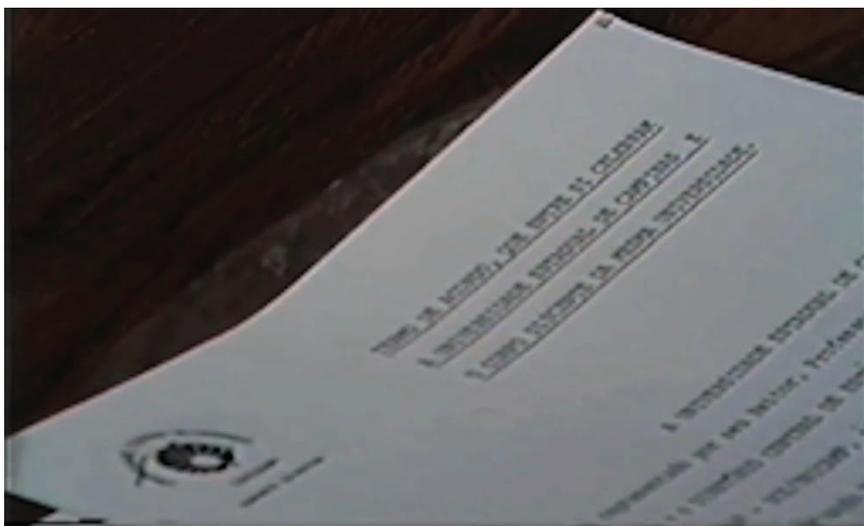


Figura 3 - O documento de acordo para a construção da Moradia Estudantil  
Fonte: Documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

Essas aproximações e movimentos de câmera são acompanhados pela voz do reitor, que está lendo o documento continuamente. A câmera faz um último movimento, subindo e voltando em primeiro plano ao reitor quando ele fala sobre as etapas de construção da Moradia:

Numa primeira etapa, mediante o aluguel das casas, garantindo o mínimo de 62 vagas, e imediatamente a segunda etapa com a construção da moradia definitiva, com até 1500 vagas até o final da minha gestão. Nesta construção, nós temos garantido 1000 vagas até o final do ano que vem. Daremos início ao prédio... aos prédios ainda no mês de janeiro, e completaremos as 500 vagas durante o ano de 1989, provavelmente julho de 1989. (Voz de Paulo Renato, reitor da Unicamp gravada em 1987)

A encenação documentária é reveladora das forças políticas que geraram esse acordo. Trabalhamos com esse conceito a partir do pensamento do teórico brasileiro Fernão Ramos. O estudioso observa que a encenação no campo do documentário possui vinculação direta com a tomada. Ao

contrário da encenação no cinema ficcional, que pressupõe a interpretação de um ator a partir de um roteiro previamente construído, a encenação documental é encenação, ou seja, é uma encenação que não se constrói, é “a ação, é a intervenção que transcorre no mundo, no coração da presença do sujeito na tomada, interagindo com o sujeito da câmera (e com o mundo) como se interage com outrem” (RAMOS, 2011, p. 08)

A composição dos corpos em cena em relação ao sujeito da câmera nos permite observar um confronto implícito de forças políticas. Os dois polos estão em seus extremos: em primeiro plano no canto direito da imagem está o reitor da UNICAMP em 1987, Paulo Renato, segurando o documento do acordo e lendo-o de uma forma solene que marca oficialmente os termos para a construção da moradia estudantil; e do lado esquerdo da imagem, em segundo plano, está o militante do Taba segurando o segundo microfone presente na cena.

É importante destacar ainda na análise dessa *mise-en-scène* documental que enquanto o reitor discursa sobre o acordo, afirmando os compromissos estabelecidos, há estudantes em segundo plano acompanhando a fala. Algumas pessoas mais velhas desviam o olhar do reitor, conversam entre elas e expressam sinais de risada. Já o representante do Taba, no canto esquerdo, olha atentamente para o reitor, que além de gravar suas palavras através do microfone, expressa um sentimento de seriedade no momento. O pequeno grau de transparência de seus óculos escuros nos permitem ver um olhar concentrado, que não se desvia diante das distrações que estão ocorrendo em volta, ouvindo atentamente as promessas proferidas pelo reitor. Sobre esse momento da tomada como específico da encenação documental, Ramos conclui:

A ação deste corpo, juntamente com a expressão do afeto na face, pelo olhar, compõem, em sua conformação câmera, o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica. Bate aí o coração da cena cinematográfica. A ênfase no que significa um corpo na tomada, constitui o umbigo da especificidade da encenação documental. (2011, p.06)

A análise aqui desenvolvida também privilegia esse momento como gerador de significações decorrentes de movimentos e técnicas usadas pelo sujeito da câmera durante a gravação do evento. Sylvie Lindeperg (2010) chama a atenção para a singularidade da tomada. Esse momento oferece ensejo para investigar a historicização dos registros. As imagens geradas também expõem o que escapou ao olhar do sujeito da câmera na gravação mecânica de uma parte do real, observando elementos discretos encontrados nos planos.

Não se pode trabalhar com a “retomada” dessas imagens e da utilização delas sem interrogar esse momento único que é a “tomada”. Ou seja, o que é irreduzível no olhar do fotógrafo ou do diretor de fotografia [...], mas, também o que resiste, às vezes, na imagem e que se revela com o passar do tempo e de suas reutilizações” (2010, p. 319, grifos da autora)

O movimento de aproximação da câmera na camiseta do estudante, permitindo ler as inscrições referente ao Taba, estabelece uma ligação com o documento do acordo e com a própria fala do reitor. A câmera em sequência une, de forma inconsciente ou consciente, os autores daquele acordo, a presença deles de maneira física, mostrando o reitor e o estudante com microfone, e simbólica, a camiseta e o papel do acordo, nesse momento de leitura oficial que firma o que foi acordado entre as partes.

A tomada desse momento, portanto, além de registrar a leitura oficial do acordo de fundação da moradia estudantil da UNICAMP, nos releva signos que se revestem de significados mais visíveis no presente. A ocorrência do evento no Ciclo Básico, local que foi ocupado pelo Taba para reivindicar a construção do lugar e que será evocado na imagem seguinte à da leitura, a oposição de forças demonstrada na posição espacial do reitor e do militante do Taba, e a sequência de relações feitas pelos movimentos de câmera conferem novas interpretações a propósito de revisão dessa imagem.

Na imagem, a gravação do acontecimento pode preceder a compreensão e pode haver elementos não escolhidos que ficam a espera daquele que saberá desvendá-los e interpretá-los. Em função do contexto histórico, da memória, mas também da nova atenção dada ao retorno para a imagem, nós voltamos, de repente, o olhar para alguma coisa que jazia na imagem e que não havia chegado até nós”. (LINDEPERG, 2010, p. 336)

Essa imagem isoladamente poderia ser considerada como um registro de conquista histórica por parte do movimento estudantil com a construção da Moradia formalizada através de um documento. No entanto, a apropriação dessa imagem de arquivo no documentário não se refere apenas a uma ilustração histórica de que como ocorreu a fundação da Moradia, mas implicará o sentido de dívida quando a narrativa documentária expor que um dos termos do acordo não foi cumprido, denunciado pelas lutas estudantis do presente. O “devir” da história mostrado pelo documentário transformará essa imagem em documento de reivindicação pelo cumprimento integral do acordo na contemporaneidade. Sobre essa relação de temporalidades que temos com as imagens de arquivo, Lindeperg afirma:

[...] nossa relação com essas imagens aparece estruturalmente regida por uma temporalidade dupla. Ela é feita de um incessante vai-e-vem entre seu valor indicial e sua força espectral. A primeira temporalidade nos obriga a voltar no tempo até o ponto de origem do registro da imagem, a documentar esse momento singular, a historicizá-lo. Ela exige que não falseemos o sentido das imagens projetando nelas nosso conhecimento retrospectivo, sobrecarregando-as com nossos afetos, nossos humores, com as expectativas simbólicas e sociais de nosso presente. A segunda temporalidade leva em conta o tempo irremediavelmente decorrido, sua espessura, sua estratificação, que tornam essas imagens para nós radicalmente outras. (2013, p. 30)

Essa relação será mais evidente com a articulação de planos operados pela montagem. No plano seguinte à leitura do acordo, a montagem usa novamente um *fade out* dessa vez para apresentar uma imagem do presen-

te das gravações. Vemos uma pessoa, que pela legenda é um “Morador que não quer se identificar”, concedendo entrevista em algum ponto do Ciclo Básico da UNICAMP, o mesmo lugar da imagem anterior, contudo, distantes temporalmente. Além da legenda de identificação, ou não identificação do entrevistado, não há outras informações na imagem sobre o período de realização da entrevista.



Figura 4 - Entrevista com morador atual no Ciclo Básico da UNICAMP  
Fonte: Documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

No entanto, indicações são visíveis de que se trata de imagens contemporâneas. A imagem é mais nítida que a anterior, principalmente em relação à profundidade de campo. O som é mais limpo, sem abafos, gravado por lapela. Os estudantes que circulam embaixo no local vestem trajés mais contemporâneos e o próprio entrevistado possui feições mais características do período presente. Embora uma meia sombra cubra o seu rosto,

um acordo estabelecido para não o identificar<sup>22</sup>, podemos perceber que se trata de imagens presentes da gravação.

Ele presta um depoimento que envolve brevemente o histórico de luta do movimento TABA e sua relação pessoal com a Moradia. Esse morador relata que a Moradia é uma conquista histórica, devida a dois anos de luta, através de uma ocupação que ocorreu naquele lugar, o Ciclo Básico. Traz o histórico de auto-gestão feito por alunos na administração da Moradia e aborda o tema da construção das casas. Nesse momento são inseridas imagens de arquivo do trabalho de construção: trabalhadores colocando cimento em um terreno, depositando tijolos, caminhões movendo blocos e a configuração das casas levantadas, enquanto ouvimos a voz *over* do morador relatando a importância política e afetiva do espaço. O trecho termina com ele falando sobre a formação política proporcionada pelo local e a multiculturalidade presente no lugar.

Há através dessas duas relações de montagem uma conjugação entre temporalidades do passado e do presente. Em comum há o compartilhamento do espaço físico emblemático: ambos são gravados no Ciclo Básico (CB/UNICAMP). Tratam do acordo de fundação da moradia (1987) e a rememoração de sua conquista história e a experiência afetiva de morar no local (2015). Nesse sentido, ocorre uma eclipse temporal que mostra que o acordo foi concretizado, não somente atestado pela fala do entrevistado, mas principalmente pelas imagens de construção física do lugar. Sobre as relações entre imagens que conferem uma legibilidade, e que por consequência um valor de conhecimento, Didi-Huberman coloca:

[...] a legibilidade dessas imagens – e, por conseguinte, o seu eventual papel num conhecimento do processo em questão – só pode ser construída quando

22. O desejo de não-identificação por parte desse morador decorre de que ele sentia ameaçado de perseguição política e que poderia sofrer retaliações por parte dos órgãos de comando da UNICAMP. A entrevista foi realizada em 2012, ano que cinco estudantes que participaram da ocupação da sede administrativa da Moradia, sofreram o processo de sindicância e foram punidos com a suspensão de vínculo por um semestre. Por sua participação na ocupação, o entrevistado temia que essa punição fosse aplicada a ele também. Contudo, ele será identificado mais adiante no documentário, quando o processo de sindicância já tinha encerrado, no momento em que ajuda um outro morador a procurar vagas, e na única cena do documentário dentro da ocupação.

estas estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos. O valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens. (2012, p. 155)

O plano de partida narrativo é a memória de fundação da Moradia, pontuando que ocorreu um processo de luta, as partes que estabeleceram o acordo e os termos da construção. *Moras à Luta* nesse momento traz a memória do Taba e a conquista do acordo como ponto fundante para tratar mais adiante da falta de vagas no período contemporâneo. Além de se remeter ao passado, estabelece uma relação com o presente dentro de uma dimensão informativa e afetiva, através da fala de um morador.

### **Retomar o passado para mobilizar o presente**

Além da imagem de arquivo inicial que adquire um status de documento acerca de uma dívida histórica, o ponto crucial que deixa claro a intenção de mobilização para a cobrança da pendência sobre a falta de vagas por parte do documentário refere-se às duas sequências finais. Através de duas imagens de arquivo, uma contemporânea às filmagens e outra realizada no começo dos anos 90, *Moras à Luta* procura alavancar a luta que foi interrompida em 2012<sup>23</sup>. Não há mais imagens próprias, mas a apropriação de imagens outras, ambas retiradas da internet.

Vemos na primeira imagem de arquivo uma sabatina realizada com o candidato à reitor da UNICAMP, José Tadeu Jorge, sendo interpelado por três entrevistadores, representantes de entidades como a ADUNICAMP (Associação dos Docentes), STU (Sindicato dos Trabalhadores da

23. Após o processo de sindicância que puniu cinco estudantes com a suspensão de vínculo com a universidade por um semestre, houve uma desmobilização das campanhas estudantis pela ampliação de vagas na Moradia. Essa punição refere-se à participação desses estudantes na ocupação estudantil da sede administrativa do lugar em 2011, que teve como mote principal o aumento do número de vagas.

UNICAMP) e DCE/UNICAMP (Diretório dos Estudantes). Duas câmeras são usadas para as gravações: uma posicionada diagonalmente em relação ao reitor e outra oposta a essa, mostrando em diagonal os entrevistadores.

Através da legenda de identificação “José Tadeu Jorge – Reitor da UNICAMP (2013-2017)”, sabemos que o candidato se tornou reitor posteriormente. A seleção do trecho dessa sabatina privilegiou o momento de discussão sobre a moradia estudantil levantada pela representante dos estudantes. Por essa razão, a montagem selecionou uma promessa de campanha do até então candidato referente à Moradia:

“Nós estamos propondo que o número de vagas na Moradia seja aprovado. O projeto original da Moradia aqui em Campinas, chegava a prever a possibilidade de que ali naquele espaço físico pudesse estar 1500 pessoas, 1500 estudantes, e por isso nós acreditamos que é possível ampliar ali esse número.”

Enquanto ele fala, a câmera muda de posição e enquadra a reação da representante do DCE, para voltar a enquadrar o candidato. Ao término da fala, há novamente uma mudança de câmera, dessa vez para que a estudante faça uma arguição:

Então é assim... eu queria saber, diante desse cenário, o senhor falou da prioridade da moradia estudantil... Eu queria saber se... se vai ser de fato uma prioridade ou se esse descaso que a gente vem vivenciando vai permanecer? (Voz de Lunara Francini – DCE/UNICAMP gravada em 2015)

*Moras à Luta* não exhibe a réplica do candidato. Logo em seguida surge a legenda em fundo negro “Tá chegando a hora. O que deve acontecer agora. Ubaldo Marques”. Ouvimos uma voz over, identificada pela legenda como “Ubaldo Marques – Movimento Taba”, enquanto uma câmera na mão percorre os corredores entre casas da Moradia. Ubaldo discursa sobre a questão de convivência entre os moradores, ressaltando a importância da coletividade no espaço:

Mas você é obrigado a construir uma convivência. Inventar essa convivência e fazer seus acordos. Manter individualidades sem perde de vista que você está numa comunidade. A Moradia não foi construída em apartamentos, predinhos, foi construída em casas para justamente você ter esse espaço de negociação. Se as pessoas se fecham em casa, a Moradia não vai ser curtida do jeito que ela deve. Mas acho que tá chegando a hora, o que deve acontecer agora, as pessoas saberem que há coisas além do tijolo quebrado, da telha quebrada, da torneira que não fecha. (Voz de Ubaldo Marques, testemunho gravado em 1990)

O período de gravações é o começo dos anos 90, primeiros anos de habitação do lugar. Especificamente nesse trecho, o militante do Taba respondia às reclamações sobre a infraestrutura do local como telhas quebradas e torneiras que não fecham adequadamente. No entanto, Ubaldo colocava questões que via como mais importantes, ressaltando que era um espaço de convivência e que era necessário por parte dos moradores que aproveitassem o lugar de forma comunitária, estabelecendo relações de convivência e não se restringindo ao espaço privativo da casa.

A gravação do depoimento de Ubaldo Marque está contida em um trecho do vídeo *Dinossauro-Memória Pré-histórica da Moradia*<sup>24</sup> gravado em VHS por Flávio Shimoda na década de 1990 para evocar essa testemunha participante do Taba. A voz *over* de Ubaldo Marques, é conjugada com imagens interiores da Moradia, relatando como foi o processo de construção do espaço e a experiência dos primeiros anos de habitação. Shimoda adota a estratégia de câmera na mão, que flui entre os corredores e blocos da Moradia enquanto ouvimos a voz de Ubaldo contando como a Moradia foi construída e sua visão política sobre a experiência de morar no espaço.

Enquanto a câmera atravessa um corredor da Moradia, a voz de Ubaldo Marques frisa a necessidade de convivência coletiva entre os moradores e de aproveitar o espaço comunitário para além do individualismo. O docu-

24. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DaCDTMAjImE&t=454s>. Acesso em: 20 jul. 2019.

mentário direciona o discurso de uma liderança das lutas do passado para engajar os estudantes/moradores para a vivência do espaço, destacando o caráter de convivência coletiva. O trecho desse discurso traz elementos de reflexão para os próprios moradores, que era direcionado aos contemporâneos de Ubaldo, mas que *Moras à Luta* atualiza para os de agora, visando incentivá-los a observar os valores de convivência que envolvem a comunidade.

Esse modo de trabalhar com imagens já existentes se conecta com a definição de imagem-arquivo elaborada pelo historiador da arte Didi-Huberman. Para o autor, a imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento observadas isoladamente trazem poucos significados em comparação a possibilidade de exploração de uma gama de sentidos extraída da relação com outros elementos, pensados como outras imagens, temporalidades e textos. Embora possam ser elementos de diferentes origens, espécies e significados, marcados pela heterogeneidade e pelo anacronismo, essa junção define para o Didi-Huberman o trabalho de montagem:

Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (2012, p. 210)

Dessa forma, Didi-Huberman acredita que a montagem cumpre um papel de juntar, organizar, de fazer entender a inter-relação entre arquivos de imagens heterogêneos. Através dessa inter-relação de imagens, palavras e textos surge a possibilidade de enriquecer um conhecimento sobre a própria realidade. Nesse sentido, é necessário posicionar as imagens para

o constante diálogo, com a intenção de provocar o pensamento crítico e extrair delas novas informações e novos saberes. A montagem nesse processo dialógico é fundamental pois organiza os materiais, que isolados não teriam os seus potenciais de significação explorados de forma mais ampla.

A relação entre essas duas imagens de arquivo inverte a cronologia de temporalidades das imagens iniciais do documentário. Enquanto a entrevista de Takeo mais a leitura do acordo de construção e o depoimento do morador que não quer se identificado contextualizam o passado e o presente do lugar, a sabatina pelo qual passou o reitor e o depoimento de Ubaldo invertem o trânsito temporal do presente para o passado. O documentário inicia, com exceção do clipe de abertura, e termina com a imagem de arquivo referente ao passado, remetendo à conquista histórica da construção da Moradia e aos seus primeiros anos de habitação. É nesse sentido que “a imagem adquire uma legibilidade que decorre diretamente das escolhas de montagem: ela funda-se numa “aproximação dos incomensuráveis”, mas não deixa de produzir um autêntico “fraseado da história””(2012, p. 177, grifos do autor)

No entanto, montar não significa realizar uma verdade histórica. Articular imagens dentro de uma montagem pressupõe ligações e rupturas, nexos que podem ser questionados e diferenciações que podem notadas. A montagem, nesse sentido, não se presta a contar uma história total, dentro de uma única visão imagética. E tampouco se dissolve em um emaranhado de histórias dispares, que não possuem relação nenhuma entre elas. Como afirma Didi-Huberman: “É por isso que a montagem nunca é “assimilação” indistinta, fusão ou destruição dos elementos que a constituem [...] é dar a entender outra coisa ao mostrar, acerca dessa imagem, a diferença e a ligação com o que ocasionalmente a cerca” (2012, p. 183).

### **Considerações finais**

*Moras à Luta*, portanto, organiza essas imagens de arquivo heterogêneas, oriundas de arquivos institucionais e da internet, para compor através da

montagem uma determinada leitura da história sobre as memórias de fundação da Moradia dos Estudantes da UNICAMP e as lutas que ocorreram no presente. Construir a memória significa imputar ao passado de ocupação estudantil a origem de criação dos lugares de moradias com a intenção de reconhecimento não somente por parte da instituição universitária, mas também dos próprios moradores. Reconstruir esse passado como memória legítima corresponde a cobrar o “pagamento” de uma dívida histórica, que reconhece o feito dos antecessores e procura transmitir esse legado militante.

Diante da ausência de mobilizações em prol da causa pós-2012, a montagem de *Moras à Luta* busca instigar uma nova articulação dos moradores. A montagem nega confiar em um discurso institucional do futuro reitor em sua promessa de campanha de 2015, fazendo um paralelo com o discurso de Paulo Renato em 1987, ressaltando através da fala da representante do DCE um questionamento sobre a validade desse discurso. Ao invés de se manter no presente com esse questionamento, a montagem se apropria de uma imagem de arquivo, dessa vez sobre os primeiros anos de habitação do espaço, se voltando para o passado através de um discurso militante.

Discurso que enfatiza e recupera os valores comunitários expressos por Ubaldo Marques. A narrativa aposta no discurso do militante do Taba, em sua visão sobre o espaço e os valores coletivos que depreende dele, conectando assim a resposta ao problema da falta de vagas à própria mobilização dos moradores. Tendo em vista que houve uma interrupção da luta estudantil em 2012 e a tentativa de retomada em 2015 exposta por legenda, há uma ação pela montagem de instigar um sentimento de injustiça quanto a promessas não cumpridas em sua dupla perspectiva, tanto no passado quanto no presente, e de refletir sobre os valores que criam uma identidade comunitária ao lugar.

## Referências Bibliográficas

- CARPANETTI, Renata Ragazzo. *A moradia vive!:* História da Moradia Estudantil da UNICAMP (1985-2001). Orientação de José Luís Sanfelice. Campinas, SP: [s.n.], 2010. 46 f. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771838&opt=4>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, G. “Imagem-montagem ou imagem-mentira”. In: *Imagens apesar de tudo*. KKYM: Lisboa, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Quando as imagens tocam o real*. In: Pós, v. 2, n. 4: Nov. 2012. In: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 08 set. 2019.
- GARRIDO, Edleusa Nery. *Moradia estudantil e formação do (a) estudante universitário (a)*. 2012. 269 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/250939>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. “Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg”. In: *Catálogo do Forumdoc. bh. 2010*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH UFMG, 2010.
- LINDEPERG, S. “O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944”. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol.26, número 51, 0-34, janeiro-junho de 2013.
- RAMOS, Fernão. *A “mise-en-scène” do documentário*. Cine Documental, 4, 2011. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.htm>

## Filmografia

- Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0X0O95DdGWI&t=1413s> Acesso em: 20 de jan. de 2020.



# **A CORRENTE EQUATORIAL SUL NA MARÉ PROFUNDA: MALUNGOS ENTRE CABOS SUBMARINOS E A KALUNGA.**

---

**Ruy César Campos Figueiredo<sup>25</sup>**

UERJ

---

## **Introdução**

*Na Maré Profunda* (<https://vimeo.com/248887185>) é uma obra de arte projetada pela artista guianense Tabita Rezaire no ano de 2017. Pretende-se aqui discutir como a *Corrente Sul Equatorial* pode ser entendida, a partir da obra, como um movimento que evoca tanto as rotas de cabos submarinos quanto as rotas de tráfego negro, possibilitando-nos pensar relações entre a exploração do africano tanto pelo capitalismo mercantilista quanto pelo capitalismo algorítmico, no que se sustentam camadas de violência colonial.

