

MICHELLE SALES
PAULO CUNHA
LILIANE LEROUX



PÓS-COLONIAIS
E PERIFÉRICOS

VOLUME 1

nós por cá
todos bem



MICHELLE SALES
PAULO CUNHA
LILIANE LEROUX

CINE
MAS

PÓS-COLONIAIS
E PERIFÉRICOS

VOLUME 1

nós por cá
todos bem





PÓS-COLONIAIS
E PERIFÉRICOS

VOLUME 1

Copyright © 2019 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

Luana Balthazar

Capa

Andreia Villar

CATALOGAÇÃO 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, 2019.

208 p.

ISBN 978-989-99704-2-7.

1. Cinema – Países de língua portuguesa. 2. Cinema – Aspectos sociais. I. Sales, Michelle. II. Cunha, Paulo. III. Leroux, Liliane. IV. Título.

CDU 791.43=690

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

co-edição

**nós por cá
todos bem**



apoio



Sumário

Apresentação • Michelle Sales, Paulo Cunha e Liliane Leroux	11
A Baixada tem, a Baixada Filma: a periferia, da representação à autoapresentação • Liliane Leroux	24
Vênus Negra: o corpo como afirmação de identidade e resgate de memória • Catarina Andrade	42
As bordas povoam e repovoam: as terras de delírios em Filme de Aborto e Quintal • Juliana Serfaty	58
Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil: análise sobre a recepção do filme Vazante • Michelle Sales	82

A catástrofe do agora em A Terra das Almas Errantes • Andressa Caires	100
De Yvones e de Margaridas: compartilhando memórias desencantadas de Moçambique • Cid Vasconcelos	115
Raul Solnado: comediante entertainer e one-man-show português • Afrânio Mendes Catani	136
Caminhos documentais em espaços amazônicos • Uriel Nascimento dos Santos Pinho	152
A realização de “filmes de improvisação”: uma experiência com os povos da Floresta de Caxiuanã • Luiz Adriano Daminello	170
Figurações do corpo refugiado em Ressonâncias (Nicolas Khoury, 2017) • Pedro Henrique Andrade	186

Apresentação

I

O fim do colonialismo como estrutura de poder econômico, político e cultural não impediu que formas orgânicas ao modo de pensar e sentir europeus permanecessem ativos e extremamente vivos nas antigas possessões coloniais espalhadas mundo afora. Como forma de poder inerente à própria modernidade, o colonialismo se constituiu no plano da ficção, da imagem e da cultura de delírios de superioridade e supremacia europeia, legitimados pela visão eurocêntrica que se impunha como pensamento universal.

A suposta universalidade tenta arrasar consigo todos os saberes e culturas locais, ancestrais, comunitárias e não-industriais, ligadas aos antigos povos originários ou às comunidades periféricas do mundo contemporâneo, erguendo um significativo epistemicídio (SOUSA SANTOS, 2009) de forma sistemática e organizada. A estrutura social que consolida a supremacia branca ocidental como sistema político não nomeado impõe, segundo o filósofo afro-americano Charles Mills em *The racial contract* (1997), um Estado racial e um sistema jurídico-racial, e determina um tipo de sociedade em que o caráter estrutural do racismo consagra hegemonias e subalternizações racialmente demarcadas. O que é entendido como periférico, subalterno ou marginal revela-se como um importante aparato, um constructo social amplamente demarcado pelo biopoder (FOUCAULT, 1974), um tipo de poder regulador de vidas e também das ficções e das representações acerca da vida do “outro”.

Os estudos e o pensamento pós-colonial, que na Europa têm como lastro não apenas o marxismo como o pós-estruturalismo e o desconstrucionismo, vão ser também fortemente influenciados pelas guerras de libertação em África e seus filósofos, como pelo aprofundamento político da crítica ao passado colonial na América Latina dos anos 1970. Ao redor do mundo, um campo interdisciplinar de saberes começa a intitular-se a partir de

estudos pós-coloniais, numa forte onda de contestação do eurocentrismo como sistema-mundo de existência e representação.

Queremos ressaltar que depreende-se do termo pós-colonial, de agora em diante, duas vertentes: a primeira diz respeito ao processo de descolonização dos países do “Terceiro Mundo” na segunda metade do século XX, e quer dizer por isso libertação, emancipação e independência do imperialismo e do colonialismo – tardio se pensarmos que, apenas em 1975, as antigas colônias portuguesas em África tornaram-se independentes, logo após o 25 de Abril de 1974; a outra vertente diz respeito à forma com a qual pós-colonialismo refere-se a uma ampla corrente epistêmica, intelectual e política com forte influência no mundo anglo-saxão e de suas antigas colônias, uma área interdisciplinar e que agrega vários saberes das Humanidades, desde a crítica literária aos Estudos Artísticos. As lutas pela independência em África na segunda metade do século XX atribuíram à cultura um forte teor anti-colonial e anti-imperialista, tendo em conta que o processo de descolonização política e econômica não poderia completar-se sem uma descolonização profunda de corpos, mentes e, no caso das imagens, também do olhar. Teve atuação definitiva o intelectual pan-africanista Amílcar Cabral, referência imprescindível que ajudou a estruturar um pensamento pós-colonial para países periféricos como Cabo Verde e Guiné-Bissau, mas não só.