Esse entendimento se faz possível no diálogo com a obra de Tabita Rezaire, um ensaio cine-instalativo, expressão do audiovisual aqui entendida como imagem em movimento projetada como experiência de pensamento ambientalmente situado. Na arte contemporânea, a prática conceitual foi amadurecendo conforme se rearranjavam as relações entre imagem em movimento, corpo e espaço, fazendo com que as obras de arte passassem cada vez mais a ser concebidas levando em consideração que também atuam, através do espaço e da experiência corporificada, no campo do pensamento. Em outras palavras, o pensamento é corporificado no

25. Artista-pesquisador. Doutorando em Tecnologias da Comunicação e Cultura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Mestre em Artes e Processos de Criação: Poéticas Contemporâneas na Universidade Federal do Ceará e Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias pela Universidade de Fortaleza.

seu processo de relação ambiental e as artes audiovisuais instalativas têm explorado historicamente possibilidades reflexivas excluídas ou obliteradas por outras artes audiovisuais.

A obra de Tabita Rezaire, nesse sentido, tem uma significância peculiar por colaborar para situar como o espaço predominante de circulação da imagem em movimento na contemporaneidade (a rede global de computadores) é carregado de camadas de violência colonial que persistem circunscrevendo o pensamento e a experiência negra em um programa que subjuga, inferioriza e despossui.

Utilizando-se de uma narração robótica pouco convencional, Rezaire evoca (parafraçando Arlindo Machado sobre a narração pouco convencional de clássicos do filme ensaio) *uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento*. (MACHADO, 2019. P. 73). O texto aqui apresentado, portanto, considera menos a obra como um objeto de análise e mais como um ponto de possível diálogo intersubjetivo com a imagem-pensamento *outrificada*.

A artista tece seu raciocínio lançando um olhar carinhosamente familiar para o oceano, trazendo uma tia querida para celebrar as águas com movimentos e o canto de seu corpo digitalizado. Além de amoroso, o olhar de Rezaire é criticamente e espiritualmente investigativo sobre a conexão de metáforas ambientais com as metáforas que nos orientam espacialmente na Internet. A estética de seu vídeo sobrepõe imagens que resultam na visualização de um mundo líquido pelo qual navegamos em um oceano de dados armazenados nas nuvens.

No balanço da navegação, todavia, há corpos negros que nauseiam ao se reconectarem com a informação de que seus ancestrais navegaram em navios negreiros que lhes roubava o nome e lhes fazia o céu cair. E é a reconexão, ou o religamento, com tal memória através da Internet que repercutiu no corpo da artista como violência colonial, seja do colonialismo eletrônico ou do colonialismo imperial.

O audiovisual ganha, nessa proposição conceitual, um papel relacionado com a cura. O espaço da cine-instalação *Na Maré Profunda*, ocasionalmente,

transforma-se em um espaço curandeiro, conforme Tabita Rezaire se propõe a realizar performances de cura descolonial em a es que misturam seus conhecimentos sobre respira o, energia erótica e forças da vida. Nos t picos que seguem, as dores e as demandas por saúde espiritual através de práticas audiovisuais envolvendo o tema dos cabos submarinos, do oceano e da experiência corporificada do corpo negro entre o imperialismo das corpora es digitais e dos reinos e repúblicas modernas serão brevemente plataforma de submersão.

### **Cosmot cnicas diante do colonialismo digital**

A Internet atualmente se movimenta economicamente a partir dos dados de usuários, extraídos e vendidos a grandes empresas em uma lógica econômica onde conteúdo não   tão relevante quanto proliferar e agregar informa o para que os algoritmos das corpora es midiáticas recombinem infinitamente, descobrindo gostos e hábitos e reestruturando o capital a partir da abstra o do valor afetivo da informa o. Ainda que essa roupagem com *layers* de digitalidade seja nova, o modo que o capitalismo incorpora formas de trabalho imaterial e invisível envolvendo habilidades sociais, serviços e consumos de dados não   operativamente inaugurado pela contemporaneidade:

Eu argumento que o uso do trabalho imaterial para sustentar as infraestruturas midiáticas é um processo histórico e pr -digital que data pelo menos ao período de emergência da telegrafia no meio do século XIX. O que nós temos na atual conjuntura histórica é uma demanda intensificadora por trabalho imaterial conforme as sociedades industriais mudaram de uma infraestrutura telecomunicacional – telegrafia – para uma ordem pós-industrial em que múltiplas infraestruturas midiáticas – telefonia, rádio, televisão, cabo, s telite,

Internet e telefonia móvel – cooperam e competem pelo tempo do usuário, sua atenção e energia. (PARKS, 2014, n.p., trad. livre)<sup>26</sup>

Em seu vídeo-ensaio, Rezaire cita explicitamente um alerta lançado em 1995, quando parte dos estudos de comunicação, mídia e arte digital viviam um período de deslumbamento utópico com a “nova fronteira” do virtual. Ziauddin Sardar escreveu logo cedo do período do *boom digital* um ensaio sobre o ciberespaço, apontando-o como *o lado sombrio do Ocidente*, a nova fronteira da colonização.

Mas a noção de uma nova fronteira é uma formulação mítica, construída para trazer o passado em uma unidade organizada e reinterpretada com o presente e enfatizar como o novo “território” está para ser dominado e controlado no futuro. A ocupação do ciberespaço tem paralelos diretos com a colonização de culturas não Ocidentais. O ciberespaço está se tornando o novo Outro das civilizações ocidentais que projetam todos os seus preconceitos coloniais no enquadramento das culturas não Ocidentais em imagens de sexo e violência do ciberespaço. (SARDAR, 1995, p. 777; trad. livre)<sup>27</sup>

25 anos depois, o restrito punhado de megacorporações que ocupam boa parte das experiências oferecidas pela rede digital não raramente são acusadas de colonialismo ao promoverem campanhas de acessibilidade para os O3B – “os outros três bilhões” - (PARKS, 2014) que precisam ter acesso digital ou (para alguns) que são os alvos do colonialismo digital. Os planos de incluir pessoas pobres do sul global levantou suspeitas, na déca-

26. Building on Terranova’s work, I argue that the use of immaterial labor to sustain media infrastructures is an historical and pre-digital process that dates back at least to the emergence of telegraphy in the mid19th century. What we have in the current historical conjuncture is a compounding and intensifying demand for immaterial labor as industrial societies have undergone a shift from only one telecommunication infrastructure – telegraphy – to a post-industrial order in which multiple media infrastructures – telephony, radio, television, cable, satellite, Internet, and mobile telephony – co-operate and compete for user time, attention and energy.

27. But the notion of the new frontier is a mythic formulation, constructed to bring the past into an organized and reinterpreted unity with the present and emphasize how the new ‘territory’ is to be dominated and controlled in the future. The occupation of cyberspace has direct parallels with the colonisation of non-Western cultures. Cyberspace is turning out to be the new Other of Western civilization which is projecting all its colonial prejudices, and the images of sex and violence in which it framed nonWestern cultures, on to cyberspace.

da de 2010, de que encobriam uma operação de expansão de recursos do capitalismo digital, à moda colonial.

Rezaire acredita que por meio de práticas de cura se pode encontrar formas de combater essa faceta neocolonial: essa cura envolve entender o conhecimento e suas fontes, buscando diferentes ancestralidades e diferentes formas de receber e compartilhar informação; envolve reconhecer diversos meios, interfaces e tecnologias de comunicação; envolve um maior engajamento com as tecnologias presentes em nossos próprios corpos; envolve atuar interseccionalmente a partir de uma diversidade de identidades marginalizadas e oprimidas: negros, transgêneros, *queers*, macumbeiros, curandeiros, etc.

Com isso, ela abre margem para se relacionar com um conceito que tem sido colocado pelo filósofo da engenharia computacional Yuk Hui. Ele afirma a importância de se pensar uma ordem mundial para além da predominância de uma hegemonia (no caso, da China superando a hegemonia dos Estados Unidos), ao mesmo tempo em que o cosmos e a Terra foram transformados em um gigante sistema tecnológico.

Hui enfatiza a urgência de se pensar políticas para o cosmos que considerem a multiplicidade de maneiras de se encarar a questão da técnica, no que propõe e desenvolve o conceito de cosmotécnica. Ele se contrapõe a tese de que a tecnologia seja entendida como antropologicamente universal, pautando-se na verdade a partir de cosmologias particulares que vão para além da funcionalidade ou da utilidade: *portanto, não há uma única tecnologia, mas múltiplas cosmotécnicas* (HUI, 2017, n.p.)<sup>28</sup>. De origem kantiana, a ideia de cosmos e cosmopolítica se relaciona necessariamente com a ideia de natureza.

Se Kant vê a constituição da república e a paz perpétua como formas políticas que podem levar adiante uma história universal da espécie humana, é por entender que tal progresso também é um progresso da razão, o *telos* da

28. Therefore, there is no one single technology, but rather multiple cosmotechinics

natureza. Esse progresso em direção a um fim – nomeadamente, a história universal e um “estado de constituição perfeita” – é o “completar de um plano secreto da natureza” (*Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur*). (HUI, 2019, n. p.; trad. livre)<sup>29</sup>

Kant escreve, conforme Hui, no contexto de um simultâneo encantamento e desencantamento com a natureza, quando a filosofia e o mundo orgânico estabeleceram novos desdobramentos de relações, conforme afetados por avanços científicos e tecnológicos que descentralizaram a Terra em relação ao tempo e o espaço do universo. Conforme situado por Hui, Kant defende com sua abordagem de cosmopolítica a existência de uma única natureza que a razão nos compele a reconhecer enquanto racional.

Uma forma diferente de se pensar o cosmos, a cosmopolítica e o cosmopolitanismo tem sido colocada por pensadores das Humanidades que propõem a ideia de multi-naturalismo, em uma virada ontológica da razão associada levada a cabo por autores como Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour, dentre outros. O esforço é para descer do pedestal acadêmico eurocêntrico e pisar no mesmo chão que outras visões de mundo, indo além da oposição entre natureza e cultura para perceber os diferentes papéis que a natureza pode performar, convocando ontologias ou biológicas múltiplas.

Hui (2017) assume a tese de que um pluralismo ontológico só pode se dar com uma reflexão sobre a tecnologia e a política da tecnologia: não há possibilidade de se superar a modernidade sem se direcionar às questões que envolvem tecnologia. Ele acredita que para se aliar com a Terra no clima contemporâneo é necessário bifurcar futuros tecnológicos a partir de diferentes cosmotécnicas. Cosmotécnicas são definidas preliminarmente pelo filósofo como a unificação do cosmos e a moral através de atividades técnicas, artesanais ou artísticas, visando ampliar os escopos de compreensão

29. If Kant sees the republican constitution and perpetual peace as political forms that may be able to bring forward a universal history of the human species, it is because he understands that such progress is also a progress of reason, the telos of nature. This progress toward an end goal—namely, universal history and a “perfect state constitution”—is the “completion of a hidden plan of nature”

sobre o que é técnica e reconhecendo que na essência de *techné* está a *poiesis*. A tecnologia moderna, um produto da modernidade europeia, torna-se um aparato de enquadramento onde todos os seres têm agência constitutiva. Hui demonstra isso através de referências do pensamento ancestral chinês, mas aponta que são múltiplos os caminhos possíveis de bifurcação da compreensão sobre tecnologia e assim de futuros cosmotécnicos.

Não coincidentemente, a inteligência artificial é objetificada para assumir o papel racional do pensamento Iluminista em crise justamente quando se urge uma extrema-direita anti-Iluminista e temerária do fim do Ocidente, ameaçada por seu imaginário sobre o que é o árabe, o africano, o oriental ou os O3B do colonialismo digital. A resposta deve envolver a questão cosmotécnica, pensando com Hui.

Nós vamos ter que entender o poder transformativo da heterogeneidade ao invés de nos retrair para um certo *Volk*. Também vamos depender mais da empatia e da sensibilidade para resolver tensões no interior de grupos crescentemente isolados. [...] Dado que o naturalismo, que contrapõe cultura e natureza, é um produto da modernidade, não captura como os não humanos são percebidos em outras partes do mundo. Entretanto, com a modernização sendo entendida como um processo de sincronização, nós encontramos um ponto de virada que reabre conceitos tais como natureza e técnica que foram herdados como universais sem serem questionados. Essa chamada pelo pluralismo é para nós uma lembrança para conscientemente reapropriarmos a ciência moderna e tecnologia, dar a ela uma nova direção em um tempo em que sua disseminação planetária permite isso (HUI, 2019, n.p.; trad. livre) <sup>30</sup>

30. We will have to understand the transformative power of heterogeneity instead of retreating to a certain Volk and depending on empathy or sensitivity to resolve tensions within increasingly isolated groupings. As a response to the ecological problems associated with the Anthropocene, anthropologists such as Philippe Descola and others have reopened the question of radical pluralism in a way that considers what is called “multinaturalism” instead of multiculturalism. Because naturalism, which counterposes nature and culture, is very much a product of modernity, it does not capture how nonhumans are perceived in other parts of the world. However, with modernization as a synchronization process, we encounter a tipping point that reopens concepts such as nature and technics which have been inherited as universal without being questioned. This call for pluralism is for us a reminder to consciously reappropriate modern science and technology, to give it a new direction at a time when its planetary spread opens up such a possibility.

Em relação à África, Bristow (2017), no texto curatorial da exposição *Post-African Futures* (Joanesburgo – 2015), afirma que a falta de alcance do conhecimento sobre como o continente está posicionado em termos de tecnologias midiáticas gera dois problemas: por um lado, a negação das consequências da realização do neocolonialismo através de tecnologias comunicacionais e, por outro lado, a presunção de que não existem histórias únicas e regionais sobre tecnologia.

Nesse contexto, pouca atenção se dá para as questões socioculturais, epistemológicas ou filosóficas dos sistemas técnicos que emergem nas práticas não ocidentais com tecnologia, mídia e arte. Dar outros enquadramentos para tecnologias seria uma alternativa para bifurcar um eixo de tempo global e abrir outras formas de se relacionar a vida política, social, estética e sua ligação com os não humanos, com a Terra e as cosmotécnicas.

A genealogia do pensamento tecnológico articulado por Rezaire inclui diretamente a influência de sua ancestralidade africana e um desejo de produzir uma diversidade maior de olhares desde essa ancestralidade para a posição que a África pode ter na contemporaneidade em questões envolvendo mídia e tecnologia. Em outros termos, seu trabalho nos provoca a pensar como as tecnologias de comunicação, digitais ou não, são percebidas, desafiadas e afetadas pelas culturas africanas, históricas ou contemporâneas. Isso envolve, como falado reiteradamente por Rezaire em sua obra, questões relacionadas aos sistemas de conhecimento, “pré-” ou “pós-coloniais”, e a exploração de como diferentes culturas desdobram distintos modos de engajamento com as tecnologias.

### **Santuário de mães sagradas**

o que eu acredito é que a água é sagrada quando você reza por ela e quando nos faz trazer à tona a água como viva. Ela faz de nossa voz, nosso som, algo que pode purificar. Purificar nossas ações, nossas vidas. Sabe – estar viva, essas coisas dizem muito mais do que apenas o corriqueiro. Sabe, sempre que a

água passa por algum lugar, ela deixa um rastro. Não há como colocar a água em qualquer lugar sem deixar um rastro. *Eu rezo...* para que de vocês fluam rios de viva água. (*Na Maré Profunda*, 2017)

A relação entre o imaginário africano oceânico e os cabos submarinos se manifesta como problema para o eurocentrismo da Antropologia, por exemplo, em casos como o analisado por Braun (2015), referente a um grupo de trabalhadores chineses que viralizaram na Internet congolesa o registro de uma sereia, uma *Mami Wata* da mitologia Kinshasa<sup>31</sup>, encontrada no Rio Congo enquanto instalavam um cabo de fibra óptica. O próprio título do artigo de Braun, *Cyber Siren: What Mami Wata Reveals About the Internet and Chinese presence in Kinshasa*, sugere *Mami Wata*, ou o imaginário em torno dela, como agente epistemológico sobre a Internet e a presença chinesa no Congo.

Não é surpresa, assim, que sejam invocadas por Rezaire imagens de alteridades radicais habitantes do imaginário marítimo-aquático, como sereias e monstros tentaculares. Destaca-se, aqui, como o oceano é enquadrado por Tabita Rezaire em uma cosmotécnica africana que tem como eixo móvel transversal a questão da ancestralidade. Com o oceano, conforme argumentado em torno dos 8 minutos do vídeo, conserva-se uma linhagem parental que não está ausente do nosso corpo humano: nosso oceano interno seria nosso sangue, nossas correntes marítimas o que flui através de nossas veias e códigos DNA. Glóbulos, mapas genéticos, derramamentos de petróleo, explosões e sangue se sobrepõem sobre a imagem do oceano digital da obra de Rezaire

Para ela, assim como os corpos negros escravizados, os mares também são traumatizados, também guardam dores que demandam cura descolonial. Em torno dos 100 segundos de filme, sobreposto ao fundo do oceano, vemos uma

31. A *Mami Wata* é uma espiritualidade aquática pré-colonial de personificações diversas, mas comumente associada com a imagem da sereia e de uma bela mulher. No artigo de Braun, ela traz referências que afirmam que *Mami Wata* como uma metáfora para uma alteridade em termos de gênero, exotismo e modernidade, e que no caso específico analisado por Braun tem uma forma mais material e horrenda de uma cobra ao mesmo tempo que uma forma imaterial no espaço digital.

mulher negra modelada em 3D, sem roupa; formas de peixes; o *layer* de um cérebro; e algas mascarando<sup>32</sup> imagens didáticas, apropriadas do Youtube, sobre como se instalam cabos submarinos; imagens digitalmente produzidas de armas douradas, cocaína e garrafas de álcool; mapas de rotas de cabos submarinos e rotas escravagistas; raios; cascatas; caravelas e tubarões. Escutamos uma voz robótica declarar:

Colonialismo eletrônico é uma das muitas formas pelas quais a dominação colonial continua existindo após sua derrota. Enquanto o colonialismo “físico” foi a política e a prática de adquirir, controlar, ocupar e explorar economicamente a terra e o trabalho – o que, aliás, ainda é uma realidade que é simplesmente chamada de capitalismo agora – o Colonialismo Eletrônico busca influenciar e controlar a mente por meio dos aparatos digitais. Ele também opera sustentando a relação de dependência entre os países antes colonizados e o Ocidente, a partir da importação de hardware, software, engenheiros, *know-how* e protocolos de informação [...]. Sob o pretexto de globalização, a revolução informacional se tornou o veículo para ocidentalização cultural. (*Na Maré Profunda*, 2017)

Considerando isso, busca-se aqui entender melhor como o oceano pode ser concebido a partir da cosmovisão africana cicatrizada pelas dores da escravidão. Duas palavras se revelam especiais para pensar isso: *Malungo* e *Kalunga*. Através dessas palavras, escravizados da África Bantu podiam se encontrar no mesmo barco semântico e no mesmo mar ontológico (SLENES, 1992, p. 52).

Escavando-se estudos filológicos brasileiros dos séculos XIX e XVIII, Slenes aponta como os intelectuais brasileiros costumavam classificar *malungo* como significando companheiro ou camarada que veio no mesmo comboio, pertencendo à uma mesma região. Um dicionário de português

32. Os editores de imagem digital oferecem a técnica de “máscara” para se selecionar áreas de uma imagem e confinar mudanças à essa área, permitindo que, como no caso aqui, se insiram vídeos na área confinada.

de 1779 assim registra a palavra: *malungo, meu malungo (...) chama o preto o outro cativo que veio com ele (da África) na mesma embarcação* (SLENES, 1992, p. 53).

Para que se tenha uma melhor representação desse significado, todavia, ele passa por um percurso que tem como ponto crucial a consideração de que a referida palavra em Kikongo (língua mais característica das terras ao norte de Luanda) significa, stricto sensu, a embarcação de pequena dimensão, canoa. Também na região de Luanda, onde se falava e fala o Kimbundu, *m'ulungu* e *m'alungu* significam barco ou canoa. Em Kimbundu e Umbundo, verifica-se também o sentido de malungo como companheiro.

Na costa de Angola e do Zaire, Slenes avança na constatação de que em Kikongo e em Kibundo hoje malungo significa canoa gigantesca, barco/navio, enquanto em Umbundo, malungo quer dizer tanto companheiro quanto barco/navio. (p. 53). Malungo em Umbundo frequentemente também tem o significado de “companheiro de sofrimento” - *a mesma pessoa idosa que poderia usar essa palavra para referir-se a si e a um ex-companheiro de cadeia, também a empregaria para se referir ao barco grande.* (SLENES, 1992, p. 53)

O historiador hipotetiza então que, no português brasileiro, *malungo* seria o resultado de um processo de metonímia envolvendo o trauma do tráfico de escravizados, embarcados para a América no mesmo navio. Falantes de Kimbundo, Umbundo e Kikongo teriam chegado juntos, na travessia do Atlântico, a um entendimento sobre malungo, o companheiro do mesmo navio negreiro. Os sentidos cosmológicos para a palavra malungo eram, conforme Slenes, incompreendidos pelos senhores brasileiros, apesar de serem os autores de seu significado metonímico em dicionários de português brasileiro.

Dessa confluência também surge outra palavra relevante e próxima em termos etimológicos: *Kalunga*. Um dos vocábulos-raízes do proto-bantu bastante difundido na África Central e Austral é *-donga* (com significado de rio, vale, canal) que em Kikongo, Kimbundo e Umbundo toma a forma de Kalunga e adquire o significado de mar. Para Slenes (p. 54), é possível que *-nlungu* (em Kikongo) e *-ulungu* (em Kimbundo) sejam derivados da mesma raiz que Kalunga. Finalmente, chega-se a um entendimento sobre a pala-

vra *malungo* se referir não apenas à camarada da mesma embarcação, mas também companheiro na travessia da Kalunga.

A Kalunga, Slenes destaca, também significava a linha divisória, ou a superfície, que separava o mundo dos vivos daqueles dos mortos: atravessar a Kalunga significava morrer se a pessoa vinha da vida, ou nascer se o movimento viesse da morte. O Oceano, nessa mitologia, seria a infraestrutura que separa a vida dos mortos da vida dos vivos ou vice-versa.

O branco, para os Bakongo, os falantes de Kikongo, simbolizava a morte; os homens eram pretos, os espíritos brancos. Mputu, a terra dos brancos (Portugal), significa *a terra dos mortos*. Como resultado desta crença, do tráfico de escravizados e da associação do oceano com o limiar da Kalunga, foi fácil para os Bakongo identificar a terra dos brancos com a dos mortos. Ao mesmo tempo, também se considerava que o lugar próprio para os espíritos era junto com seus vivos, seus descendentes. Slenes relata que quando o antropólogo Wyatt Macgaffey foi estudar os Bakongo em 1970, em um gesto relacionado ao conceito de Kalunga, o perguntavam frequentemente sobre quando chegariam seus parentes falecidos na América.

A indagação, conforme Slenes, revela como se acreditava que era possível voltar da América para a África através da Kalunga. Como resultado dessas crenças, escravizados teriam abandonado a esperança de voltar à África ainda nesta vida e acabavam se suicidando por afogamento, em uma espécie de batismo que liberava a alma para a travessia da Kalunga de volta para casa.

Em Angola, um dos sentidos atuais de *malunga* é uma espécie de espírito simpaticante dos antepassados. Curiosamente, então, se pensarmos com o mídia-arqueólogo Bernhard Siegert (2015) o chão das embarcações como uma metamorfologia de significados excessivos baseados nos perigos, desafios e nas oportunidades do gesto de navegar, encontraremos esse entrecruzamento entre a vida e a morte de negros etnicamente diversos companheiros de sofrimento nos limiares da vida/morte que é o Oceano.

Os negros eram transportados como mercadoria em *navios negreiros* que seguiam a corrente marítima do Benguela, que vira a Corrente Equatorial

Sul e que no Nordeste brasileiro encontra seu ponto de bifurca o, uma corrente descendo para o Sul do Brasil e outra passa pela Guiana Francesa onde nasceu Tabita Rezaire, fluindo em dire o ao Caribe e ao Golfo do México, outro ponto de tráfego negreiro e berço de epistemologias descoloniais como a marel tica (*tidalectics*) de Kamau Brathwaite, poeta e artista visual de Barbados que em 2020 atravessou a Kalunga. Rezaire, creio, articula assim uma declara o radical do que pode ser um pensamento marel tico, uma crítica negra oceânica ao digital.

A marel tica se engaja com o que Brathwaite chama de historiografia “alter/nativa” aos modelos lineares do progresso colonial. Essa “dial tica das marés” resiste ao telos sintetizante de Hegel ao estabelecer um modelo cíclico, invocando o movimento contínuo e rítmico do oceano. A marel tica também realça epistemologias alter/nativas ao colonialismo ocidental e seus vieses naturalistas e materialistas. Como um modelo geopo tico de história, Brathwaite imagina a herança palpável e contínuo das mães submersas que cruzaram os mares “vindo de um continente continuum, tocando outro, e então retrocedendo... de uma ilha para talvez o caos criativo de seus futuros”. (DELOUGHREY, 2007, p. 2)<sup>33</sup>

Em torno de sete minutos de vídeo, Rezaire sobrepõe ao oceano informa es contra o colonialismo eletrônico e imagens de um tubarão comendo um cabo submarino. Não   possível ignorar que a Corrente Equatorial Sul foi abusada pelo tráfego de escravizados, de onde os europeus despojaram corpos africanos ao fundo do mar ao ponto de alterar as rotas dos tubarões do Atlântico (REDIKER, 2018).

Sharpe (2016, p. 32), por exemplo, traz arquivos do navio negreiro *Zong* que partiu da costa leste da África seguindo a corrente marítima do

33. Tidalectics engage what Brathwaite calls an “alter/native” historiography to linear models of colonial progress. This “tidal dialectic” resists the synthesizing telos of Hegel’s dialectic by drawing from cyclical model, invoking the continual movement and rhythm of the ocean. Tidalectics also foreground alter/native epistemologies to western colonialism and its linear and materialist biases. As a geopoetic model of history, Brathwaite images the ongoing and palpable heritage of submerged mothers who cross the seas “coming from one continent continuum, touching another, and then receding... from the island into the the perhaps creative chaos of their future”.

Atlântico Sul rumo à Jamaica com 442 mulheres, crianças e homens africanos, 220 a mais do que comportava. Seus mantimentos em 18 de agosto de 1781 eram suficientes para uma viagem de três meses, considerando que poderiam parar em portos do Caribe para reabastecer. Erros de navegação alongaram a viagem e fizeram com que o comandante decidisse atirar ao mar 132 africanos para *salvar o resto da carga*. O caso ficou conhecido pelo fato de que os donos do navio processaram os contratantes para exigir o pagamento do seguro da carga perdida, dos africanos assassinados.

Reivindicar seguros é parte do que Katherine Mckittrick chama de “matemática da vida negra”, que inclui essa matabilidade, esse jogar no mar. O Capitão Luke Collingwood assim brutalmente converteu uma perda não assegurada (mortalidade geral) em perda média geral, um sacrifício de partes de uma carga para o benefício de sua integridade. (SHARPE, 2016, p. 32)<sup>34</sup>

A matemática da vida negra das rotas de exploração escravagista afeta o sentimento de Tabita Rezaire em relação a matemática da vida negra nas rotas de exploração do colonialismo digital, sendo a Internet reterritorializada no fundo do mar, nas profundezas de cordilheiras abissais. Ainda no começo do vídeo, Rezaire reafirma um entendimento de que, ainda que a Internet possa ser uma plataforma para as pessoas encontrarem expressão e desenvolvimento pessoal, ela é um espaço marcado pela violência direcionada em sua própria codificação ao corpo negro.

Nesse sentido, propõe-se entender aqui que a obra de Rezaire para uma cura descolonial está relacionada a um exercício de marelética através da linguagem audiovisual instalativa, de uma conexão com a Kalunga que se manifesta também em metáforas que se colocam para a Internet e de uma convocatória de atenção sobre o tema para seus Malungos.

34. Insurance claims are part of what Katherine McKittrick calls the “mathematics of black life” (Mc-Kittrick 2014), which includes that killability, that throwing overboard. “Captain Luke Collingwood thus brutally converted an uninsurable loss (general mortality) into general average loss, a sacrifice of parts of a cargo for the benefit of the whole”

## **Estranhos sotaques de um cinema pós-digital**

Práticas artísticas como a de Tabita Rezaire produzem, assim, contra-narrativas sobre as infraestruturas e, ao propor um imaginário de descolonização dessas, invocam um contra-futurismo descolonial infraestrutural. Trabalhos que realizam esse tipo de proposição, conforme Parikka indica em seu artigo sobre futurismos no imaginário árabe e africano, ajudam-nos a entender formas existentes de poder temporal e territorial a partir das tecnologias, assim como oferecem formas audiovisuais e narrativas que prescrevem um futuro pós-colonial para os tempos do porvir.

A obra invoca a ideia de cura descolonial” refletindo sobre a infraestrutura da Internet a cruzar as águas oceânicas e levar informação em forma de luz. Nessas águas se encontram, como vimos no decorrer do tópico, diversas questões que podem afetar diretamente nossos modos de conhecer sobre as mídias: alteridades radicais, como sereias e moléculas que se comunicam e possuem memórias dos corpos negros que foram despejados durante as travessias atlânticas.

Entre atitudes que aproximam imagem em movimento na rede, pensamento de terreiro e Internet, emerge da obra de Rezaire um estranho sotaque epistemológico que não se constitui como uma expressão identitária essencialista do africano contraposto ao movimento de homogeneização simbólica (pensando com Moacir dos Anjos ao falar da arte brasileira) em uma estrutura de confronto binário e fixo com as regiões hegemônicas do pensamento intelectual, da imagem em movimento, da religação e da conexão.

Ao contrário do que tal ideia indica, identidades culturais *não* são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um lugar dentre outros quaisquer. São, antes, resultado de processos de expressão humana (discursiva e performativa) por meio dos quais são estabelecidas e continuamente re-elaboradas distinções entre grupos diversos cujos percursos de vida se tocam. Processos que, no mundo corrente, são fundados em mecanismos de reação das culturas não-hegemônicas ao impulso de cancelar dessemelhanças que a globalização

engendra, promovendo formas novas e específicas de identificar o que é conhecido e próximo. Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a reivindicação intransigente por uma tradição imóvel, existe um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irreduzível, portanto, a um ou a outro desses pólos extremados. (DOS ANJOS, 2007, p. 30)

A obra de Tabita Rezaire assim, circula nas mais variadas exposições de arte ecoando uma proposta de experiência africana sobre a pós-digitalidade. Escrever artigos sobre a obra é investir na compreensão de seu valor epistemológico para os currículos de cursos e programas de pesquisa sobre a imagem digital, dada a notável carência de reflexões sobre o tema. A acadêmica e curadora Tegan Bristow, ao coordenar a Pós-Graduação em *Interactive Media Art* no Departamento de Artes Digitais da Escola de Artes da Universidade de Wits, na África do Sul, relata seu incômodo com essa carência nos currículos e programas de universidades africanas, mais circunscritos aos desdobramentos das referências estudos pós-coloniais e descoloniais do eixo anglo-saxônico norte-americano/europeu, que pouco refletiram sobre tecnologia.

Na Universidade de Wits, a falta de conteúdo regional era (e ainda é) associada com as origens coloniais das universidades na África do Sul, o que significa que a maior parte dos currículos emulam e promovem os movimentos britânicos e euro-americanos de ser acadêmico. A questão, entretanto, não é da amplitude da Universidade; portanto, além da predominância geral de sistemas de conhecimento Ocidental no currículo da Wits, vários departamentos tem um foco no pós-colonial como uma extensão do referencial euro-americano. Além disso, uma recente e crescente ênfase na descolonização do conhecimento em escolas filosóficas e culturais tem atuado para continuar essas tradições. O digital e o tecnológico, entretanto, são raramente discutidos dessa maneira. A

tecnologia, ao que parece, é uma localização difícil para se ver perspectivas africanas ou descoloniais. (BRISTOW, 2017)<sup>35</sup>

Sua pesquisa tem envolvido entender como a África, em sua história e contemporaneidade, tem se relacionado com o digital, explorando referências como: *African Mathematics: From Bones to Computers* (2011) de Mamokgethi Setati e Abdul Karim, que aponta a presença de algoritmos em uma variedade ampla de instâncias culturais de sociedades africanas; *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design* (2002), de Ron Eglash, que explora a relação entre desenvolvimento sociotécnico e a exploração matemática de fractais em formas tradicionais de construção, ritos religiosos, design e geração de padrões, geralmente emulando estruturas igualitárias, comunais, sociais tecnologicamente.

Cruzando com outras referências, Bristow delinea teoricamente e expõe curatorialmente na exposição *Post-African Futures* (em que Tabita Rezaire estava exposta) como a África conserva ancestralmente uma noção de tecnologia completamente interativa com o contexto sociocultural onde as técnicas se desenvolvem e mudam constantemente, ainda que pelo eixo de ritos e tradições.

Pfaffenberger é uma das referências que ela evoca para fundamentar filosoficamente um ponto de diferença em relação a noção ocidental de tecnologia, pautada na metafísica cristã onde a dominação da natureza é a finalidade do progresso tecnológico, ao invés de um processo integrado de evolução construída sócio culturalmente. A tecnologia, assim, é uma rede de interações políticas, culturais, espirituais, econômicas.

35. At Wits University, the lack of regional content was (and still is) associated with the colonial origins of the Universities in South Africa, which meant that most curricula emulate and promote British and Euro-American movements in scholarship. The issue, however, is not University wide; therefore, along with the general prevalence of Western knowledge systems in curricula at Wits, various departments have a focus on the post-colonial in extension of Euro-American scholarship. Additionally, a recent and growing emphasis on the de-colonization of knowledge within the cultural and philosophical schools has acted to continue these traditions. The digital and technological, however, are rarely addressed in this manner. Technology, it seems, is a difficult location from which to view either African or decolonizing perspectives.

Para Pfaffenberger, as definições de determinismo tecnológico e sonambulismo tecnológico mostram uma unidade com raízes na metafísica cristã. Ele alega que o que é mais surpreendente de ambas visões ingênuas sobre tecnologia é o fato de que enfatizam formas descorporificadas de fazer ou afirmam uma autonomia da tecnologia, ambas gravemente subestimando ou desprezando a dimensão social das tecnologias. (BRISTOW, 2017)<sup>36</sup>

O que se coloca, portanto, a partir de um olhar africano sobre a tecnologia e o digital, é um jogo menos dicotômico do que o proposto pelos binarismos infraestruturais da razão ocidental e que envolve uma outra atitude perceptiva frente ao mundo. Nessa atitude perceptiva de escuta humilde a sotaques estranhos, o Oceano está para além da vida e da morte como uma tecnologia de conexão sobre a qual navegamos sempre abertos às possibilidades de nos curarmos de nossas dores e cicatrizes, mesmo as mais infames como a escravidão.

## **Conclusão**

A tarefa para o campo que reflete sobre as imagens audiovisuais na contemporaneidade é nadar no oceano das mães sagradas sem permanecer apegado à luz do esclarecimento que se apaga na escuridão abissal. Ao mesmo tempo, é também uma tarefa não ignorar como os dados atravessam as profundezas através de sinais de luz. Multiplicar referências, deseuropeizar as técnicas, softwarizar livremente as tecnologias corporais e expandir o campo de ação de pesquisadores e artistas é fluir na Corrente do Equatorial Sul, é se reconhecer malungo nas travessias da Kalunga. Essa corrente é um movimento telúrico que ganha (ou perde por asfixia) ares críticos nas águas quentes do Atlântico Sul: mareléticas poéticas de camadas sobrepostas de movimento das águas e das imagens, animadas

36. For Pfaffenberger the definitions of technological determinism and technological somnambulism show an underlying unity stemming from the roots of Christian metaphysics. He states, what is so striking about both naive views of technology, the view that emphasises disembodied ways of making and doing (technological somnambulism) and the other that asserts technology's autonomy (technological determinism), is that they both gravely understate or disguise the social relations of technology.

ao mesmo tempo em que colonizadas pelos impérios da era digital. Como contracorrente, sotaques estranhos do audiovisual, das artes e do gesto de pesquisar devem se colocar para encontros, encruzilhadas curriculares e fissuras do edifício da razão ereta.

## Referências

- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório*—Panorama da Arte Brasileira 2007. São Paulo: Editora do MAM-SP, 2007.
- BRAUN, Lesley Nicole. *Cyber siren: What Mami Wata reveals about the Internet and Chinese presence in Kinshasa*. *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines*, v. 49, n. 2, p. 301-318, 2015.
- BRISTOW, Tegan. *Post African futures: Positioning the globalized digital within contemporary African cultural and decolonizing practices*. *Critical African Studies*, v. 9, n. 3, p. 281-301, 2017.
- DELOUGHREY, Elizabeth M. *Routes and roots: navigating Caribbean and Pacific island literatures*. University of Hawaii Press, 2007.
- EGLASH, Ron. *African fractals: Modern computing and indigenous design*. Rutgers University Press, 1999.
- HUI, Yuk. *What begins after the end of the Enlightenment?*. In e-flux n. 96. Disponível:  
[<https://www.e-flux.com/journal/96/245507/what-begins-after-the-end-of-the-enlightenment/>] Acessado em 20 de junho de 2019.
- \_\_\_\_\_. *Cosmotechnics as cosmopolitics*. In: e-flux n. 86. 2017a. Disponível em: [<https://www.e-flux.com/journal/86/161887/cosmotechnics-as-cosmopolitics/>]
- \_\_\_\_\_. *On the Unhappy Consciousness of Neoreactionaries*. in: E-flux n. 81. 2017b. Disponível em: [<https://www.e-flux.com/journal/81/125815/on-the-unhappy-consciousness-of-neoreactionaries/>]. Acessado em 20 de junho de 2019.
- PARKS, Lisa. *Media Infrastructures and Affect*. *Flow* 19, no. 12. 2014.

- REDIKER, Marcus. History from below the water line: Sharks and the Atlantic slave trade. *Atlantic Studies*, v. 5, n. 2, p. 285-297, 2008.
- SARDAR, Ziauddin. *alt. civilizations*. faq cyberspace as the darker side of the West. *Futures*, v. 27, n. 7, p. 777-794, 1995.
- SETATI, Mamokgethi; BANGURA, Abdul Karim. *African mathematics*. Lanham, MD, USA: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc, 2011.
- SHARPE, Christina. *In the wake: On blackness and being*. Duke University Press, 2016
- SIEGERT, Bernhard. *Cultural techniques: Grids, filters, doors, and other articulations of the real*. Fordham Univ Press, 2015.
- SLENES, Robert W. “*Malungu, ngoma vem!*”: África coberta e descoberta do Brasil. *Revista Usp*, n. 12, p. 48-67, 1992.

## MAPEANDO FANTASMAS

—

**Paola Barreto**

<INSERIR FILIAÇÃO>

—

“Mapeando Fantasmas em São Salvador” é um projeto de pesquisa-ação desenvolvido no Bacharelado Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal da Bahia desde 2017. A metodologia iniciou-se com um mapeamento de salas de cinema de ruas extintas no Rio de Janeiro em 2013 (LEBLANC, 2016), e baseia-se em um programa que escava memórias - documentais, jornalísticas, crônicas, ficcionais - em territórios específicos, desenhando uma cartografia controversa, transcrita em imagens e sons que são levados de volta à rua, entrecruzando práticas de transmissão em tempo real e mixagem dos arquivos colecionados, a fim de recontar histórias esquecidas e ou apagadas.

Além das fontes consultadas em bibliotecas e centros de pesquisa e documentação da cidade, é também nas esquinas, nas quebradas e nas encruzilhadas que a pesquisa-ação incorpora modos de escuta e lida com a memória, a oralidade e a ancestralidade, produzindo o que chamamos aqui de fantasmagorias. Na Bahia essa prática fantasmagórica se reveste de outras camadas, que dialogam diretamente com o peso da colonialidade, com a racialização dos corpos, com o apagamento de escritas outras e uma série de fantasmas que dizem muito de nossa história. Em toda parte, falar dos cinemas, das salas de cinemas, nunca é falar só delas. É falar da memória da cidade, de formas de cuidar de templos e de lugares onde se vai para cultivar imagens. Aqui iremos nos ater especificamente a um aspecto curioso da história do circuito de exibição cinematográfica soteropolitano: sua estreita relação com a atividade de congregações reli-

gias que, desde o período colonial, desempenham múltiplos papéis na conformação do tecido urbano.

Sabemos que o cinema chega a Salvador como parte de um projeto civilizatório que pretende higienizar e “desafricanizar” - termo comum no jargão jornalístico do início do século XX) - territórios na capital (FONSECA, 2002). É digno de nota que a primeira sessão do cinematógrafo Lumière na cidade ocorra no Teatro Politeama no dia 4 de dezembro de 1897, dia de Santa Bárbara, que na cidade é historicamente sincretizada com a Orixá Iansã, ou Oyá. Segundo a sábia Griô Egbomi Cici, podemos dizer que existe uma ligação entre a Orixá e as artes da projeção: “Ela projeta o que não existe, mas fica guardado. Todas as vezes que você projeta, você evoca. Tem realmente a ver com Oyá”<sup>37</sup>. Seguindo essa pista, podemos considerar que os espetáculos de projeções cinematográficas que chegam a Salvador se associam não apenas ao poder hegemônico da Igreja Católica, dona de prédios e terrenos, mas também ao imaginário das festas religiosas populares e às formas de culto, incorporação e invocação afro-diaspóricas nos terreiros.

Em realizações anteriores da pesquisa-ação no Rio de Janeiro (2013) e em São Paulo (2014) encontramos cinemas de rua que, após o apogeu entre os anos quarenta e sessenta, entraram em período de franca decadência nos anos setenta e oitenta, tendo seu funcionamento voltado à programação pornográfica. Alguns foram reabertos nos anos noventa e dois mil como igrejas evangélicas - como por exemplo o Pathé na Cinelândia carioca (atualmente Igreja Universal Cinelândia) ou o Metro, na Cinelândia Paulista (hoje Igreja Internacional da Graça de Deus) - entre outros casos comuns a muitas cidades, e não apenas no Brasil.

Em Salvador poderíamos citar o Cine Bahia, situado à Rua Carlos Gomes, onde hoje funciona uma filial da Igreja Universal do Reino de Deus. Há quem inclua nesse grupo o Cine Roma, na Cidade Baixa, onde hoje existe a Igreja da Imaculada Conceição da Mãe de Deus. Contudo, as

37. Entrevista com Egbomi Cici em 17 de Julho de 2018. Fundação Pierre Verger, Salvador, Bahia.

relações entre igrejas, ordens religiosas e o mercado exibidor cinematográfico em Salvador são bem mais complicadas, datam da implantação das primeiras salas destinadas a projeção de filmes na cidade e estão também ligadas às primeiras organizações do movimento operário baiano.

Que imagens, corpos, discursos e práticas a aliança entre Igreja e Cinema trata de (in)visibilizar em Salvador? Como a chegada do cinema reterritorializa o centro da cidade? Como pensar hoje novas encruzilhada entre culto e filme, quando as salas são reapropriadas por corporações religiosas donas de emissoras de televisão e partidos políticos que professam o preconceito e o racismo religioso? Essas são algumas das indagações que atravessam esse trabalho.

### **Entre seminaristas e sensualistas**

Antes de apresentar alguns aspectos desta pesquisa-ação, gostaria de compartilhar alguns trechos de um pequeno artigo que Vilém Flusser escreveu para o suplemento literário do jornal o Estado de São Paulo, intitulado “Da Cinelândia”. Nesse texto Flusser aproxima Igreja e Cinema não apenas pela liturgia de seus respectivos rituais de projeção e missa, mas também pela influência que ambos exercem no trânsito em torno das praças públicas, no ritmo do movimento de pedestres e na normatização dos hábitos cotidianos. Nesse sentido, nas palavras do filósofo e teórico de mídias:

“(…) cinema e catedral, espectador e crente são figuras que se alternam e se complementam no santíssimo da Cinelândia”. (...) É nesse sentido, englobando passado e futuro, que o cinema é não somente a arte, mas também a religião do presente. E é nesse sentido igualmente, que a cinelândia é o centro da cidade. É por isso que um estudo existencial da Cinelândia urge.” (FLUSSER, 1965)

Salvador não chegou a ter um espaço batizado de cinelândia, como o Rio de Janeiro ou São Paulo. No entanto, os cinemas que foram abertos em torno de sua região central durante o século XX chegaram a quase duas

dúzias, e o papel das ordens religiosas em sua manutenção e gerenciamento não foi pequeno.

Desde as primeiras décadas do século XX, o Vaticano expressou oficialmente sua preocupação com a influência do cinema entre seus fiéis, sobretudo nas Américas. Consciente dos poderes da nova mídia sobre os corações e mentes da comunidade, o Vaticano mudou de uma posição inicial de desconfiança e crítica ao cinema para adotá-lo enfim como plataforma de ação pastoral e evangélica, publicando em 1936 a encíclica *Vigilanti Cura*, onde buscava regular os modos para essa associação (BARRETO, 1995; SOUZA, 1996). De fato podemos pensar na ida ao cinema como ato de fé, que pressupõe a crença no filme, seja pelo aspecto narrativo - acreditar no que dizem as imagens; seja pelo aspecto técnico - acreditar na fantasmagoria cinematográfica, que cria com a sucessão de quadros estáticos, a uma determinada frequência, a ilusão de movimento. Podemos dizer que Salvador estava na vanguarda, sobretudo a partir da ação dos salesianos, que desde 1907 organizavam projeções cinematográficas com programação selecionada enaltecendo a “moral e os bons costumes” em uma grande sala de sua faculdade, com capacidade superada apenas pelo Teatro São João, que podia acomodar mais de 800 pessoas (LEAL, 1997; BOCCANERA, 2007).

A maioria das terras da região central da capital baiana era e ainda é de propriedade da Igreja Católica, e chama a atenção o fato de que um dos primeiros locais a oferecer um programa regular de cinema na cidade tenha sido o Cine São Jerônimo, fundado em 1911 em uma sala dentro da biblioteca dos Jesuítas na antiga arquidiocese (demolida em 1933 para a construção de um estação de bondes elétricos). Em 1917 seria inaugurado o Cine Recreio São Jerônimo em um prédio anexo, de propriedade da arquidiocese e totalmente destruído por um incêndio em 1933 (LEAL, 1997, NOVAES 2014).

Na década de trinta, duas grandes salas pertencentes a ordens religiosas são construídas no centro de Salvador: Cine Excelsior (Congregação Mariana de São Luiz), com quase mil lugares, na Praça da Sé, em 1935;

e Cine Pax (Venerável Ordem Terceira de São Francisco), com quase dois mil lugares, na Baixa do Sapateiro, em 1939. Frei Hildebrando Kruthaup, franciscano alemão radicado em Salvador, foi o idealizador desses cinemas, pensando seu alcance não apenas em termos ideológicos e morais, mas também financeiros. É nesse período que, com a renda obtida com a bilheteria dos cinemas católicos, o Frei associa-se a jovem Irmã Dulce e fomenta a criação e manutenção da União Operária de São Francisco, organização social em defesa dos interesses das classes trabalhadoras. Administrada inicialmente pela comunidade franciscana, a entidade - rebatizada de Círculo Operário da Bahia - teve seu núcleo central instalado em 1937 na Casa de Santo Antônio (onde desde 1932 também funcionava um cinema, construído pela Odebrecht), sendo posteriormente transferida para o Edifício do Cine Pax. Em 1937 o Frei e a Irmã ampliam a rede de cinemas católicos, erguendo os cinemas Plataforma e São Caetano, igualmente com renda em prol do Círculo Operário, o que os isenta de impostos. Na década seguinte, em 1948, Irmã Dulce expande os negócios ao idealizar e inaugurar o Cine Roma, um dos maiores da cidade, com capacidade para 1850 espectadores, construído, como empreendimentos anteriores do Círculo Operário, por Norberto Odebrecht. A sede do Círculo Operário irá inclusive mudar-se para lá, tornando-se assim independente da administração franciscana.



Fig. 1 - Cine Roma.

Fonte: Arquivo Odebrecht S.A.

Durante pelo menos quatro décadas - entre os anos 1930 e 1970 - as congregações desempenharam importante papel no mercado exibidor da cidade, chegando a soma de aproximadamente 8.000 lugares distribuídos em 8 salas ( ver tabela 1, elaborada pela autora). Inicialmente concentrando a programação em fitas relacionadas a personagens e festas cristãs, como “A Paixão de Cristo”, “Ben Hur” ou a “Paixão de Joana d’Arc”, abriam-se igualmente para a exibição de filmes de capa espada, aventura e romance, desde que revisados por Frei Hildebrando, que cuidava pessoalmente dos cortes de trechos censurados. Títulos como “Roma, Cidade Aberta”, “O Sétimo Selo” e “Marcelino Pão e Vinho” também viriam compor a programação variada, que contribuía de modo significativo com a formação de público e a cultura cinematográfica de Salvador, em salas que se espalhavam pelo centro, a cidade baixa, o subúrbio ferroviário e o Rio Vermelho. Os ci-

nemas católicos de grande porte também serviram de palco para concursos de missas, apresentações circenses e shows de música de artistas tão diversos como Roberto Carlos, Emilinha Borba, Angela Maria, Caubi Peixoto e muitos outros (LEAL, 1997), tendo o Roma ganhado a alcunha de “palco do rock”, pelos shows regulares de Raulzito e seus Panteras nos domingos pela manhã. Apesar de desempenharem importante papel na vida da cidade durante décadas, os motivos que vão levando ao fechamento dessas salas são diversos, e refletem “processos que estão relacionados com as próprias dinâmicas capitalistas, que induzem à superação e à substituição dos edifícios, que se tornam obsoletos para a cidade” (BIERRENBACH, 2015). No centro, a partir dos anos 80, o fim de linhas de bonde e de ônibus acelerou a migração do comércio e ofertas de lazer para outros bairros, e a região central passou por um processo de abandono e decadência. Nesse contexto, os cinemas dos religiosos, arrendados a exibidores como Lívio Bruni, se mantiveram, controversamente, com programação regular de conteúdo pornográfico, servindo como ponto de prostituição e de encontros sexuais (PENA, 2013), até enfim fechar suas portas antes da virada do novo século.

“Para um homem é um verdadeiro desafio ir sozinho ao Pax, se não estiver interessado em arranjar alguém. O assédio é tão grande que muitos desistem antes mesmo de começar o filme”, afirma João Florêncio Santana, operário de uma indústria no Pólo Petroquímico. (JORNAL A TARDE, 1982, Apud PENA, 2013)

Uma das lendas urbanas da cidade insinua que existia uma passagem secreta por túnel ligando o Convento de São Francisco à sala de projeção do Pax. Sobre esse fato não levantamos qualquer confirmação, e as narrativas sobre a fuga de seminaristas para o cinema às quais tivemos acesso não fazem menção a esse cinema, referem-se apenas ao Roma<sup>38</sup>.

38. Ver entrevista Frei Arnaldo em FERREIRA, Paula Ruas. A formação dos frades menores no convento de São Francisco da Bahia: franciscanismo, filosofia e teologia - memória e permanência dos valores pedagógicos dos restauradores alemães 1890-1970. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.



Fig. 2 - Placa colocada à entrada da sede da Congregação Mariana de São Luiz em 1980  
 Fonte: Jornal A Tarde - Suplemento Muito 14/03/2019

**Tabela 1 - Relação de Cinemas Católicos de Salvador**

Cinema	Proprietário	Ano de Construção	Assentos
Cinema Casa de Santo Antonio	Obras Sociais Franciscanas da Bahia	1932	683
Cine Excelsior	Congregação Mariana São Luiz	1935	778
Cine Aliança	Congregação Mariana São Luiz	1936	?
Cine Pax	Obras Sociais Franciscanas da Bahia	1939	1700
Cinema Itapagipe	Congregação Mariana de São Luiz	1940	810

Cine Roma	Círculo Operário da Bahia	1948	1850
Cine São Caetano	Círculo Operário da Bahia	1951	537
Cinema Rio Vermelho	Congregação Mariana de São Luiz	1952 - arrendado pela Congregação em 1958	782
Cine Plataforma	Círculo Operário da Bahia	1960	?

Fonte dos dados: LEAL, 1997; PENA, 2013; NOVAES, 2014.

### **Ocupar, resistir**

O Cine Pax foi, à época de sua inauguração em 1939, um dos maiores cinemas de Salvador, com lotação de 1700 lugares. Construído em um terreno anexo ao convento de Santo Antônio, o chamado “Gigante da Baixa” foi projetado para aproveitar o declive da Ladeira da Ordem Terceira de São Francisco, ocupando boa parte do quarteirão para oferecer além da sala de projeção, “salas de recreação, salas de administração e de assistência social, médica e dentária, conformando potentes estruturas na cidade para a assistência à população mais carente” (BIERRENBACH, 2015). Encerrou suas atividades de projeção no começo dos anos oitenta. Cerca de vinte anos depois de seu fechamento como cinema foi ocupado por famílias do Movimento dos Sem Teto de Salvador (MSTS), o que, de algum modo, recuperava uma das vocações iniciais do prédio. Segundo levantamento cadastral de ocupações do MSTS realizado pela Secretaria Municipal de Habitação de Salvador entre 2005 e 2007<sup>39</sup>, 87 famílias chegaram a ocu-

39. Fonte: Plano Municipal de Habitação de Salvador 2008 - 2025. Prefeitura de Salvador. Secretaria Municipal de Habitação.

par o cinema nesse período. Tivemos a oportunidade de entrar no Pax em outubro de 2018, e registramos vestígios dessa ocupação, com inscrições sobre limpeza comum dos banheiros e outras regras de convivência. O funcionário do Convento de São Francisco que nos abriu as portas do cinema com um pé de cabra pediu para não ser identificado, e nos relatou sobre o modo violento como a desocupação das famílias se deu, sob força policial e por solicitação de um Frei que planejava um destino comercial ao local, nas palavras dele para um “camelódromo”, que não foi adiante. O prédio encontra-se atualmente fechado e sem uso. O outrora majestoso Cine Excelsior, não muito longe dali, também está abandonado e sua porta cimentada impede igualmente a entrada da população em situação de rua vive nos arredores da Praça da Sé. Os outros cinemas relacionados na tabela 1 encontram-se fechados, demolidos ou arrendados para outros fins. Nos últimos anos circulam em notícias de que reformas visando a reabertura dos prédios do Pax e do Excelsior estão em negociação na Arquidiocese, mas até o momento nada se concretizou de fato.



Fig. 3 e Fig. 4 - Interior do Cine Pax em Outubro de 2018

Fotos de Mayara Amada e Marina Lordelo.

É contraditório pensar que Frei Kruthaup tenha planejado a exploração dos cinemas católicos articulada a um programa de assistência social, junto a Irmã Dulce, e que hoje os prédios fechem suas portas desse modo. Mais ainda quando lembramos que a hoje Santa Dulce dos Pobres protagonizou invasões e ocupações de propriedades privadas sem uso na cidade

junto à população carente, em ações semelhantes à do MSTs no Pax. A religiosa chegou a ser investigada pelo Serviço Nacional de Informação (SNI) no período da ditadura militar brasileira, mas foi inocentada de atividade subversiva, o que contribuiu para a sua canonização como a primeira santa brasileira em 2019.



Fig. 5 O performer Danilo Lima em meio aos moradores de rua na porta do Cine Excelsior Registro em vídeo disponível em: <http://www.balaiofantasma.ihac.ufba.br/cine-fantasma-baixa-dos-sapateiros/> Acesso em 20.01.2020



Fig. 6 - Fachada do Cine Pax recebe a video intervenção realizada em 31 de janeiro de 2018.

Foto de Marina Lordelo.

Se por um lado Igreja e Cinema aparecem em distintos momentos e espaços da cidade como agentes de processos de gentrificação intimamente relacionados à especulação imobiliária e à marginalização de grupos sociais, proliferam também situações em que podemos lê-los como agentes de mediação cultural e espiritual nos quais estamos interessados. Esse não é um fenômeno restrito à experiência baiana, e talvez seja o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini um dos melhores exemplos de vida e obra que expressem as contradições inerentes a essas instituições, ainda mais quando articuladas, como acontece com o Ofício Católico Internacional de Cinema (OCIC), que chega ao Brasil em 1952 e tem forte influência no movimento cineclubista que eclode no país nessa década. Pensando a especificidade da América Latina, a Teologia da Libertação, ao buscar uma síntese entre a teologia cristã e análises sócio-econômicas críticas ao modelo capitalista, enfatizou a preocupação social com os mais pobres e a libertação política dos oprimidos. Essa foi a práxis de diversos teólogos, caso do Frei Leonardo Boff, e teve influência na formação dos cineastas do cinema novo, fato que analisamos em trabalho anterior (BARRETO, 1995).

Felix Guattari, em um debate no diretório paulista do PT em 1982, irá definir essas contradições da Igreja nos seguintes termos:

“a atitude da Igreja Católica, ou a multiplicidade de atitudes da Igreja Católica, oferece possibilidades para a construção de um novo tipo de luta social? Até que ponto essas possibilidades estão sendo oferecidas? (...) é verdade que também existem processos de subjetivação através dos fenômenos religiosos. Isso é especialmente verdadeiro se considerarmos como esses fenômenos são reapropriados pelo próprio tecido social (e mesmo que haja uma reinvenção da religiosidade por esse tecido), o que representa uma forte contribuição do combate à energia no campo social. A questão, portanto, é saber como os movimentos sociais aqui se articularão com essa imensa potencialidade” (GUATTARI, 1996, p.154)

### **“Eu rezei uma missa bárbara”**

A noção de *medium*, no sentido do poder se estabelecer uma comunicação de ordem sobrenatural, está relacionada ao conceito de *media*, emergente no século XIX. Nós poderíamos aqui mencionar Tom Gunning, Jeffrey Sconce e outros pesquisadores que apontaram para o modo como o vínculo entre medialidade e mediunidade se expressa através de invenções como o telégrafo, o telefone a televisão, tecnologias de comunicação à distância onde corpo e presença podem se apresentar como instâncias apartadas. Na Bahia, terra de forte espiritualidade, os chamados novos *media* tiveram necessariamente que dialogar com os poderes da Igreja Católica e do Candomblé, como vimos acima. Trazemos as últimas reflexões sobre esses pontos, à guisa de conclusão, a partir de algumas falas de Glauber Rocha.

“Acredito que toda forma de religião é mistificadora porque gira em torno de mitologias fixas e eu não admito Deus em nenhum espaço ... Eu não tenho um ponto referencial, simbólico, mitológico que me controle. .. Então, eu quero dizer, eu tenho um grande respeito pela cultura negra como um fenômeno cultural de uma sociedade oprimida que pode realmente criar todo o seu ritualismo e se preservar dentro dela e até mesmo se desenvolver nessa perspectiva. Mas eu não sou “Macumbístico” porque não sou católico. (Glauber Rocha, s.d.<sup>40</sup>)

Na abertura de “Barravento” (1962), seu primeiro longametrage, o cineasta baiano expõe um letrado onde afirma que na Bahia “permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista.” Glauber, homem de cinema que se define como eisensteiniano e reafirma a máxima marxista de que a religião é o ópio do povo, parece desconsiderar com esse discurso a complexidade dos cultos de matriz africana, ligados não somente a uma cosmovisão religiosa, mas também e sobretudo a um sistema sociopolítico, que na Bahia se

40. Extras do DVD de Barravento. Versátil Homevideo.

associa estrategicamente à Igreja Católica como forma de luta e resistência da cultura negra afrodiáspórica (SILVEIRA, 2006). As complexidades da paixão religiosa brasileira irão atravessar a obra e o pensamento de Glauber, que, em entrevista concedida ao Fantástico em 1982, irá assim definir a recepção de seu último filme, “A Idade da Terra”, no Festival de Cinema de Veneza daquele ano:

Não é um filme comercial, não é um filme político, não é um filme de oeste, nem uma pornochanchada, é apenas um filme religioso. Sendo um filme religioso, é uma novidade, então eu rezei, cheguei na catedral rezei uma missa bárbara, uma missa bárbara, e o pessoal se assustou, porque se eles entrassem no barato, tinham que ajoelhar e rezar nessa missa. Aí eu disse pra eles, olha aqui, é como o Cristo chegando, o Cristo bárbaro chegando, os cristãos chegando na catacumba. E vocês estão me acusando porque vocês tem o costume de jogar, vocês romanos, italianos, tem o costume de jogar os cristãos no pasto dos leões, mas eu não tenho medo como profeta Daniel que dominará os leões da arena. Então eles já fugiram do assunto. Foi nesse campo que ainda prossegue o “pau”.<sup>41</sup>

Na atualização contemporânea de efeitos especiais em missas evangélicas, na concessão de canais de televisão a igrejas, na luta pelo controle das chamadas mídias de massa por grupos religiosos e em sua associação com milícias, grupos paramilitares e a necropolítica que decide quem pode viver e quem deve morrer, as questões trazidas pelo movimento do cinema católico se atualizam e renovam. Considerando o momento crítico que estamos atravessando, onde grupos religiosos que parecem se distanciar cada vez mais da palavra de amor cristão ganham espaço na representação política, não apenas no Brasil mas em toda a América Latina, expandindo negócios em redes de telecomunicações - rádios, televisões e também redes de *whatsapp* - as reflexões sobre essas relações complicadas se mostram necessárias e merecem toda atenção.

41. Disponível em <https://youtu.be/6bq5Uv36w04>. Acesso em 20.01.2020.

Ao voltarmos às portas fechadas dos cinemas com os discursos, imagens e vozes colecionados ao longo da pesquisa-ação realizada em 2017 e 2018, dialogamos com esses problemas em uma prática fantasmagórica psicogeográfica, que traz à tona os recalques de uma história fragmentada, longe de ser unívoca e que coloca em pauta as disputas pela “requalificação” do centro histórico, os interesses de grupos financeiros interessados em explorar a região em um projeto como o Bahia District<sup>42</sup> e as lutas pelo direito à moradia. Seguimos atentos aos próximos movimentos.

42. Bahia District, projeto de reformas urbanas inspirado no bairro nova-iorquino Meatpacking District, onde só funcionavam frigoríficos e que se tornou um ponto turístico. A revitalização da Rua Chile e seus arredores está sendo capitaneada por empreendimentos do empresário Antonio Mazzafera, CEO da Fera Investimentos, que reformou o Edifício do Jornal a Tarde na Praça Castro Alves (onde funcionou o Cine Glória e posteriormente o Cine Tamoio) para a abertura de uma filial do luxuoso Hotel Fasano.



Fig 7 - “A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emílio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias” - ROCHA, 2004, p. 289)

Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., Zélio Viana, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Leon Hirszman. Foto de David Drew Zingg, circa 1967. Instituto Moreira Salles.

### **Referências bibliográficas**

BARRETO, Paola. O Cristo no Cinema. Monografia de Conclusão do Bacharelado em Comunicação. Niterói: UFF, 1995.

- BIERRENBACH, Ana Carolina. Luxo, luxúria e lixo. A presença e o esquecimento dos cinemas de Salvador. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 187.03, Vitruvius, dez. 2015 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5884>>
- BOCCANERA JR, Silio. Os cinemas da Bahia, 1897-1918. Salvador: EDUFBA, 2007.
- FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. Fazendo fita: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897 - 1930. Salvador: EDUFBA, 2002.
- FLUSSER, Vilém. Da cinelândia (= Cinemas) Vilém Flusser Archiv, Berlin - no. de referência- 2340 - Essay – Coisas – 07 - M3-42 112. 10.07.1965
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LEAL, Geraldo da Costa. Um cinema chamado saudade. Salvador: Gráfica Santa Helena, 1997.
- LEBLANC, Paola Barreto. Fantasmagorias, circuitos eletrônicos e digitais e sistemas híbridos. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.
- NOVAES, Flávio. Francisco Pithon - O cinema na Bahia. Salvador: Assembleia Legislativa, 2014.
- ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SALES, George Evergton. Entre o Religioso e o Político: uma História do Círculo Operário da Bahia. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em História da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 1996.
- SILVEIRA, Renato da. O candomblé da Barroquinha: Processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu. Salvador: Edições Maianga, 2006.



## **RESSIGNIFICANDO IMAGENS DE FUNDAÇÃO?: KUXA KANEMA (2003), DE MARGARIDA CARDOSO**

—  
**Cid Vasconcelos**

UFPE  
—

A proposta inicial quando pensei nesse texto era um estudo comparativo de três obras. Aos poucos, delineou-se que mal caberiam a análise filmica e diálogo com o que já se havia escrito sobre o que seria a primeira delas, *Kuxa Känema – O Nascimento do Cinema* (2003), de Margarida Cardoso. Portanto, achei mais produtivo relegar a um outro texto, ou mesmo mais de um, os dois restantes, *As Duas Faces da Guerra* (2007), de Diana Andringa e Flora Gomes e *Sobre a Violência* (2014), de Göran Olsson.

Nichols afirma que o documentário “[p]ropõe perspectivas sobre questões, processos e acontecimentos históricos e interpretações dos mesmos.<sup>43</sup>” (1997:13) O documentário de Margarida Cardoso nos traz uma interpretação sobre a história de Moçambique, e particularmente do papel do cinema sobre essa história, não apenas propondo questões e processos, mas elaborando a compreensão da própria história. Resta tentar avaliar a forma como o documentário em questão lida com suas imagens “apropriadas” de outras produções para construir suas intepretações em questão.

Boa parte do repertório dessas imagens de arquivo em todas as produções citadas remetem ao que chamo de “imagens de fundação” de tais nações, já que o cinema não apenas surge como um dos meios mais efetivos de comunicação com a população no pós-independência, como

43. Todas as traduções dos textos em espanhol e inglês são de minha autoria. Agradeço ao prof. Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Covilhã) pela gentileza do acesso a alguns dos cinejornais *Kuxa Känema*, que me abriu a possibilidade de encontrar ainda mais exemplares de arquivos digitalizados do mesmo.

acompanha e fomenta direta ou indiretamente, perspectivas favoráveis ou contrárias à luta anticolonial. E, num plano que Convents (2011) chama de “cultura cinematográfica” (conjunto de imagens, histórias, cores, sons, técnicos, produtoras, publicações, etc), em época ainda mais progressa, seria veículo de construção de uma cultura de identidade nacional através dos cineclubes. O cinema de imagens de arquivo, inclusive, vai ser discutido pioneiramente por Leyda (1964) na chave dos filmes que remetem às questões dos estados nacionais.

Pretendo, através do primeiro contato com uma bibliografia especializada em filmes que fazem uso de imagens de outros filmes, e cujas denominações variam ao sabor da história e de autores diversos, deter-me sobre o documentário de Margarida Cardoso.

Antes de mais nada, cumpre ressaltar que todos os três documentários, com parcial exceção de *Kuxa Kanema*, utilizam de suas imagens de apropriação<sup>44</sup> como ilustração ou fomentadoras do discurso falado. E, igualmente, por extensão, como uma evidência da realidade.

As imagens apropriadas de outras imagens documentais são apresentadas, assistidas ou manipuladas por próprios depoentes de *Kuxa Kanema*, gerando uma intensidade emocional. Essa relação intensa que pode ser criada ao se filmar a recepção de imagens apropriadas se encontra presente, evidentemente, na tradição documental e pode acomodar exemplos de diversas magnitudes.

Percebe-se que tal prática suscita uma variedade grande de possibilidades de abordagem, que no caso aqui discutidos destaque: a) traz vestígios de sua materialidade; b) incita a pensar sobre a relação que se estabelece entre “documento” e “documentário”, não apenas sobre o que é selecionado, e o

44. O termo “filmes de apropriação” foi cunhado por Baron (2014). Ainda que concorde, à primeira vista - já que não tive contato com toda a bibliografia citada - com a perspectiva da autora que a bibliografia básica em língua inglesa sobre o tema deixe a desejar no que diz respeito a definir de forma mais clara termos de uso frequente como “filmes de compilação”, *found footage* e o próprio termo utilizado por Baron, que, ironicamente, apropriou-se de Wees, resignificando-o em um movimento similar ao perpetrado pelos filmes que discute, prefiro utilizar o termo “imagens de apropriação”. Penso evitar assim discutir o mérito da questão se um filme poderia ser enquadrado como de apropriação, ou apenas fazendo uso das mesmas, como Wees (1993: 3-4) faz em relação ao termo *found footage*.

que vem a ser discutido do que é selecionado, como a forma que é disposto esse material nas imagens; c) flagra o olhar de um (ou mais) espectador(es) que possui (em) alguma relação “intensa” com essas imagens.

Essa postura não será exceção, mas sim regra no filme de Cardoso. Como ele dá a ver, inclusive, em muitas ocasiões, o número da edição do cinejornal que extraiu as imagens, pode-se futuramente, inclusive, fazer-se um cotejamento entre os “documentos” específicos citados e o documentário de Cardoso, que empresta o chamativo título<sup>45</sup> dos documentos para si, caso tenha acesso aos mesmos.

As relações entre documento e documentário

Que o discurso dos *Kuxa Kanema* era, desde o início, extremamente ideológico, partidário e pouco (auto)crítico já poderia se suspeitar, antes do mais, pelo contato prévio com ficções de um período posterior, já da segunda década do século XXI, que traziam indícios de uma releitura significativa daquele momento histórico anterior, como pode se depreender de filmes como *Yvone Kane* (2014), também dirigido por Margarida Cardoso e, sobretudo, *Virgem Margarida* (2012), de Licínio Azevedo<sup>46</sup>.

O documentário de Cardoso, lançado em 2003, através de imagens apropriadas dos cinejornais do Kuxa Kanema, assim como de depoimentos de alguns de seus colaboradores, constrói uma leitura que aplica essa perspectiva crítica somente à fase final da série, quando da intensificação dos conflitos com a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO). Partido não apenas apoiado, mas surgido (em 1975, após a independência do país) dos interesses contrários à possibilidade de infiltração dos ideais comunistas na vizinha Rodésia. O acesso a uma parte dos curtas do cinejornal, na íntegra, e as próprias imagens apropriadas do filme de Cardoso, no entanto, não parecem corroborar o discurso do realizador Camilo de

45. O redator dos textos do cinejornal Luiz Carlos Patraquim, refere-se à cinefilia e a obra de Griffith *The Birth of a Nation* (*O Nascimento de uma Nação*), sendo a expressão, uma “notação livre de um termo rongga/changane (Kuxa) a significar surgir, nascer e (Kanema), que se inventou ou se disse ser variação local, nortenha e zambeziana, para dizer Cinema (...)” (Lourenço, 2018: 19)

46. Detive-me nessas produções em VASCONCELOS (2019).

Sousa<sup>47</sup>, provavelmente o mais influente no campo cultural do país e um dos principais articuladores do cinejornal e também a voz de maior peso no documentário de 2003.

Nenhum dos três filmes citados ao início enfatiza tanto a noção de arquivo quanto o documentário de Margarida Cardoso. A maior parte das imagens são captadas nas dependências do Instituto Nacional de Cinema (INC) que, após sofrido um devastador incêndio, sobrevive precariamente em ruínas. Há uma evidente analogia que identifica o fim da utopia socialista com o abandono (literal) de seu cinema, que significa o fim da produção estatal nos moldes até então preconizados, produtor de uma interpretação particular do viés marxista-leninista adotado oficialmente pelo governo em 1977<sup>48</sup>, e o descaso com o próprio local no qual se gestou essa produção e precariamente se tenta preservar o material filmado.

As primeiras imagens do filme são imagens de arquivo, em que se observa Samora Machel proclamando a República, imagem de fundação por excelência, que a narradora faz questão de acentuar. Ela afirma: “Estas são as primeiras imagens de um país” sobre a cerimônia de hasteamento da bandeira. Porém, até mesmo tal declaração, aparentemente coincidente com o que vemos pode ser relativizada ao sabermos que, no mesmo momento, 25 de José Celso Martinez Correia, por ironia, um dos fomentadores da ideia da formação de um cinejornal,

47. Curiosamente Sousa lança em 2019 um documentário chamado *Sonhámos um País*, onde a desilusão posterior parece ter um peso mais amplo que suas declarações no filme aqui discutido, consequentemente mais afim com *Yvone Kane* e *Virgem Margarida*. Tudo indica que o título anterior do mesmo filme de Sousa teria sido *O Homem Novo, Entre a Luta e os Afectos*, com co-direção de Isabel Noronha, outra veterana participante do INC e que também presta depoimento a *Kuxa Kanema* (2003), de Margarida Cardoso.

48. Embora matizes diversos de marxismo tenham influenciado os diferentes grupos que lutavam pela independência do país, e países socialistas ou grupos de esquerda em países capitalistas tenham auxiliado no combate (e também na realização de documentários), e experiências de formação social marxista tenham se dado nas “zonas liberadas”, “a FRELIMO nunca se pronunciou marxista durante a luta de libertação nacional.” (MALOA, 2011: 88). A FRELIMO, Frente Nacional de Libertação de Moçambique, que esteve à frente do processo de luta pela independência e até hoje o único partido político a se manter no poder federal no país. Há uma bibliografia relativamente extensa de textos produzidos “de dentro” sobre a FRELIMO, dos quais MONDLANE, MACHEL (1975) e ZAWANGONI (2007) são alguns exemplos, mas também análises menos parciais como ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara (1983).

passa da celebração estatal da independência em Maputo, com bandeiras erguidas, saudações militares e políticos se abraçando, para uma cena na praia onde as pessoas se reúnem para celebrar a Independência de outra forma. Uma multidão forma um círculo em volta de uma fogueira e (...) as pessoas dançam e cantam num diferente tipo de ritual. O filme se recusa, assim, a fundir o Partido com o “povo”, aqui mostrado como uma multidão mais misteriosa de corpos que, ao que parece, estão em outra parte, com seus próprios modos de expressão que não podem ser totalmente representados pelos símbolos e pela retórica da política oficial. (GRAY, 2016:50)

Ao não apresentar as poucas imagens que destoem das prédicas do INC – e o documentário de Martinez, raramente visto, não faz parte da seleção de imagens documentais, inclusive a acima referida, que fazem parte de documentários e não são provenientes dos cinejornais – e ainda se afirmar que o objetivo do *Kuxa Kanema* era “filmar a imagem do povo e devolvê-la ao povo”, há uma evidente aproximação empática com a produção discutida. O que pode também ser observado na primeira cena em que Camilo de Sousa surge. Afirmando que dirigiu muito dos cinejornais protagonizados por Samora<sup>49</sup>, logo complementando:

*Eu fiz muito pouco naqueles filmes. Foi Samora que os fez. Foi ele que ensinou...ensinou as pessoas, com o cinema, ensinou as pessoas, passo por passo, o que era estar num país independente, o que era obter o seu próprio país, o que era nação. (grifo meu)*

Destacaria nesse depoimento, associado com as imagens de arquivo, que embora a intenção seja hagiográfica em relação ao líder moçambicano, também poderia ser lida como de recuo de Sousa diante do que ele próprio dirigiu, o que não ocorrerá em outros momentos. E, numa intromissão da narração do filme, logo após Sousa afirmar “foi ele que os fez”, temos uma imagem de Samora, estimulando a população com “é

49. Para se ter uma ideia dos 35 curtas do *Kuxa Kanema* que pertencem aos dois dvds da coleção *O Mundo em Imagens*, Machel aparece em nada menos que 30, segundo BARBOSA (2018:150)

ou não é?”. É um dos momentos mais ricos da relação entre documento e documentário, não apenas por forjar um diálogo imaginário entre dois conhecidos, em temporalidades distintas, mas também pela intervenção de um Samora falando entusiasmado diante de seus apoiadores, aqui se transformar igualmente em apoio sobre o que Camilo acabara de pronunciar. Como se Samora confirmasse ser o verdadeiro autor, senão literal, ideológico, de tudo que é filmado do povo e devolvido ao mesmo, lema do cinejornal, replicado pela voz *over*. Essa outra frase também é lembrada em mais de um artigo sobre a série de cinejornais, não sendo questionada. Se os mais de trinta cinejornais aos quais tive acesso forem uma mostra representativa da produção do cinejornal como um todo, essa frase-lema está longe de fazer jus. De uma maneira geral, sobretudo após uma primeira fase, os cinejornais atribuem papel bastante coadjuvante ao “povo”. E, muitas vezes, mesmo quando se foca atividades esportivas ou artísticas, essas se encontram associadas às atividades patrocinadas pelo governo. O que talvez mais tenha se aproximado disso, o projeto de contra-televisão pensado por Godard, que seria gerido pelos próprios habitantes, não obteve aprovação do governo. Então talvez fosse mais correto se dizer “filmar a imagem do governo e leva-la ao povo.” E se formos pensar em povo, mesmo que não adentrássemos na discussão sobre o termo em si, talvez fosse melhor pensarmos em povos, já que é justamente sobre a falta de homogeneidade desses povos, e seu tratamento desigual que recai muitas vezes o pejorativo “tribalismo”, utilizado pelo governo e a sociedade moçambicana até os dias de hoje. E que já era percebida de antes da independência do país:

Os estudantes apontavam como exemplos daquilo que consideravam como falta de igualdade na Frelimo o fato de que, para além de a maioria dos dirigentes serem de ao sul do Moçambique, quando um estudante do Norte reprovava nos exames finais, era enviado para os campos de treino, enquanto um estudante do sul em idêntica situação não o era. (PIDE/DELEGAÇÃO DE MOÇAMBIQUE, *Apontamento de Notícias* apud CHICHAVA, 2008: 4)

Ou ainda:

De certa maneira a UNAR<sup>50</sup> representa um dos exemplos clássicos da negação do Moçambique-tal-como-foi-“fabricado” pelos portugueses, isto é, de um espaço não necessariamente vivido por todos os moçambicanos. O estudo da UNAR põe a luma as dificuldades de se falar de “uma nação moçambicana” (PIDE/DELEGAÇÃO DE MOÇAMBIQUE, Assunto: Urias Simango apud CHICHAVA, 2008: 5)

É curioso, igualmente que isso se expresse, inclusive, ainda que involuntariamente, nas vinhetas de abertura dos cinejornais, onde os dois K que se referem as iniciais do título estão postos sobre dois estados do Sul (Figura I), Gaza e Inhabane, e de lá “se espraiem”, digamos assim, para o restante do país quando se transformam no título propriamente dito, que surge deslizando pela tela e centralizado, antes de ser observado, novamente centralizado, fixo. Embora não estejam postas sobre a província onde se encontra Maputo, onde eram confeccionadas as imagens, ainda mais ao sul, é da região onde são oriundas as vozes mais representativas de poder na nova nação<sup>51</sup>.

O que, por vias outras, dava continuidade a práticas pouco sensíveis às especificidades culturais, do próprio colonialismo português que, por exemplo, “[p]ara os povos moçambicanos, como os Makonde, que historicamente viveram em comunidades localizadas, sem chefes” foi “criada a ficção de chefias e escolhidos a dedo partidários do regime para preencher os cargos.” (ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara, 1983: 29)

Nos cinejornais observados, raramente se filma além da província de Maputo, e de suas duas mais importantes cidades, Maputo e Matola, que são igualmente as duas maiores do país. Portanto, se ocorre a prática de le-

50. A UNAR (União Nacional da Rombézia) foi um movimento separatista criado em 1968, que não se conformava com a divisão territorial herdada pelo colonialismo português. “Esse partido declarou-se abertamente oposto a FRELIMO, a qual acusou de estar ligado ao comunismo e de ser tribalista.” (FERREIRA, 2019: s/p).

51. O que não significa uma maior aceitação ou penetração da ideologia do partido, antes o oposto, já que as guerras de libertação ocorreram ao norte e lá foi disseminado muito mais fortemente, de forma experimental, práticas associadas aos preceitos teóricos da FRELIMO.

var as imagens produzidas no país para o restante da população, seguindo orientações conhecidas de outros países socialistas como a União Soviética, e sobretudo Cuba, relativamente poucas imagens das províncias são filmadas e trazidas às populações urbanas, seguindo-se um padrão verticalizado para se pensar a nova “comunidade imaginada” (Anderson, 2008) em nada distante dos modelos convencionais que balizaram a nação moderna.



Figura 1 Imagem Inaugural da Vinheta de abertura dos cinejornais Kuxa Kanema

Figura 2 Imagem final da vinheta de abertura dos cinejornais Kuxa Kanema

Há uma tentativa de se desvincular do caráter ideológico dos curtas, quando um de seus roteiristas, Luis Patraquim, afirma ironicamente sobre a onipresença da FRELIMO nas imagens e na sociedade e também sobre o socialismo científico e os “aliados naturais do Leste”, enquanto para o grupo do INC interessava “essa partilha de mais igualdade entre as pessoas e de aprendizagem mútua.” Mesmo que não necessariamente se questione o afirmado, a fatura dos filmes não apresenta esse descolamento, por motivos que certamente transcendiam as motivações pessoais dos que lá trabalhavam, e que continuam a implicar em certa moderação no tom (auto)crítico, que o documentário talvez tenha tomado por opção simplesmente traduzir, não questionar. Não se discute, para além das reminiscências mais pessoais, como era avaliada a pauta com os “serviços de informação” que surgem em agradecimento ao final dos cinejornais e o nível de verticalização provável da composição dessa pauta, embora pistas seja dadas na fala de José Cardoso: “era um cinema improvisado,

de resposta às necessidades dos políticos daquele momento. ” O grau de autonomia inicial para a realização de obras menos formatadas dentro do padrão clássico da segmentação cinejornalística clássica que migrará posteriormente para o telejornalismo, com exemplos de perfil bem distinto, como o que aborda uma indústria de extração de cana britânica em vias de ser encampada pelo governo moçambicano, que já de início abdica da vinheta inicial e não se limita a registrar as efemérides de uma pauta mais cotidiana. Ou que propiciou a opção por apenas registrar as imagens diante de um horrendo massacre perpetrado pelos opositores, sem qualquer comentário em áudio, como se qualquer verbalização ficasse aquém de dar conta de cena tão brutal e traumática. Há também a saída de realizadores como José Cardoso, por crescente incompatibilidade com os rumos que o cinejornal foi tomando. E o afastamento do mais talentoso e talvez menos subserviente de seus realizadores, Fernando Silva, também operador de câmera e montador (*O Mundo em Imagens*, p. 4) E a persona, quase sempre militarizada de Machel e outros dirigentes da FRELIMO<sup>52</sup>, que cede umas poucas vezes ao paletó e gravata, quando em eventos dirigido a elite político-social, e também a uma roupa militar mais leve em eventos para grande público, sinalizando para discursos e formas de apresentação bastante distintas (mais contido e racional nos eventos da elite, fazendo uso por vezes quase caricato da gesticulação e do carisma populista nos outros), assim como demarcando quem seria o genuíno representante da nação. Não que necessariamente Cardoso tivesse que tocar em todas essas questões e outras mais, que são algumas das que me afligem ao assistir o

52. “Tal estratégia de inclusão ‘preferencial’ no projeto de moçambicanidade a partir de uma *identificação* com a ‘moçambicanidade’ política da FRELIMO cunhada na luta armada, justificou tanto a totalização do poder deste movimento como a formação de uma classe dirigente exclusivamente constituída por ‘antigos combatentes’, que rapidamente se transformaria numa nova elite, colocada agora em posição agonística em relação a todos os demais (...)” (Noronha, 2018: 19) (todas as ênfases são da autora) Esse discurso continua presente na fala de um dirigente como Sérgio Vieira, ao comentar o assassinato de Eduardo Mondlane, então líder máximo da FRELIMO, em 1969: “P: Há historiadores que dizem que a FRELIMO se apropriou da história de Moçambique. Acha que a história deste país precisa ser reescrita?” R: “Quem é que lutou pela libertação nacional? Foi quem? Vamos inventar forças que lutaram para libertar Moçambique quando nunca existiram?” Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/eu-n%C3%A3o-tenho-a-minha-vers%C3%A3o-da-morte-de-mondlane-mas-a-vers%C3%A3o-diz-s%C3%A9rgio-vieira/a-17550713> (acesso em 02.02. 2020)

documentário, mas ignorar ou secundarizar todas elas me parece pouco razoável, caso não se leve em conta uma hipótese que sugiro adiante.

Nessa dinâmica entre documento e documentário não há menções igualmente às diferenças estéticas apresentadas por uns poucos curtas, como os bem mais sofisticados que à média dirigidos por Fernando Silva, com textos e locução de Luis Patraquim.

Que se pense o esforço grande – e a grande concentração de produção audiovisual e de sentidos igualmente, já que a televisão somente chegará ao país em 1980 – da produção do *Kuxa Kanema*, para ser um dos pontas de lança do sonho de implantação definitiva de uma “comunidade imaginada”, no qual pessoas de realidades, etnias e pertencimentos (inclusive linguísticos) distintos eram instadas, mesmo “nas aldeias mais recônditas do país” a “esta mensagem de independência, de unidade dos moçambicanos em volta de sua bandeira” e de se “iniciar um processo de desenvolvimento para o qual todos eram chamados a contribuir” (Sousa, 2016: 116). Embora, muitas das imagens observadas nos curta-metragens assistidos referendem algo descrito por Sousa, sobretudo na primeira leva de cinejornais, dentre os quais se encontra, por exemplo, um dirigido por Fernando Silva que aborda a cultura tradicional em um festival de dança nacional, o caráter oficial do registro de encontros de visitantes estrangeiros, sobretudo políticos e de ações oficiais do governo de muito superam àquelas nas quais se observa, nas imagens, esse esforço coletivo de construção de uma nação almejado. E mesmo nesses, não falta comentários proselitistas da locução over ou de membros do partido, que tendem sempre a capitalizar na tentativa, por vezes um tanto esquemática, de apropriação do que é apresentado – no caso do referido cinejornal dirigido por Silva, tenta-se driblar parcialmente o discurso proselitista do membro do partido, com o deslocamento da imagem, desenquadrando o representante do partido e tornando os artistas e populares, em frenética exaltação de corpos pulsantes, os protagonistas visuais da cena.

## Vestígios de materialidade fílmica

A imagem e o áudio de um emocionado, mas relativamente contido, Machel, é observada agora a partir do monitor da moviola, e com a película circulando nessa. Logo os fotogramas de Machel em questão são manipulados literalmente, circulam por entre mãos, o que dá uma dimensão de materialidade, fabrico e recepção do filme que possui seu antecedente histórico mais sofisticado em *O Homem com a Câmera*, do mesmo ano e país do documentário seminal para se pensar a utilização de imagens filmadas previamente que foi *A Queda da Dinastia Romanov*, de Esfir Shub. Essa materialidade é ressaltada, inclusive, quando se observa as bordas desgastadas dos fotogramas recém percebidos em movimento. Inscreve-se na própria película, em um dos documentos apropriados, como se na própria película, estivesse inscrita a agonia não apenas de uma nação, a República Democrática de Moçambique, já então defunta, como seu líder, como da memória dessa nação, observada a partir de um outro momento.

Pode-se afirmar que há textos (literários, fílmicos) que aderem mais ou menos intensamente aos documentos com os quais dialogam<sup>53</sup>. E há nuances nessa adesão dentro de um mesmo texto, como é o caso do filme de Cardoso. No trecho inicial referido, há um grande grau de aderência ao documento pelo documentário. Ao contrário dos outros segmentos em que a materialidade do documento se faz presente, através de projeções e monitores, inclusive em imagens dentro de imagens do cinejornal, ela aqui se faz ainda mais presente, observa-se, toca-se, percebe-se o desgaste e amarelecido da mesma. Embora essa conjugação de fatores tenda, tradicionalmente, a potencializar certo distanciamento em relação às imagens em si, expostas como um referente real de ordem distinta daquele contido

53. Um artigo como o de BARBOSA (2018), que traz boas referências para se pensar o contexto político complexo, dá muita pouca atenção às próprias imagens dos cinejornais e trechos que parecem não apresentar o mesmo rigor crítico que aplicou à ditadura de Machel em relação aos que a combatiam. Por outro, uma análise centrada somente na imagem dos filmes que lidam com atividades dos trabalhadores, por parte de outra pesquisadora (MOTTA, 2019) é demasiado destituída de relações com o contexto histórico. Nas considerações finais, detenho-me sobre um terceiro exemplo, que é menos crítico em relação ao material produzido que o próprio documentário de Cardoso.

em sua visualização tradicional, trata-se de uma cena que se encaminha para o oposto. Não se associa à materialidade do dispositivo uma voz e corpo específicos, como no restante das representações desse contato com os documentos, sendo os comentários proporcionados em *voz over* - tradicionalmente associada desde o documentarismo clássico como um dos eixos da modalidade de representação expositiva e mais convencional, inclusive de se partir da ideia por princípio de um saber a ser veiculado por quem o detém - sugerida por Nichols (1997: 66). Porém somando a isso um que do modelo reflexivo, que põe em questão a impressão de realidade do modelo expositivo a todo momento, pois os documentos nunca surgem por si próprios, mas sempre sendo utilizados em um arquivo.

Algumas ponderações devem ser feitas em relação ao termo “documento”, no que tange ao audiovisual. Eles trazem ao pesquisador diferentes características do texto escrito, quando citados, apropriados: “Citações de documentos escritos não possuem à mesma simultaneidade da relação icônica e indexical efetuado pelas mídias fotográficas, filmicas ou audiovisuais (...)” (Baron, 2014: 12). O que o trecho inicial de *Kuxa Kanema* parece atestar, dentro da referida compreensão, é que os documentos audiovisuais “são especialmente resistentes à compreensão ou interpretação plenas.” (idem) Uma outra, que não encontrei resposta ou sequer reflexão mais depurada, até o momento, diz respeito à própria analogia entre documento audiovisual com o documento histórico que apenas ganharia sentido, a partir do momento em que apropriado pelo fluxo narrativo do historiador – ou no caso audiovisual, de sua incorporação numa sequência de imagens de um documentário. Porém os documentos audiovisuais parecem não gozar da mesma ausência de sentido narrativo das fontes históricas primárias, tais como as discutidas (e construídas) por Farge (2009) a partir do arquivo judiciário francês do século XVIII. Seja por sua iconicidade-indexalidade intrínsecas, seja por já terem sido agenciados previamente por uma montagem – caso talvez da maior parte das imagens que são apropriadas (e talvez também discutidas). Uma saída possível, e cuja aceitação tende a ser menos polêmica quanto mais se afasta do campo historiográfico e se aproxima do

documental (guardadas posturas contrárias em ambos os campos evidentemente) é a da apropriação desses documentos audiovisuais muitas vezes sem os rigores da contextualização, mas em alguns casos, através do efeito da colagem, abertos a serem apresentados enquanto “artefatos culturais que são forçados a expor suas menos óbvias funções ideológicas.” (Wees, 1996: 54)

Antes dessa morte física (a do prédio do INC, a de Samora Machel), pode-se pensar numa espécie de morte espiritual (tanto desse cinema quanto do regime socialista que filma) quando se observa, por exemplo, cinejornais que apresentam “bandidos armados” sendo interpelados por estudantes, em situação de humilhante submissão e exposição coletiva.

Todas as imagens captadas pelos cinejornais de projeções para o público não apenas apresentam uma passividade distante do discurso intenso que habitualmente acompanha a fala dos realizadores no documentário de Cardoso, como são sem exceção produzidas pelo próprio INC, traduzindo uma auto-imersão em sua própria realidade e um dirigismo ideológico sem filtros que o distingue de projetos similares como o cubano, representado em curtas como *Por Primera Vez*, no qual se observa a exibição de um filme de Chaplin para o público campesino.

Será que as lacunas que levantei em relação ao filme de Cardoso significam somente adesão ao discurso proferido pelos realizadores – Camilo de Sousa foi ameaçado indiretamente de morte por suas declarações críticas e hoje vive em Portugal - do cinejornal, ou significaria uma adesão em sentido mais amplo, compreendendo os limites das falas dos mesmos dentro de seu contexto – a meio termo entre a propaganda oficial dos anos de Machel e a revisão do período mais solidamente posta em anos mais recentes?

E ao mesmo tempo a fala de Isabel Noronha próxima ao final já antecipa uma angústia nessa revisão do passado que se encontra nos filmes mais representativos da segunda década desse século. É a angústia de se vivenciar uma espécie de limbo (“Tudo aquilo que se fez, não foi destruído, mas também não existe.”) em que as imagens da época não possuem circulação, nem mesmo enquanto instrumento para se pensar a “memória

coletiva” diante de uma sociedade que passou por reviravoltas muito radicais em tempo muito breve.

O documentário parece oscilar entre uma compreensão desses documentos como fruto de uma manipulação de interesses ideológicos demarcados a toma-los como representativos de uma realidade e de uma utopia não concretizada. As imagens finais apontam para a contraposição entre o momento contemporâneo (2003), de individuação melancólica no acesso das imagens em oposição à experiência coletiva e esfuziante do *Kuxa Kanema*, tais como metáforas da experiência socialista e do livre mercado. Porém, não é uma síntese um tanto reducionista – e ainda mais ao fazer uso de Samora Machel como espécie de mestre de cerimônias, que traz a última palavra em forma de agradecimento a tudo que foi visto - de aspectos complexos apresentados pelo próprio documentário?

### **Alguns comentários finais**

Penso que finalizo algo que põe em suspensão o próprio título do presente artigo. Primeiro, “as imagens de fundação” resignificadas partem da premissa que, em última instância, toda e qualquer imagem apropriada de uma outra produção, não terá o mesmo significado evidenciado em seu filme de origem, mesmo no caso dos longos documentários dos irmãos Burns sobre temas da história dos Estados Unidos, nos quais as imagens funcionam grandemente como ilustração para o discurso da voz *over*. As imagens de arquivo, sejam em movimento ou fixas, são demasiado subordinadas às convenções de indexalidade que atribuem as mesmas seu forte potencial de evidência histórica, como comenta, não sem certa ironia, Nichols, a respeito de um dos irmãos, Ken (“O momento *aha* se torna um mais contido “[a]h, então era desse jeito que era.” (NICHOLS, 2016: 135) O *aha* no caso seria reservado aos filmes que subvertem o sentido original de suas imagens, tal como o pioneiro e referido *A Queda da Dinastia Romanov* (1929), de Esfir Shub. A produção aqui discutida fica longe desses dois extremos.

Distantes de lidarem com a concepção mais flexível contemporânea de apropriações não hierarquizadas, as imagens provenientes do *Kuxa Kanema* provém desse local onde ocorreu um processo de “guardar em uma morada um passado possível para as coisas, em conformidade com os critérios de ordenamento<sup>54</sup> de alguém ou algo” que instaurou uma “relação entre arquivo e memória.” (Falci e Alencar, 2012: 147-162, a partir de Derrida, 2001) As falas dos depoentes ou a voz *over* poderiam ser um contraponto a essa compreensão das imagens de fundação apresentadas em tal contexto, ou às falas retrospectivas, e de certa forma o são (ao menos algumas<sup>55</sup>), embora o local de onde se fala, a trajetória dos entrevistados e o contexto político-social de Moçambique, dentre outros prováveis motivos, não possibilitem um enfrentamento mais direto com questões que voltarão à baila por Camilo de Sousa e Isabel Noronha, em documentário recente, como citado. Ou em tese de doutoramento de Noronha, que traz um raro olhar crítico “de dentro” sobre o período. O que isso tende a gerar, a partir de algumas das diversas lacunas referidas no documentário de Cardoso, é possibilidades de leitura um tanto enviesadas dessa produção dos cinejornais, quando observados de uma leitura abstrata decolonial, sem aparentemente o diálogo com fontes bibliográficas ou mesmo com alguns dos documentos discutidos e não apenas o documentário de 2003, como é o caso de um texto breve de apresentação do último que afirma que “o que vemos são pessoas comuns com poder de voz e de ação para transformar a sua realidade” ou ainda “[é] um lindo momento de manifestação de poder e autenticidade das imagens descolonizadas.” (Santiago, 2016: 126, 128). Não há uma linha sequer sobre o grau de apropriação política, de fomentação de realidades filmadas que inexistiriam caso não houvesse

54. Dentre as designações do arconte derrideano está a de conservação, e do que conservar, assim como uma hierarquia de prioridades que tinha o *Kuxa Kanema* como a número 1, como relata o próprio presidente do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC) que foi o órgão que substituiu o INC, seguido de outras produções moçambicanas pós-independência e do acervo da época colonial e produção estrangeira. (Lourenço, 2018:27).

55. Há um raro momento em que a voz *over* discorda do testemunho de um depoente, no caso do então Ministro da Informação José Luís Cabaço, que chama de “louco” e “excêntrico” o projeto de Godard, e é seguido por um comentário de Cardoso “que não era o momento certo para levantar muitas questões, sobretudo sobre o poder da imagem e sua utilização pelo Estado.”

representantes do governo em questão no local ou indução da identificação do projeto de emancipação como exclusivo do partido único, pontos que chegam a ser tocados na fala dos depoentes do próprio documentário, e se tornam gritantes nos documentos. E que, se encontra presente, inclusive, em outro catálogo, o que acompanha o próprio lançamento dos dvds com uma seleção do *Kuxa Kanema*:

Mas o que foi a citada crise e no que consistiu a nova estratégia? A ‘crise’ refere-se a intervenção do partido FRELIMO de uma forma que excedia o usual controlo já existente em todos os organismos do aparelho de Estado e nas empresas públicas, através dos Grupos Dinamizadores, Comissários Políticos e hegemonia de seu discurso político-ideológico em todas as instâncias da sociedade.

Em segundo lugar, não seria nada impertinente se questionar o termo “fundação” para tais imagens, sobretudo se se leva em conta o quão diferenciado foi o processo de formação do estado nacional das ex-colônias portuguesas em relação ao padrão ocidental, inclusive o de países que possuíam grande diversidade linguística e cultural, e o quão escamoteadas foram as distintas nações que, algo que automaticamente, viam-se obrigadas a fazer parte de uma nação autônoma que as reduzia pejorativamente a condição de “tribalistas”. O quão fora de campo ficam essas imagens da produção documental e ficcional do período. Quando não, apenas passivas diante de um orador de língua portuguesa e com discurso pronto e não diálogo com os que ouvem – apesar de Santiago (2016) se referir ao modo horizontalizado em que se filmava o povo, ao contrário dos documentários brasileiros da época, praticamente inexistente entre os numerosos momentos dos cinejornais observados por mim uma participação ativa da população nos comícios das autoridades, tornando-se voz ativa praticamente apenas quando reproduzem bordões ou expressões veiculados por essas, ou esporadicamente em depoimentos individuais às câmeras do *Kuxa Kanema*, geralmente atrelados a manifestações outras que não as diretamente políticas.

Por fim, respondendo ao menos parcialmente a questão posta pelo título do artigo, afirmaríamos com Baron (2014), Leyda (1964), dentre outros, que o mero ato de apropriação de imagens produzidas em outro contexto já trazem um novo significado para essas, e que no caso do documentário de Cardoso trouxe diversos processos de significação possíveis ainda que, em última instância, sua leitura por vezes soe menos crítica que o diálogo pontual tido com essas produções por ficções posteriores, como *Virgem Margarida*.<sup>56</sup>

### Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008 [1983].
- BARBOSA, Pedro Oliveira. O Cinejornal *Kuxa Kanema* e a imagem de Samora Machel. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, Vol. 11, n.2, jul-dezembro de 2018, pp. 139-58.
- BARON, Jaimie. *The Archive Effect, Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Nova York: Routledge, 2014.
- CHICHAVA, Sérgio. Por uma Leitura Sócio-Histórica da Etnicidade em Moçambique. *CADERNOS IESE*, n.1. Maputo, abril de 2008.
- CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FALCI, Carlos Henrique; ALENCAR, Renata. O Arquivo Sob Tensão: Abundância, Descontinuidades e Desejo de Memória. *Devires*, Belo Horizonte, vol. 12, n.2, jul-dez 2015, pp. 146-63.
- FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

56. Em alguns momentos o filme de Azevedo parece dialogar com imagens dos cinejornais, inclusive as que foram apropriadas no longa de Cardoso, como é o caso particularmente da releitura da construção de habitações observada no esforço coletivo da população, aqui revivida em centros de reabilitação forçada como apresenta em Vasconcelos (2019).

- FERREIRA, João José Brandão. *Em Nome da Pátria – Portugal, o Ultramar e a Guerra Justa*. Alfaragide: Oficina do Livro, 2019.
- GRAY, Ros. Já Ouviu Falar de Internacionalismo? As Amizades Socialistas no Cinema Moçambicano In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), Cinema e Revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, pp. 35-65.
- ISAACMAN, Allen; ISAACMAN, Barbara. *Mozambique – from Colonialism to Revolution*. Boulder/Hampshire: Westview Press/Gowen, 1983.
- LEYDA, Jay. *Films Beget Films – Compilation Films from Propaganda to Drama*. Londres: George Allen & Unwin, 1964.
- LOURENÇO, Djalma Luís Félix. Cinema Moçambicano – Património Fílmico de Moçambique in: SEABRA, Jorge (org.). *Cinemas em Português – Moçambique: Auto e Heteropercepções*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2018.
- MALOA, Joaquim Miranda. *O Lugar do Marxismo em Moçambique: 1975-1994*. *Revista Espaço Académico*, n. 122, julho de 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/10413/7216> [acesso em 03.02.2020]
- MONDLANE, Eduardo; MACHEL, Samora. *A FRELIMO e a Revolução em Moçambique*. Lisboa: Edições Maria da Fonte, 1975.
- MOTTA, Adele de Moura Valença. Encontro Nacional Arte e Património Industrial, I, 2019, Campinas. Os Trabalhadores Entrando na Fábrica: Kuka Kanema e o Nascimento do Cinema (Moçambique, 1978-1986) (comunicação coordenada não publicada).
- NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad – Questiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- O MUNDO EM IMAGENS – Filmes do Arquivo do INAC. Maputo: INAC, 2012 (catálogo).

- NORONHA, Isabel Helena Vieira Cordato de. *Tateando o Invisível*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e de Ciências Humanas, Universidade de Campinas. Campinas, 2018, 209 pp.
- PIDE/DELEGAÇÃO DE MOÇAMBIQUE, *Apontamento de Notícias*. Lourenço Marques, 21 de março de 1963 in ANTT, PIDE/DGS, Processo 2826/62, *Frelimo*, vol. 1.
- \_\_\_\_\_, *Assunto: Urias Simango*, Informação n. 1299-CI (2), Lourenço Marques, 30/12/1969, in ANTT, PIDE/DGS, Processo 2826/62, *Frelimo*, vol. 1.
- SANTIAGO, Lilian Solá. As Imagens de uma Revolução Cantada e Dançada: Sobre *Kuxa Kanema* 2003), de Margarida Cardoso In: MONTEIRO, Lúcia Ramos (org.). *África(s), Cinema e Revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, pp. 126-8.
- SOUSA, Camilo de. Fazedores de Cinema em Inhaka e Xefina: Sobre *O Tempo dos Leopardos* (1985), de Zdravko Melirovic e Camilo de Sousa in: MONTEIRO, Lúcia Ramos. *África(s), Cinema e Revolução*. São Paulo: Buena Onda Produções Artísticas e Culturais, 2016, pp.
- VASCONCELOS, Cid. De Yvones e de Margaridas: Compartilhando Memórias Desencantadas de Moçambique in: CUNHA, Paulo; SALLES, Michelle; LEROUX, Liliane (orgs.). *Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos* Vol.1. Guimarães/Rio de Janeiro: Nós Por Cá, Todos Bem; Edições LCV, 2019, pp. 116-34.
- WEES, William. *Recycled Images – The Art and Politics of Found Footage Films*. Nova York: Anthology Film Archives, 1993.
- ZAWANGONI, Salvador André. *A FRELIMO e a Formação do Homem Novo: 1964-1974 e 1975-1982*. Maputo: Edições CIEDIMA, 2007.



## A POÉTICA DA TERCEIRA MARGEM NO CINEMA LATINO-AMERICANO

---

**Júlia Vilhena**

Doutoranda em Estudos Artísticos  
Universidade de Coimbra

---

Este artigo propõe uma reflexão sobre um cinema de autor realizado na América Latina, em contexto pós-colonial, a partir da análise de dois filmes lançados em 2018: *Los Silencios*, de Beatriz Seigner, e *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, de João Salaviza e Renée Nader Messora. Ambos os filmes estrearam no Festival de Cannes, de onde o filme de João e Renée saiu com o prêmio do júri da mostra Um Certo Olhar.

Parece-nos interessante colocar as duas obras em diálogo, pois além de serem dirigidas por realizadoras brasileiras – no caso de *A Chuva*, trata-se de uma codireção com um autor português – ambas retratam comunidades que estão à margem no contexto do Brasil contemporâneo e de seus países vizinhos e apresentam, ao nosso ver, um caráter híbrido que os autores Ella Shohat e Robert Stam relacionam ao cinema pós-colonial, em contraponto às identidades rígidas do discurso terceiro-mundista. Deter-nos-emos na forma como os filmes retratam essas comunidades e constroem o “outro” através dos dispositivos cinematográficos e o que essas escolhas revelam sobre suas maneiras de pensar e fazer um cinema autoral à luz do momento histórico atual.

Para tanto, faremos nossa análise dentro da perspectiva dos estudos pós-coloniais, de um cinema “terceiro-mundista” (Shohat; Stam, 2006) e de reflexões antropológicas a fim de compreender os gestos que diferenciam essas obras de uma representação mais totalizante e eurocêntrica, presente em uma tradição do documentário e do cinema etnográfico.

## **O Pós-Colonial e o Terceiro Cinema**

A expressão “pós-colonial” pode ter dois empregos: um mais histórico, compreendendo o período posterior aos processos de descolonização do chamado “Terceiro Mundo”, e outro mais teórico e crítico, advindo dos estudos culturais, que ganharam projeção no meio acadêmico a partir dos anos 1980. O “colonial”, nesse sentido, compreende situações de poder e opressão diversas, relacionadas às fronteiras étnicas, raciais e de gênero. É reconhecida a importância da “tríade francesa” (Césaire, Memmi e Fanon) como precursora do argumento pós-colonial. Somam-se a eles Edward Said, o Grupo de Estudos Subalternos que se formou no sul asiático na década de 1970, Ella Shohat, Stuart Hall, entre outros autores, que se dedicam a investigar a condição pós-colonial a partir das novas relações de poder e dos efeitos secundários, sobre os quais o colonialismo sobrevive na contemporaneidade.

Na obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Ella Shohat e Robert Stam buscam compreender as estratégias de representação dos meios de comunicação, empreendendo uma crítica ao paradigma eurocêntrico. Os autores discutem a hegemonia de padrões estéticos e discursivos centrados na Europa Ocidental a partir da análise de alguns filmes e da cultura da mídia. No livro, fazem uma crítica à divisão entre centro/periferia, que atribui a vanguarda estética aos países do Primeiro Mundo e a estética realista e alegórica aos do Terceiro. Ao olhar para o cinema contemporâneo, Shohat e Stam apontam para um campo de forças onde o local e o global se imbricam (Xavier, 2006).

Muitos autores que se dedicam a pesquisar o cinema realizado nos países da América Latina, da Ásia e da África, que se situam fora do “eixo central” da produção cinematográfica mundial, ainda se referem a ele como o cinema do Terceiro Mundo ou mesmo “Terceiro Cinema”. Como dito por Shohat e Stam: “o Terceiro Mundo é composto pelas nações e “minorias” colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo neocolonial” (2006, p. 55).

O termo surgiu na Conferência de Bandung em 1955, que reuniu países asiáticos e africanos, em prol de uma cooperação econômica e cultural para fazer frente ao neocolonialismo. Cunhado pelo francês Alfred Sauvy, o conceito pressupõe a divisão do mundo em Primeiro Mundo – capitalista –, Segundo Mundo – bloco comunista – e o Terceiro Mundo. Hoje essa divisão já está claramente ultrapassada. E antes mesmo já ocultava diferenças sob uma identidade monolítica rasa.

A noção de Terceiro Cinema, no entanto, para além da questão geográfica, passou a significar um projeto ideológico, político e estético, que extrapola as fronteiras da divisão primeira. Sobre a ideia de “Terceiro Cinema”, Shohat e Stam esclarecem:

A noção de Terceiro Cinema surgiu da Revolução Cubana, do peronismo e da “terceira via” de Perón na Argentina, bem como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil. Esteticamente, o movimento se inspirou em correntes tão diversas quanto a montagem soviética, o teatro épico de Brecht, o neo-realismo italiano e até mesmo o “documentário social” de Grierson”. (2006, p. 59)

O termo ganhou projeção na América Latina pelo engajamento dos cineastas Fernando Solanas e Octavio Getino no final dos anos sessenta. O cinema defendido por eles seguia um modelo fortemente político e didático, contagiado pelo contexto de seu surgimento na América Latina. Mais preocupado com o ativismo político do que com o tratamento autoral dado aos filmes, o movimento deu origem a alguns manifestos importantes de cinema político, como *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (1969), de Solanas e Getino, e *Estética da Fome* (1965), de Glauber Rocha. Esses cineastas precisaram inventar uma forma de adequar suas produções às limitações estruturais e econômicas de seus países. Sem dúvida, um mercado mais limitado, custos de produção mais elevados e baixos orçamentos para produção eram fatores que condicionaram suas práticas.

Na época, esses manifestos serviram de inspiração para uma geração de cineastas que ligavam a prática filmica a um engajamento político. Com os anos, o cinema da América Latina foi incorporando linguagens mais híbridas e diversificadas. Hoje, o cinema do então Terceiro Mundo já se multiplicou e se distancia dos princípios militantes do “Terceiro Cinema”. Ella Shohat e Robert Stam reconhecem que o termo “Terceiro Cinema” obscurece diferenças de raça, gênero, classe e cultura, mas o adotam de modo esquemático para indicar a inércia do neocolonialismo, reivindicando uma abordagem conceitual mais flexível, que abarque diferentes cinemas oriundos da Ásia, África e América Latina, assim como um cinema minoritário produzido no Primeiro Mundo.

Os autores também chamam a atenção para a existência de um Quarto Mundo no interior do Terceiro Mundo, referente às populações nativas, descendentes dos povos originais dominados pelos poderes coloniais. Em geral, essas comunidades eram representadas em filmes de teor etnográfico, que apresentavam uma visão científica e objetificadora sobre suas culturas e modos de vida. Vale mencionar que Ranjana Khanna propõe o conceito de um “Quarto Cinema” (1998), como um estágio de descolonização no cinema, que abre espaço para as minorias e busca superar as restrições do Terceiro Cinema.

A partir dos anos 80 e 90, Shohat e Stam percebem um esforço por parte dos cineastas de mapear uma memória coletiva da violência colonial a partir de histórias silenciadas, dos espaços domésticos, sem se preocupar com uma narrativa-mestra e uma verdade absoluta.

Nota-se um enfraquecimento das fronteiras entre o pessoal e coletivo, o documentário e a ficção. Em *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Shohat e Stam falam de um “esquema híbrido”, elaborado por intelectuais da diáspora, que se coloca contra a “fetichização colonialista da ‘pureza’ racial” e as linhas rígidas de identidade traçadas pelo discurso terceiro mundista. (2006, p. 41). Essa celebração do híbrido e do sincrético teria florescido junto aos deslocamentos pós-independência, que geraram identidades múltiplas e diaspóricas. Veremos, na análise dos filmes adiante, a presença dessa mar-

ca do híbrido na representação do “outro” e de suas cosmologias a partir dos dispositivos imagéticos.

Percebe-se em obras como essas, e na teoria crítica contemporânea, uma insatisfação com os quadros analíticos existentes e a necessidade de reorientar o cinema a fim de alcançar outras formas de ver e explicar a diferença em termos tanto estéticos quanto políticos. Shohat e Stam lembram que o cinema do Império criou formas específicas de ver, a partir de um discurso imagético carregado de conotações ideológicas que confirmavam as epistemologias imperiais e raciais. O paradigma pós-colonial é chamado a desafiar o eurocentrismo implícito nas representações midiáticas e na própria teoria do cinema. Seu desenvolvimento exigiu uma reavaliação de antigos estereótipos sobre a diferença cultural e impactou fortemente a maneira de olhar para o “outro” e para suas representações a partir da perspectiva de gênero e de raça (Ponzanesi, 2016).

O cinema pós-colonial, portanto, deve ser entendido não como um novo gênero, ou como uma nova rubrica, mas como uma óptica através da qual questões de historiografia, epistemologia, subjetividade e geografia pós-coloniais podem ser abordadas (Ponzanesi; Waller, 2012, p. 3). Ele busca desnaturalizar a episteme colonial, revelando histórias ocluídas, rompendo com os universalismos e aprendendo a navegar modos mais relacionais de produção de conhecimento.

### **Mulheres que filmam “ao lado”**

A favor de perspectivas comparativas para se pensar o cinema de mulheres, Catherine Russel defende que a teoria pós-colonial do cinema é a segunda fase da política de representação nos estudos cinematográficos e que foi propiciada pelo desenvolvimento das teorias feministas voltadas para o campo. Sendo assim, para Russel, feminismo, pós-modernidade e etnografia experimental estão interligados por uma relação íntima entre teoria e forma. Em *Experimental Ethnography*, Russel dialoga com as ideias do antropólogo George Marcus, que defende que o cinema é o meio mais

apropriado para a crescente desterritorialização do processo cultural, por ser capaz de articular as complexas relações de tempo e espaço que caracterizam a cultura pós-moderna e pós-colonial (1999, p.4).

Também dedicada aos estudos transversais de cinema e gênero, Sandra Ponzanesi defende uma abordagem que não privilegie apenas a questão das mulheres por trás das câmeras, ou sua representação na tela, mas questione a linguagem visual utilizada e as inovações introduzidas, que também podem ser usadas para refletir sobre produções do passado e como elas conversam com o presente através de uma consciência pós-colonial e um “olhar desconstrutivo” (2016, p.33). O cinema pós-colonial feminista vai, portanto, além da preocupação feminista do Primeiro Mundo com novas formas cinematográficas e narrativas que desafiam as representações convencionais e subvertem a noção de “prazer visual” (Laura Mulvey), voltada para o olhar masculino.

A autora defende que abordagens pós-coloniais do cinema e feminismo expandem a ótica pós-colonial para filmes que não estão apenas trabalhando com temporalidades pós-coloniais, mas que também lidam, em termos mais gerais, com a crítica aos padrões de dominação e resistência. Como exemplos de realizadoras feministas engajadas em um cinema pós-colonial, podemos citar, entre outras, Trinh T. Minh-ha, que também é teórica do campo dos estudos feministas e pós-coloniais. Em seu filme-ensaio *Reassemblage* (1982) ela propõe uma abordagem que fale “ao lado” dos sujeitos filmados e não sobre.

Há um protagonismo feminino notável em *Los Silencios*, de Beatriz Seiger, obra que analisaremos mais à frente. Tanto no elenco do filme, protagonizado pela atriz que interpreta Amparo, quanto por trás das câmeras, a equipe técnica é praticamente toda composta por mulheres, sendo muitas delas da região onde foi rodado o filme e de países vizinhos. Durante as filmagens na Amazônia, três integrantes da equipe estavam amamentando, inclusive a diretora. *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* também é codirigido por uma mulher. O filme foi concebido e realizado por Renée Nader Messor, que também assume a direção de fotografia, junto com seu com-

panheiro, o realizador português João Salaviza. Nas duas narrativas, a câmara incorpora um olhar feminino e adota uma postura próxima e participativa. As concepções imagéticas traçam com delicadeza um diálogo com a alteridade, navegando nas margens de outros mundos e cosmologias.

Em vez de falar de um “Terceiro Cinema”, podemos falar em uma poética da “terceira margem” no cinema, evocando os sentidos que ela adquire no conto de Guimarães Rosa - *A Terceira Margem do Rio* (1962). Podemos pensar na margem do desconhecido, para onde o pai parte com sua canoa, em busca de respostas dentro de si, e em outro plano da vida, do infra-mundo, pois, na narrativa do conto, o pai pode estar morto e seguir se comunicando com seu filho. Nos dois filmes que analisamos, explora-se as dimensões dessa “terceira-margem” da vida na ilha e na aldeia.

### **Reflexões epistemológicas e estéticas sobre a representação do “outro”**

É possível identificar em uma série de obras do cinema contemporâneo uma busca por uma representação mais dialógica, interativa e menos eurocêntrica. Como colocado por Shohat e Stam, “a questão não é mais como representar o outro, mas como colaborar com o outro em um espaço comum” (2006, p. 69). Essa abordagem está intimamente ligada às práticas de uma “antropologia compartilhada” de caráter reflexivo, das quais Jean Rouch figura como principal representante, que buscam uma negociação, na construção do filme, com os sujeitos que dele participam. Rouch renovou as práticas audiovisuais no campo antropológico, promovendo um intercâmbio maior entre o filme etnográfico e o cinema documentário a partir de suas contribuições técnicas e estéticas.

O filme *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty, é louvado como uma das primeiras realizações que buscam um método próprio de retratar uma cultura alheia nos termos desta. O filme se tornou uma referência para o cinema documentário, pela introdução do conceito de câmara par-

ticipante, que busca também refletir sobre os registros audiovisuais a partir das perspectivas dos nativos.

O cinema de Jean Rouch foi fortemente influenciado por Robert Flaherty e pela proposta do *Kino-Pravda* (Câmera-Olho), do cineasta russo Dziga Vertov. Seus filmes foram marcados por uma reflexão constante sobre a relação entre cineasta e personagem, e como esta se manifesta no filme. Rouch opta por revelar a dinâmica dessa relação na narrativa e refletir constantemente sobre a voz autoral no próprio filme. Essa proposta fica muito marcada na obra *Crônica de um Verão* (1961), realizada por Rouch em parceria com o sociólogo Edgar Morin, e acaba por fundar os paradigmas estéticos e metodológicos do Cinema Verdade na década de 1960. As repercussões conceituais desse movimento levaram a um reconhecimento do caráter subjetivo de todo filme de não-ficção e a um questionamento sobre posturas etnocêntricas e o papel do autor no cinema.

Antes disso, muitas discussões já haviam sido travadas sobre a representação do “outro” no cinema enquanto objeto e como sujeito do conhecimento. No âmbito da prática do cinema etnográfico, Margareth Mead e Gregory Bateson fundam o campo que nos anos 1980 seria reconhecido como Antropologia Visual. A obra *Balinese Character: a photographic analyses* (1942) é seminal na busca por uma complementaridade entre a narrativa verbal e não-verbal nas pesquisas antropológicas.

Na concepção imagética das obras que analisaremos a seguir, percebe-se uma recusa das autoras em representar ou “falar sobre”. Trata-se mais de uma prática compartilhada, que põe em evidência a presença do invisível, tensionando a concepção clássica do cinema de controlar os sentidos e estruturar-se no olhar. Há a presença do “antecampo”, que está por trás da câmera, produzindo reflexão e reflexividade (Brasil, 2013). O cinema aqui se deixa atravessar por percepções e visões de um mundo outro, produz pontos de vista.

### **A Terceira Margem: ontologias em diálogo no cinema**

*Los Silencios* é o segundo longa-metragem da realizadora Beatriz Seigner. O filme acompanha a trajetória de Amparo, interpretada por Marleyda Soto, que foge da Colômbia com seu filho em decorrência dos conflitos armados e se refugia na “Ilha da Fantasia”, situada na tríplice fronteira Brasil-Colômbia-Peru, e habitada por imigrantes e refugiados de diversos lugares. Lá ela tenta recomeçar sua vida com ajuda da *abuela* (Doña Albina), que os acomoda em uma casa de palafita em meio à selva e ao Rio Amazonas. Amparo está à espera de notícias de seu marido, Adão, e de sua filha Nuria, que estão desaparecidos. No decorrer do filme, descobre-se que Adão fazia parte de uma resistência armada em oposição às ações de uma petroleira. Amparo luta pela indenização por parte da petroleira, mas está à mercê dos trâmites burocráticos e das investigações para encontrar os corpos. Na ilha, submersa pelas águas durante parte do ano, ela matricula o filho em uma escola pública e busca emprego em um estabelecimento de pesca e distribuição de peixes.

*Los Silencios* aborda conflitos importantes que assolam a vida de populações latino-americanas, como o avanço violento de multinacionais nos territórios de povos indígenas, que carecem de direitos e garantias sobre suas vidas e suas comunidades. Essa questão é trazida através da mobilização dos moradores da Ilha da Fantasia, que resistem à especulação imobiliária na região. Quase todo o elenco é formado por habitantes dessa ilha fronteiriça, com exceção de Marleyda Soto, no papel de Amparo, e Enrique Diaz, o marido, que são atores profissionais.

O silêncio, presente no título, é um traço marcante do filme. Um silêncio que dá densidade às trajetórias de vida dos personagens, às ausências, ao tempo de espera e suspensão, e que ajuda a construir a atmosfera de mistério, que atravessa toda a narrativa do filme. Esta é construída pelo desenho de som, pelas ambiências escurecidas, e pelas pistas fragmentadas que o filme vai fornecendo para dar forma ao invisível. Damo-nos conta disso nas cenas em que o espírito do marido e da filha de Amparo ganham

corpo e suas presenças são materializadas. No início, essas presenças são mudas, seus corpos aparecem ao lado dos vivos, mas não são vistos por pessoas de fora da família, como na cena da escola, em que o inspetor se dirige ao filho, e ignora a irmã que está ao lado. Ao longo do filme, esses espíritos vão ganhando voz como na cena do jantar em que Amparo conversa com o marido enquanto ele a ajuda nas tarefas domésticas.



FIGURA 1: Cena do filme *Los Silencios*

FONTE: imagem de divulgação da internet

A cena final da assembleia dos mortos é, talvez, o momento de maior carga dramática do filme. Nessa cena vemos testemunhos dos conflitos armados, compartilhando suas dores e realizando um ritual coletivo de luto pelos familiares desaparecidos para travar um “acordo de paz” com os mortos. Nesse momento, o silêncio é interrompido para dar voz e corpo a essas vidas marcadas pela perda. Os parentes mortos aparecem ao lado de seus ancestrais, indígenas com cocares e pinturas corporais fluorescentes. A luz néon deixa claro, então, a diferenciação dos mortos e vivos, trazendo um componente estético para a construção da fantasmagoria presente no filme. Uma escolha ousada da diretora para traduzir o jogo com o invisível. Sobre isso, ela diz:

Na fotografia, há muito preto, muitos momentos em que a luz mostra as coisas parcialmente. Isso porque estamos falando de morte e de coisas que não com-

preendemos, mas também por causa da estrutura narrativa na qual, conforme eu vou dando mais informações, você vai compreendendo mais. Os imigrantes muitas vezes são julgados por um pedaço de informação, e isso está refletido nessa luz que ilumina uma parte, ou nas coisas que são vistas através de frestas. Já o fluorescente é algo que se usa muito na Amazônia, e coube perfeitamente no que eu queria fazer. (Pécora, 2019)

A construção do fantasmagórico a partir de elementos sensoriais da floresta remete ao cinema de Apichatpong Weerasethakul, um dos diretores asiáticos dos quais Beatriz se diz admiradora, ao lado de Tsai Ming-lang e Jia Zhangke. Assim como Jia busca retratar as transformações sociais e os conflitos geracionais em uma China capitalista, Beatriz capta em *Los Silencios* a pressão dos poderes do capital sobre uma zona fronteiriça dos Trópicos.

*A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* também é um filme de 2018, dirigido por Renée Nader Messoro e João Salaviza. O longa abre com a cena de Ihjãc, um jovem Krahô, seguindo o chamado de seu falecido pai, que clama para que o filho organize sua festa de fim de luto e ele, então, possa seguir seu caminho para a aldeia dos mortos. O filme seguirá acompanhando Ihjãc em sua vida na aldeia, que compartilha com sua companheira, o filho pequeno, sua mãe e o restante da comunidade. O filme, falado em Krahô, segue um ritmo em sintonia com os tempos da comunidade e cria belas experiências sensoriais com os sons e luzes da floresta.

A direção de fotografia primorosa é de Renée Nader Messoro, que logra com seus movimentos de câmera conectar o espectador com as pulsações da vida na aldeia e da natureza que a envolve. Assim como no filme de Beatriz Seigner, os silêncios e os planos distendidos criam uma atmosfera mística e tocam uma dimensão espiritual que é essencial à apreciação da obra. Em entrevista, Renée comenta:

O que mais aprendemos nessa relação com os Krahô foi a respeitar o tempo das coisas. Você não pode controlar tudo. Na aldeia, nosso filme era tão importante quanto lavar roupa, ir colher mandioca ou fazer reunião no pátio. Não era especialmente importante para ninguém. Nós também passamos a enca-

rar o filme com esta perspectiva. O importante era justamente estar ali, 100% presente, vivendo aqueles dias com aquelas pessoas e tentando contribuir de alguma forma. Para isso, precisávamos de tempo. (Redação Carta Maior)

Antes de idealizar o filme junto com João Salaviza, Renée já trabalhava junto ao coletivo Mentuwajê Guardiões da Cultura, dando oficinas e colaborando nas produções audiovisuais dos próprios Krahô da aldeia Pedra Branca. Durante essa experiência, foi atravessada pela história de um jovem cineasta indígena que fugiu para a cidade depois de ser alvo de um feitiço jogado por um pajé, que o deixou adoecido. Em *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, a história é adaptada para o personagem Ihjãc, que foge para a cidade depois de se sentir ameaçado por uma arara. Nesse caso, o jovem foge do chamado para tornar-se xamã da aldeia.

A deriva do protagonista pela cidade, entre o hospital e a casa de apoio, é representada como um choque de dois mundos. Há uma poluição sonora, composta pelo sermões do pastor, os desfiles de vaqueiros, as músicas da rádio, que criam um contraste com os sons da aldeia, e cenas de grande constrangimento, onde se dá a ver a segregação e a discriminação, às quais o jovem indígena é submetido – como na cena de diálogo entre ele e a atendente do centro de saúde.

O longa não tem a menor pretensão de apresentar uma visão totalizante e essencialista sobre a vida da comunidade indígena da Pedra Branca, nem de retratar o jovem Krahô como vítima e refém das adversidades que o rodeiam. Muito pelo contrário, a trama é movida por ele, que busca traçar seu destino com autonomia, coragem e responsabilidade frente à comunidade. Todos os personagens da história são interpretados pelos indígenas da aldeia, que vivem seus próprios papéis. Eles participam, portanto, da construção do filme, trazendo seus modos de falar, agir e se relacionar.

Segundo os diretores, que compartilharam todo o processo de concepção e produção, a trama é baseada nas conversas e nos casos reais presenciados por eles ao longo dos nove meses que viveram na aldeia. Nesse sentido, podemos pensar em uma ficção que foi atravessada por his-

tórias de vida reais e cuja criação foi compartilhada pelo olhar de dentro e de fora, sem que este busque se sobrepor àquele. Essa concepção gera momentos sublimes, de grande autenticidade, como nas cenas entre mãe e filho ou nos diálogos sussurrados entre Ihjãc e sua companheira, Kôôtô Krahô, enquanto o filho dorme entre eles. Os diretores falam de um modo ritualizado de filmar:

Há um lado de fazer um filme de uma forma muito ritualizada, pelos nove meses em que filmamos. Pelo gesto de andar duas horas no mato até chegar ao rio para filmar uma determinada cena. Preparar tudo, por a câmara, esperar pelo sol, voltar porque começou a chover. Há como que um ritual que parece muito codificado – que é o ritual do cinema – mas este ritual encontra-se com os rituais da aldeia. (Insider, 2019)

A estréia do filme em Cannes foi marcada por protestos do casal de diretores e do elenco contra o genocídio indígena e pela urgência da demarcação de terras pelo governo brasileiro. Em declaração à *Agence France-Presse*, Renée afirma: “O Brasil negado no Brasil é o que interessa em Cannes”.



FIGURA 2: Protesto em Cannes

FONTE: AFP PHOTO / LOIC VENANCE

João Salazar, em entrevista ao *Insider*, também afirma a importância, acima de tudo, política do filme chegar a Cannes, que transcende o pequeno meio cinematográfico. Ele reconhece o privilégio deles, como um “casal de brancos urbanos”, em fazer essa intermediação e exibir o filme em festival internacional, uma vez que as produções feitas pelos próprios indígenas também deveriam ter projeção. Salaviza também menciona o contexto político delicado do Brasil de hoje, que com seu projeto desenvolvimentista busca eliminar as comunidades indígenas de seus territórios. Em suas palavras:

O Brasil que chega a Cannes é o Brasil indígena. As imagens e as vozes que o mundo vai ver é um Brasil indígena, um Brasil que vive em harmonia com a Terra, um Brasil que preserva os recursos naturais. É um Brasil que não mata que não extermina, que não é racista, que não é homofóbico. É esse o Brasil que vai ser visto aqui. (*Insider*, 2019)

O que chama particularmente atenção em *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* é a tradução em imagens e sons de modos de viver e das cosmologias dos Krahô. A partir de uma escolha dos diretores de permanência e convivência na aldeia, e de um modo de fazer compartilhado, a obra parece lograr uma individualização e subjetivação dos corpos, além de trazer uma complexificação dos mundos por onde transitam. Não há uma pretensão de explicar, objetivar, esses mundos ou torná-los palatáveis aos olhos do branco ocidental. Na cena que abre o filme, em que Ihjã se comunica com seu falecido pai junto à cachoeira, o episódio não é representado de forma mistificada ou sobrenatural. Ela está no mesmo patamar das demais cenas corriqueiras da aldeia - o mundo espiritual e terreno compartilham o mesmo regime de realidade.

As cenas em que o jovem Krahô se vê perseguido por uma arara e sente no corpo os sinais do chamado para se tornar xamã também não são exotizadas. Pelo contrário, nos planos fechados nos olhos da arara e na construção atmosférica da cena há uma busca em traduzir a intencionalidade do espírito animal, em subjetivá-lo. Vê-se o perspectivismo ameríndio

inscrito no registro cinematográfico. A câmera opera uma conversão do olhar, situando o espectador no ponto de vista de outros seres.



FIGURA 3: Imagem de A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos

Fonte: imagem de divulgação da internet

Segundo o antropólogo Eduardo Viveiro de Castro, nas ontologias ameríndias, o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos, humanos e não-humanos - deuses, espíritos, mortos - que o apreendem segundo distintos pontos de vista. (Castro, 1996) Os animais e espíritos veem a si mesmos como humanos e veem os humanos como animais. Segundo essa concepção indígena, a “forma” manifesta de cada espécie é variável e esconde uma forma interna humana, que é visível apenas para os membros da mesma espécie ou para seres “transespecíficos”, como os xamãs. Por isso, Ihjac se sente ameaçado pela presença da arara e na festa de luto ao pai, no final do filme, escuta as vozes de espíritos do infra-mundo comunicando-se com ele. O filme se conecta, portanto, com a cosmologia, como regime imagético que atualiza modos de ver/pensar o mundo. A “qualidade perspectiva” que adota redefine as categorias clássicas de natureza, cultura e sobrenatureza (Castro, 1996).

Tanto *Los Silencios* quanto *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* priorizam uma abordagem mais participativa e subjetiva em detrimento de descrições densas e objetivas. Percebe-se a presença de uma câmera afetiva, dialógica, que faz notar um posicionamento ético das diretoras. Apesar de Beatriz Seigner também trazer a dimensão espiritual e onírica para a narrativa de *Los Silencios*, há nesta uma construção de mistério, que não anula uma sensação de estranheza em relação à realidade filmada.

Em *A Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* percebe-se uma distância crítica em relação a uma ideia de pureza comumente presente nas representações das tradições indígenas e dos modos de vida na aldeia. A companheira de Ihjãc gosta de passar esmalte nas unhas, ele escuta *hits* da rádio quando está na cidade; há, portanto, uma intenção de quebrar com essas abordagens essencializantes. Para Stuart Hall, a identidade cultural é uma questão de “*becoming*” (tornar-se). Segundo ele, deveríamos pensar a identidade como uma produção, que se constitui de dentro da representação, e não como um fato histórico já consumado, por isso a importância de uma “redescoberta imaginativa” (Hall, 1989).

Podemos dizer que as duas obras gravitam em torno das experiências poéticas das margens vivenciadas por seus autores. Uma poética que evoca um falar “ao lado” (próximo, avizinhado), um modo de construção narrativa e sensorial híbrido e descolonizado, rompendo com os parâmetros do cinema clássico ocidental. As diretoras e o diretor evidenciam uma preocupação e uma perspectiva local sobre seus contextos de criação, evitando um discurso que reforce os lugares de poder no mundo pós-colonial. Falamos de realizadores que se afirmaram fora do mercado comercial de cinema, valorizando um modo de fazer cinema mais livre e autônomo, com equipes pequenas e estruturas de produção mais limitadas.

## Referências

- BRASIL, André. (2013). Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. *Significação*, 40/40, p. 245-267.
- HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation, *Framework*, 36, 1989.
- INSIDER. [2019] João Salaviza sobre ‘Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos’. Disponível em: <<https://www.insider.pt/2019/03/14/joao-salaviza-sobre-chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos/>>, Acesso em: 23 dez, 2019. Entrevista concedida a Paulo Portugal.
- KHANNA, Ranjana. The battle of Algiers and the Nouba of the women of Mont Chenoua: From third to fourth cinema, *Third Text*, 12:43, 1998, 13-32.
- PECORA, Luisa. [2019] Beatriz Seigner fala sobre “Los Silencios” e equipe liderada por mulheres. Disponível em: <<https://mulhernocinema.com/entrevistas/beatriz-seigner-fala-sobre-los-silencios-e-equipe-liderada-por-mulheres/>>, Acesso em: 20 dez, 2019.
- PONZANESI, Sandra. *Postcolonial and Transnational Approaches do Film and Feminism: The Routledge Companion to Cinema and Gender* Routledge, novembro, 2016.
- \_\_\_\_\_; Waller, Marguerite R. *Postcolonial Cinema Studies*. London, Routledge, 2012.
- Redação Carta Maior. Paris: crítica e público aplaudem filme sobre índios Krahô. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cinema/Paris-critica-e-publico-aplaudem-filme-sobre-indios-Kraho/59/44116>>, Acesso em: 28 dez, 2019.
- ROSA, João Guimarães. [1962] *Primeiras estórias*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- RUSSEL, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica.

Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, Oct. 1996.

XAVIER, Ismail. Introdução. In: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

### **Filmes**

A CHUVA é Cantoria na Aldeia dos Mortos. Direção: João Salaviza; Renée Nader Messoro. Brasil, Portugal, 2018. (114min)

CRÔNICA de um Verão. Direção: Jean Rouch; Edgar Morin. França, 1961. (90min)

LOS Silencios. Direção: Beatriz Seigner. Colômbia, Brasil, França, 2018. (89min)

NANOOK, o Esquimó. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, 1922. (79min)

REASSEMBLAGE. Direção: Trinh T. Minh-ha. Senegal, 1982. (40min)

## ANTÓNIO LOPES RIBEIRO: A CÂMARA DO PODER DO CINEMA PORTUGUÊS

—  
**Afrânio Mendes Catani**

<INSERIR FILIAÇÃO>

—

*“A câmara do documentarista da época era a câmara do poder”*  
(Jean-Claude Bernardet)

O crítico e professor Jean-Claude Bernardet, em *Cinema Brasileiro, propostas para uma história* (BERNARDET, 1979), aborda temática relevante acerca do cinema nacional que, respeitadas as diferenças de tempo e de lugar, pode ser estendida à história do cinema português. Escrevia ele que nas décadas iniciais do século XX o mercado era dominado pelo produto importando, que não precisa do filme brasileiro para existir (BERNARDET, 1979, p. 23). Mas isso não impede que vez ou outra apareça um longa-metragem de ficção, embora ele “não seja suficientemente regular e lucrativo para sustentar um quadro de produtores com um mínimo de equipamento, laboratórios, *know-how*” (BERNARDET, 1979, p. 23). Entretanto, “os cineastas estão aí e produzem sem interrupção. Parece que se dá um fenômeno que só poderia ocorrer numa cinematografia dominada” (BERNARDET, 1979, p. 23). As produções abordavam o cotidiano das cidades, interesses locais, enchentes, ressacas, incêndios, criando-se “uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Desenvolveu-se uma produção de documentários - ou ‘naturais’, como chamados na época - e de cinejornais” (BERNARDET, 1979, p. 24). São tais filmes, e não os de ficção, que sustentam a produção brasileira produzidos a partir do dinheiro obtido junto a pessoas ricas, “que querem promover seu nome, empreendimentos, produtos, atos políticos e mundanos” (BERNARDET, 1979, p. 24),

que naturalmente agradavam aos patrocinadores; a produção, então, assentava-se num documentário “ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, de que os cineastas são dependentes” (BERNARDET, 1979, p. 24-25). Se aparecem operários, camponeses, soldados é apenas com a finalidade de complementar os atos das elites, nunca será para mostrar suas vidas e sua atividade laboral. Isso não interessa aos financiadores. Para Bernardet (1979, p. 26), “a câmara do documentarista da época era a câmara do poder”. Os livros de história do cinema brasileiro “[...] são sempre histórias de filmes de ficção [...] E os historiadores não reconhecem que o que sustentou a produção local não foi o filme de ficção” (BERNARDET, 1979, p. 28).

Há cerca de uma década venho trabalhando, em perspectiva comparada, com as trajetórias de diretores, produtores e comediantes portugueses e brasileiros que atuaram, a partir da década de 1930, em chanchadas produzidas no Brasil e em comédias realizadas em Portugal, apresentando comunicações nos encontros da Socine e da AIM a respeito. Dentre outros, foram analisados Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade, Carlos Manga, António Silva, Vasco Santana, Beatriz Costa e Raul Solnado. Há, ainda, muita coisa a ser garimpada nessa área de investigação, e pretendo dar continuidade às minhas investigações. A partir de agora irei me concentrar na longa trajetória de António Lopes Ribeiro, que representa mais quarenta anos de atividades no campo cinematográfico de seu país, exercendo múltiplas funções e atividades, numa época em que a divisão do trabalho cinematográfico se mostrava de maneira mais tênue.

Ao estudar todo o percurso profissional de António Lopes Ribeiro (1908-1995), e de outros cineastas portugueses atuantes a partir do final dos anos 1920, constata-se que Brasil e Portugal vivenciaram situações semelhantes. No caso de Ribeiro pode-se afirmar que ele foi realizador de realce em vários campos de atuação. Para Bénard (2011, p. 245), “é impossível falar de cinema português sem se referir a ele. Figura imprescindível, é conspirador, instigador, lutador e visionário”, trabalhando em cinema, rádio e televisão e prossegue o autor expondo que Lopes Ribeiro,

“[...] cria periódicos, produz teatro é compositor, tradutor e poeta, escreve adaptações etc” (BÉNARD, 2011, p. 245). Tendo nascido em família burguesa lisboeta culta, conviveu desde a infância com pessoas relevantes do meio cultural de seu tempo. Ao longo de toda sua vida profissional, sempre vinculada ao regime salazarista, estreitou relações com toda a elite do país, compreendendo banqueiros, empresários, militares, advogados, médicos, atores, pintores, políticos, artistas plásticos (BÉNARD, 2011, p. 245). Desde 1926 atuou na imprensa como crítico de cinema, com um estilo em que o humor dava o tom, colaborando no semanário humorístico *Sempre Fixe*, a convite de seu amigo Francisco Valença. Suas matérias eram bastante originais, acompanhadas por uma caricatura de sua autoria, logo ganhando a simpatia do público. Em seguida passa a escrever para o *Diário de Lisboa* e, em 1930, fundou a revista *Kino*. Conhecendo suas habilidades como desenhista, a agência Paramount Pictures o contrata em 1928 para fazer legendas de filmes mudos, ocasião em que começa a observar as películas com outros olhos, “prestando maior atenção aos enquadramentos, à montagem, ao que chama ‘anatomia das películas’” (BÉNARD, 2011, p. 245). Ainda nesse mesmo ano de 1928 é promulgada a chamada lei dos 100 metros, obrigando os exibidores a projetarem em cada sessão ao menos uma centena de metros de filmes portugueses, desencadeando considerável incremento na produção de películas de curtas-metragens nacionais apontam os autores Bénard (2011, p. 245), Costa, Alves (1978), Costa, João B. (2001) e Pina (1986). Portanto, foi graças a esta lei que António Lopes Ribeiro realizou seus três primeiros filmes, “dois documentários e um exercício artístico” (BÉNARD, 2011, p. 245), iniciando, assim, a longa carreira que ora estamos a analisar. Percebendo que havia grande possibilidade de, efetivamente, se profissionalizar, e entendendo que necessitava aprimorar seus conhecimentos acerca da realização cinematográfica, engajou-se como assistente de direção de José Leitão de Barros em três filmes: *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), *Lisboa, Crônica Anekdotica* (1930) e *Maria do Mar* (1930), o que lhe permitiu dominar a técnica que até então não possuía.

Realiza viagens para vários países europeus, em especial para a França, a Alemanha e a Rússia, com o aval do Ministério do Interior de Portugal, munido de autorização especial, visitando os estúdios mais desenvolvidos da época. A intenção era conseguir que o governo português investisse em infraestrutura para que fosse possível realizar filmes sonoros no país (BÉNARD, 2011, p. 245-246). Retorna à Lisboa e pratica uma intensa atividade periodística, em defesa do cinema sonoro, sendo apoiado por muitos jovens cineastas e técnicos que queriam romper com as velhas estruturas e as velhas mentalidades do cinema mudo que se praticava até então, sendo apoiado por Leitão de Barros e Chianca de Garcia.

A partir desse momento, e durante aproximadamente quatro décadas, António Lopes Ribeiro vivenciou altos e baixos em sua carreira de diretor e produtor cinematográfico, ora ganhando rios de dinheiro, ora fracassando rotundamente com seu engajamento em projetos visionários que acabam fracassando a médio prazo, quer em termos artísticos, quer no que se refere à bilheteria - projetos esses, é conveniente destacar, cujos custos tinham que ser amortizados apenas em Portugal, não comportando vendas para outros países.

Em 1931 e 1933 são realizados os dois primeiros filmes sonoros portugueses, obtendo grande êxito de público, levando o governo a fornecer a ajuda necessária à criação, em colaboração com a Alemanha, dos estúdios da Tóbis, que vai iniciar suas atividades em 1935. No ano anterior, Hamílcar Costa, distribuidor dos filmes para Portugal e Espanha da *Universum Film Ag* (UFA) e amigo de Ribeiro, aproveita-se do “deslocamento de técnicos e atores de origem judaica que nessa época deixavam a Alemanha nazista” (BÉNARD, 2011, p. 246), para realizar *Gado Bravo* (1934), “[...] película em que o argumento, a fotografia, os cenários, a música e inclusive os dois papéis protagonistas estão à cargo de profissionais judeus” (BÉNARD, 2011, p. 246). Olga Gebauer, no papel de Nina, e Siegfried Arno como Jackson, são o destaque; a direção de fotografia ficou com Heinrich Gärtner (alemão) e Enrique Guarner (espanhol), enquanto o roteiro coube a Erich Philippi, sob a supervisão do também alemão Max

Nosseck. Muitos consideram essa uma das melhores realizações de Lopes Ribeiro (BÉNARD, 2011, p. 246). Entretanto, tal produção acabou por não dar frutos em Portugal, pois terminada a película, os profissionais alemães se dirigem para os Estados Unidos da América ou para outros países. Resta para Portugal, desse filme, a música de Luis de Freitas Branco e o início da carreira do galã português Raul de Carvalho. 1935, em pleno Estado Novo, foi criada a Secretaria de Propaganda Nacional, capitaneada por António Ferro, teórico e esteio do regime salazarista, “que assimila o conceito de cinema como arma de propaganda, tão em voga em países como Itália, Alemanha ou na então União Soviética” (BÉNARD, 2011, p. 246). É António Ferro quem terá participação decisiva na criação da Tóbis / Lisboa Filmes, “uma Cinecité à la portuguesa”.

Assim, estavam dadas todas as condições para se produzir, nas palavras do autor que vimos citando com frequência, “um grande filme para glória do estado Novo”. António Lopes Ribeiro é convidado para dirigir *A Revolução de Maio* (1937), com roteiro do diretor (com o pseudônimo de Baltasar Fernandes) e de António Ferro - este com o pseudônimo de Jorge Afonso. Antes Ferro havia convidado a Leitão de Barros, a Chianca de Garcia e a Brum do Canto, que não aceitam o encargo de dirigir a obra.

Trata-se de um filme de ficção em que se mesclam imagens do célebre discurso de Salazar em Braga com uma história de ficção, que termina com a conversão de um revolucionário ao regime, diante dos êxitos apregoados pelo salazarismo. O revolucionário (César Valente) constata que contra fatos não há argumentos, “obviamente Portugal e Salazar são a personificação do bem, a virtude e a felicidade” (BÉNARD, 2011, p. 246). A estreia ocorreu um ano depois no Cinema Tivoli, a sala mais nobre de Lisboa na época, com a presença do ditador Salazar. Infelizmente para os realizadores, a recepção ao filme “[...] foi discreta, para dizer o mínimo. Ninguém concordou, nunca mais, em insistir neste gênero de película” (COSTA, 1991, p. 74). Consultando críticas e o material de imprensa da época, pode-se ler que *A Revolução de Maio* foi o mais emblemático filme de propaganda ideológica produzido no Estado Novo.

Antes de 1937, Lopes Ribeiro havia feito muitos curtas, destacando-se: *Uma Batida em Malpique* (1928), *Quedas de Água do Lindoso* (1928), *Bailando ao Sol* (1928), *Fogos Reais na Escola Prática de Infantaria* (1935) e *Exposição Histórica da Ocupação* (1937). Em seguida, novamente com o beneplácito de António Ferro e acompanhado de grande equipe técnica, durante nove meses Ribeiro fez um périplo pelas colônias africanas de Portugal, registrando a viagem do presidente da república, General Carmona, a tais locais. Isso resultou em vários documentários, exibidos de 1939 a 1945, produzidos pela Agência Geral das Colônias, bem como o longa de ficção, *O Feitiço do Império* (1940), filmado na Guiné, São Tomé, Angola e Moçambique. Um português que emigrou para os Estados Unidos da América e converteu-se em um dos principais armadores de Boston, mas nunca se esquecera de seu país, conservando grande amor pela sua pátria. Mas o mesmo não ocorre com o seu filho Luís, que, criado nos EUA, manifesta a intenção de naturalizar-se norte-americano. Ocorre uma série de reviravoltas e o jovem acaba rompendo o noivado com uma rica herdeira gringa, conhece a Guiné, São Tomé e Angola e, por fim, após ser ferido em uma caçada e cuidado por nativos, que trabalham para um comerciante português, acaba curado e se apaixona pela filha desse comerciante residente na África. “Completamente conquistado pelo portuguesismo de ultramar, Luís Marques decide não apenas continuar sendo português, mas também [...] voltar junto a Mariazinha e vai à Lisboa para celebrar seu duplo noivado - com ela e com Portugal” (BÉNARD, 2011, p. 247). Lopes Ribeiro acaba por ganhar uma grande soma de dinheiro com tais produções (COSTA, 1991, p. 246-247).

Os curtas não param: *Aspectos de Moçambique* (1941), *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), *São Tomé e Príncipe* (1941), *Portugal na Exposição de Paris de 1937* (1942), *Angola. Uma Nova Lusitânia* (1944), *Gentes que Nós Civilizamos* (1944), *A Morte do Engenheiro Duarte Pacheco* (1944), *Inauguração do Estádio Nacional* (1944), *Viagem de Sua Iminência o Cardeal Patriarca de Lisboa* (1944).

No início da década de 1940, prevendo que a Segunda Grande Guerra Mundial poderia deixar os cinemas sem filmes para exibir criou, com o dinheiro amealhado nos filmes anteriores e com o longa *A Exposição do Mundo Português* (1941), sucesso de bilheteria, a Produções António Lopes Ribeiro. A empresa começou com força total, produzindo a *Animatógrafo*, revista especializada e semanal, dirigida por ele. Nos dois anos seguintes realizou três longas-metragens: as comédias *O Pai Tirano* (1941) e que dirigiu, *O Pátio das Cantigas* (1941), dirigido por seu irmão, o ator, diretor e roteirista Francisco Ribeiro (Ribeirinho), que também já fizera o roteiro e os diálogos de *O Pai Tirano*, e *Aniki-Bobó* (1942), o primeiro longa de Manoel de Oliveira.

*O Pai Tirano* poderia ser resumido, em rápidas tintas, da seguinte maneira, de acordo com Lourenço (2011):

Chico Mega, empregado dos Grandes Armazéns da Grandella, é um entusiasmado do teatro amador, que tem como colega, amigo e diretor, Santana. Chico se enamora perdidamente de Tatão, funcionária da Perfumaria da Moda, situada na mesma rua onde se encontram os Armazéns. Amores trocados e não correspondidos, já que o coração de Tatão palpita por um jovem galã e *bon vivant*, Artur de castro, enquanto Gracinha está enamorada de Chico. Com diálogos dinâmicos em um jogo de duplos sentidos e equívocos, Chico faz todo o possível para conquistar o coração de Tatão. (LOURENÇO, 2011, p. 1202-1203).

Em *O Pátio das Cantigas*, se explora o pátio, espaço “como uma reprodução em ponto pequeno de toda a sociedade salazarista do início dos anos quarenta. Como os portugueses de então, todos os moradores do pátio estão enquadrados por uma qualquer relação de poder (exercido por vizinhos, familiares ou patrões), que os sujeita a um controlo social permanente. E, como o país que a propaganda do regime dizia ter sido salvo dos horrores da Segunda Guerra Mundial por Salazar, também o pátio se apresenta a todas as personagens do filme como o mais seguro dos refúgios, o local onde a ordem nunca era posta em causa, onde reinavam a paz e a

harmonia sociais, assim como a prosperidade e o bem-estar de cada um. A ideologia atravessa discretamente todos os planos de *O Pátio das Cantigas*, tornando-o mais eficaz do que qualquer filme de propaganda do regime” (BAPTISTA, 2008, p. 88-89).

Baptista destaca, ainda, que estas duas comédias, assim como muitas outras produzidas em especial nos anos de 1930, 1940 e 1950, tem suas origens e mecânicas extracinetográficas. Em tais “comédias à portuguesa” o peso da representação dos atores, a comicidade dos diálogos e as reviravoltas do argumento “[...] são mais determinantes do que qualquer solução propriamente cinematográfica” (BAPTISTA, 2008, p. 88). Entretanto, acrescenta, que fazer cinema sem parecer que se está a fazer cinema,

é uma arte difícil que exige a mais apurada das técnicas e um pesadíssimo sistema de produção em estúdio colocado ao serviço do realizador. No caso de [tais comédias], a chave dessa técnica passou pela construção de um espaço cinematográfico destinado a sublimar o jogo cômico dos atores. (BAPTISTA, 2008, p. 88).

As comédias obtiveram grande êxito de público em Portugal, graças a atores e atrizes com larga experiência no teatro de revista (casos do próprio Ribeirinho, de Teresa Gomes, Vasco Santana, Laura Alves, Luísa Durão, António Silva, António Vilar), em que os duelos cômicos ocorrem a todo instante, na melhor tradição do gênero. Entretanto, os filmes não são vendidos para o exterior e, apesar da boa bilheteria, não conseguem cobrir os custos.

*Aniki-Bobó*, por sua vez, adaptação do conto “*Os meninos milionários na sala de aula*”, de Freitas (1930) tornou-se um clássico, mas não fez sucesso na época de seu lançamento, apesar de ser excelente e despertar toda a simpatia da crítica e do público cultivado. Infelizmente não é possível detalhar nesse espaço o conjunto de interpretações possíveis envolvendo essa película.

A produtora fez, ainda, *Amor de Perdição* (1943), dirigida por Lopes Ribeiro, adaptação do romance de Camilo Castelo Branco e *Camões*

(1946), de Leitão de Barros. A primeira conta com António Vilar, Carmen Dolores e António Silva no elenco, enquanto a dedicada ao poeta maior de língua portuguesa tem o mesmo Vilar como protagonista, além de Igreja Caieiro, Leonor Maia, Idalina Guimarães, Vasco Santana e João Villaret. Ambas fracassam no que se refere ao gosto do público. Mas *Camões* era a fita que António Ferro e Lopes Ribeiro desejavam, um filme de arte que se enquadrava no modelo de enaltecimento dos feitos nobres e dos heróis portugueses. Ribeiro o produziu para o Festival de Cannes, recém-criado, tendo sido mobilizada uma grande soma de recursos nesse ‘projeto internacional’. O resultado foi um filme “falso e artificial [...] Uma obra que parece feita sem nenhuma convicção, como se todos [...] quisessem ‘despachar’ um pesado encargo em que não acreditavam” (BÉNARD, 2011, p. 248). A acolhida em Cannes foi fria; em Portugal o filme recebeu vários prêmios, sendo desencadeadas um conjunto de pressões nesse sentido pelo regime ditatorial. Mas o resultado final ficou abaixo das expectativas. Entretanto, desta vez, as consequências foram terríveis: “[...] a empresa fecha e Lopes Ribeiro dirige um longa-metragem apenas quatro anos depois - um paradoxo para quem tem como objetivo principal a produção contínua de filmes” (BÉNARD, 2011, p. 248), num sistema que se aproximaria dos estúdios hollywoodianos, com gêneros bem definidos.

Um ano antes, em 1945, durante a preparação de *Camões*, produziu com seu irmão e sócio, Ribeirinho, através da produtora Companhia Portuguesa de Filmes (criada em 1944 para fazer comédias, que não agradavam a António Ferro e que, portanto, não poderia realizá-las pela Produções António Lopes Ribeiro), a comédia *A Vizinha do Lado*, adaptação de uma peça de 1913, dirigida por Ribeiro, tendo alcançado sucesso discreto e, mais uma vez, contando com elenco oriundo das revistas (Ribeirinho, António Silva, Madalena Sotto, Artur Vilar, Carmen Dolores, Lucília Simões, Emilia de Oliveira). Apenas cinco anos depois voltou a dirigir outra fita de ficção, tendo nesse intervalo de tempo realizado grande quantidade de documentários, quase todos frutos de encomendas governamentais ou de organismos oficiais - mera propaganda do regime, como por

exemplo: *A Manifestação de Carmona e Salazar pela Paz Portuguesa* (1945), *Guiné Portuguesa* (1946), *O Cortejo Histórico de Lisboa* (1946), *Quinze Anos de Obras Públicas* (1948), *14 Anos de Política do Espírito* (1948), *Viagem ao Porto do Senhor Marechal Carmona* (1949), *Campanha de Reeleição do Presidente Carmona* (1949), *Só Tem Variola Quem Quer* (1949), *Estampas Antigas de Portugal* (1949), *A Festa dos Tabuleiros em Tomar* (1950), *Casas para Trabalhadores* (1950), *Seguro Social e Assistência Médica* (1950), *Serviços Médico-Sociais* (1950).

O filme de longa-metragem realizado foi *Frei Luís de Sousa* (1950), clássico da literatura portuguesa. O resultado assemelhou-se ao de *Amor de Perdição*, “com o atenuante de que nessa película o diretor é fiel ao texto da obra de Almeida Garret” (BÉNARD, 2011, p. 248). Contou no elenco com Raul de Carvalho, Maria Dulce, João Villaret, Tomás de Macedo e José Amaro, sendo que tal fracasso arrasou com as finanças de Ribeiro.

No ano de 1952 filmou *A Celebração do 28 de Maio*, em 1953, *O Jubileu de Salazar*, *A Viagem Presidencial à Espanha*, *Cortejos de Oferendas*, *Uma Realidade internacional: Tanger*; em 1954, *Trabalho Prisional*, *A Viagem do Ministro de Negócios Estrangeiros ao Brasil*; em 1955, *A Apoteótica Visita a Portugal do Presidente da República Brasileira*, *Como os Portugueses Receberam o Nosso Presidente*, *A Visita do Chefe do Estado à Ilha da Madeira*, *Visita Oficial à Grã-Bretanha do Presidente da República Portuguesa*, *A Mais Antiga Aliança*, *Viagem do Ministro dos Negócios estrangeiros ao Canadá*, *Viagem Presidencial à Guiné*; em 1956, *Arte Portuguesa em Londres*, *A Regata Torbay-Cascais*, *Átomos para a Paz*, *A Visita do Ministro Paulo Cunha aos Portugueses da Califórnia*; em 1957, *A Rainha Isabel II em Portugal*, *A Visita a Portugal da Rainha II da Grã-Bretanha*, *A Gloriosa Viagem ao Brasil I*, *A Gloriosa Viagem ao Brasil II*, *30 Anos com Salazar*; em 1958, *Lisboa Vista pelas suas Crianças*, *Comunidade Luso-Brasileira I*, *Comunidade Luso-Brasileira II*, *Portugal na Exposição Universal de Bruxelas*, *Comemorações Nacionais*, *Salazar e a Nação*, *Portugal no Oriente*, *A Luta Contra o Cancro*, *Jóias do Alto Alentejo*.

Há outro longo período, agora de nove anos, sem que Lopes Ribeiro dirija ficção, mas continuando a fazer mais e mais documentários curtos e um longa, *A Viagem Presidencial ao Brasil* (1957), sempre nos mesmos moldes, amplamente favoráveis ao salazarismo. Assim, em 1959, dirigiu

*O Primo Basílio*, adaptação da novela de Eça de Queiroz, e “o resultado é o pior filme de sua carreira. Nem a novidade, para a época, da contratação de uma atriz francesa, a loura Danik Patisson, consegue atrair os espectadores aos cinemas” (BÉNARD, 2011, p. 248), além de ter no elenco António Vilar, Ribeirinho, Cecília Guimarães e João Villaret, entre outros. Ele prossegue, até 1974, filmando documentários. Os títulos são reveladores: *O Lar de Catessol* (1959), *Faina do Rio e do Mar* (1959), *Da Serra e do Mar* (1959), *Rendas e Panos* (1959), *Sés Portuguesas* (1959), *Mosteiros Portugueses* (1960), *Arte Sacra* (1960), *Os Monumentos de Belém* (1960) *Indústrias Regionais* (1960), *Nazaré* (1962), *As Artes ao Serviço da Nação* (1962), *Casa Bancária Pinto de Magalhães* (1963), *O I Salão de Antiguidades* (1963), *Instituto de Oncologia* (1963), *Gil Vicente e o seu Teatro* (1966), *Fátima, Esperança do Mundo* (1967), *Fátima no Médio Oriente* (1968), *Terra Santa, Terra Prometida* (1968), *Portugueses no Brasil* (1968), *Térmolaminados* (1968), *O Segundo Centenário da Imprensa Nacional* (1969), *Portugal na Expo'70* (1970), *Portugal de Luto na Morte de Salazar* (1970), *Encontro Presidencial na Ilha Terceira* (1971), *Porto de Lisboa, Porto do Atlântico* (1971) e o derradeiro, *Macau - Portugal na China* (1974). No verbete de Bénard (2011), que utilizo amplamente no presente texto, encontra-se uma listagem com mais de uma centena de filmes que o cineasta produziu. O comentário do estudioso que venho citando é plenamente justo acerca da atípica trajetória de Lopes Ribeiro, a saber:

[...] estranha inversão de acontecimentos. Em outro país, qualquer diretor inicia sua carreira realizando curtas-metragens e documentários e culmina dirigindo longas de ficção, na maioria das vezes; se o autor tem talento ou mercado, os filmes vão se sucedendo com intervalos de maior ou menor duração. Em seu caso ocorre precisamente o contrário” (BÉNARD, 2011, p. 248).

No final de sua atividade profissional os longas estavam distantes dele. Deve ser destacado, ainda, que António Lopes Ribeiro foi pioneiro na televisão de Portugal, apresentando entre 1957 e o 25 de abril de 1974 o programa semanal ‘*O Museu do Cinema*’, dedicado à difusão do cinema mudo. Com a Revolução dos Cravos se aposenta, ficando sem qualquer

outro contato com a produção cinematográfica, uma vez que sua imagem se encontrava ligada fortemente ao salazarismo, sendo impossível dar continuidade a qualquer outro trabalho na TV naqueles tempos de grande transformação na sociedade portuguesa. “Entretanto, ainda em vida, vê suas comédias editadas em vídeo, com êxito, e também com lucro enorme” (BÉNARD, 2011, p. 248).

## Referências

- BAPTISTA, Tiago. O pátio das cantigas. In: \_\_\_\_\_. *A invenção do cinema português*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2008. p. 88-89.
- BÉNARD, João Pedro. Lopes Ribeiro, António. In: CASARES RODICIO, Emilio (Coord.). *Diccionario del cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor, jul. 2011. t. 2. p. 245-249.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 103 p. (Coleção Cinema, 7).
- COSTA, Alves. *Breve história do cinema português: 1986-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. 143 p. (Coleção Biblioteca breve - Série Artes visuais, 11).
- COSTA, João B. da. *História do cinema português*. Lisboa: Imprensa Oficial / Casa da Moeda, 1991.
- \_\_\_\_\_. Cinema Portoghese. In: BRUNETTA, Gian Piero (Ed.). *Storia del cinema mondiale*. Turin: Giulio Einaudi, 2001. p. 1415-1458. (v. 1 – L'Europa: Le Cinematographie nazionale).
- FREITAS, Rodrigues. Os meninos milionários na sala de aula. *Presença, Folha de Arte e Crítica*, Coimbra, n. 28, ago./out. 1930.
- LOURENÇO, F. O pai tirano. In: CASARES RODICIO, Emilio (Coord.). *Diccionario del cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor, jul. 2011. t. 10. p. 1202-1203.
- PINA, Luís de. *História do cinema português*. Lisboa: Europa-América, 1986.

TORRES, A. R. Francisco Ribeiro [Ribeirinho]. In: CASARES RODICIO, Emilio (Coord.). *Diccionario del cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores / Fundación Autor, jul. 2011. t. 7. p. 350-351.





Este ebook foi financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian através do projeto À Margem do Cinema Português. Publicado em março de 2020 numa co-edição entre Nós Por Cá todos bem - Associação Cultural (Portugal) e Edições LCV- SR-3-UERJ, com apoio do NuVISU, Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas.



nós por cá  
todos bem