O cinema, como veículo de comunicação e também como exercício artístico, foi uma das principais armas culturais de libertação, pelo alcance de público e difusão. Observando o exemplo de Moçambique, vemos que rapidamente estruturou-se, no período pós-independência, um Instituto de Cinema, organizado por intelectuais nacionais, ou em diálogo com outras instituições do Sul (como o Brasil, de onde partem para lá nomes como Ruy Guerra e Murilo Salles) e de forte teor anti-colonial, ou de rompimento com a matriz colonial portuguesa.

Entre os clássicos dos primórdios de um pensamento pós-colonial ou, melhor dito, anti-colonial, é fundamental se referir também à “tríade francesa”: Frantz Fanon (1925-1961), psicanalista, negro, nascido na Martinica e revolucionário do processo de libertação nacional da Argélia; Aimé Césaire (1913-2008), poeta, negro, também nascido na Martinica; e Albert Memmi (1920-), escritor e professor, nascido na Tunísia, de origem judaica. À esta tríade, soma-se o trabalho do escritor Edward Said e sua obra *Orientalismo*, de 1978, que discursa sobre a forma com a qual a produção do conhecimento de base universal, ou seja, eurocêntrica, é uma forma ativa de dominação e subjugação do “outro”. Como observa Ramon Grosfoguel, na década de 1970 tem início o Grupo de Estudos Subalternos, cujo objetivo central era “analisar criticamente não só a historiografia tradicional da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana” (GROSFOGUEL, 2008, p. 116).

Nos anos 1980, os *subaltern studies* começaram a ganhar visibilidade fora da Índia, sobretudo através de autores tais como Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakrabarty Spivak. Esta última publicou um importante artigo em 1985, também convertido já em clássico do pensamento pós-colonial. *Pode o subalterno falar?* traz forte crítica ao pensamento pós-estruturalista de Deleuze e Foucault e novos desafios à teoria crítica feminista. Na mesma década, o pensamento pós-colonial torna-se corrente tanto na crítica literária como nos estudos culturais na Inglaterra e nos Estados Unidos, por meio do trabalho de Homi Bhabha, Stuart Hall e Paul Gilroy.

O importante grupo latino-americano, radicado, porém, nos Estados Unidos, Modernidade/Colonialidade, traz novas questões ao debate pós-colonial nos anos 1990, uma vez que toda a história de luta e emancipação política e cultural da América Latina estava omissa nos trabalhos anteriores. Entre os mais conhecidos, Walter D. Mignolo e Aníbal Quijano são vozes

contundentes em relação à necessidade de revisão epistemológica dos estudos pós-coloniais e o consequente descolamento dos autores europeus ou anglo-saxões. Além disso, os autores impõem um “giro decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2013), ou seja, uma revisão epistemológica profunda capaz de romper com as matrizes eurocêntricas e criar novas bases de conhecimento latino-americano, preparado para, por exemplo, integrar os saberes marginalizados pelo conhecimento científico tradicional. Uma das ideias-chave do grupo, a “colonialidade do poder”, expõe que as relações de colonialidade não terminaram com o fim do colonialismo e, por isso, as mentalidades continuam a ser colonizadas na América Latina. O grupo consolida uma forte crítica ao projeto da modernidade ao associá-lo diretamente ao colonialismo e suas perversas práticas (escravidão, extrativismo, patriarcado).

Para o grupo latino-americano, a ideia de que, para romper com a estrutura da modernidade/colonialidade, é necessária uma ruptura ampla com os mecanismos de uma sociedade patriarcal, orientada para o casamento heterossexual e de matriz moral conservadora católica provoca, no campo da cultura e das artes, uma irrupção de novas vozes nas décadas subsequentes e traz novas frentes de atuação do pensamento pós-colonial, em consonância com o movimento LGBT, os estudos queer e a quarta onda do feminismo internacional.

No caso do Brasil, o “giro decolonial” acontece efetivamente, no campo das artes, sobretudo a partir dos anos 2000, embora a consciência crítica sobre a ruptura com padrões estéticos europeizantes ou estrangeiros seja bastante forte já nos anos 1970, principalmente após a publicação de textos seminais como “Estética da Fome” (1965), de Glauber Rocha, e também “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967), de Hélio Oiticica. Se nos anos 1970 ainda era a elite intelectual que fala em nome do “outro” entretanto, o giro decolonial que queremos

ressaltar a partir dos anos 2000 é a chegada no campo da produção cultural e artística brasileira de novos atores, ligados a novas organizações, coletivos e associações que surgiriam nas favelas e periferias por todo o Brasil.

Os anos 2000, no campo social e político brasileiro, deu a ver novas formas de ativismo e novas formas de organização para tradicionais movimentos sociais, expandindo sua atuação e participando, talvez de forma inaugural, efetivamente da vida cultural brasileira. Ganhava força não apenas o movimento negro, mas fez consolidar também o movimento feminista negro, em grande parte influenciado pelo ativismo de mulheres afro-americanas com forte atuação na vida cultural, tais como Angela Davis e bell hooks.

Há na cena cultural do Brasil atual uma substantiva participação de coletivos e organizações de mulheres negras, com especial atenção para o campo do audiovisual, cuja produção recente tem sido um dos mais profícuos espaços de discussão da sociedade e da cultura brasileiras, levantando temas como branquitude, lugar de fala, supremacia branca e apropriação cultural.

De forma geral, este livro quer relacionar-se com este lastro acadêmico e cultural, atualizando-o e discutindo-o no campo dos Estudos Artísticos, nomeadamente o cinema que pensa ou aprofunda questões relativas ao passado colonial, às estruturas da colonialidade do poder da sociedade contemporânea, além de debruçar-se e interessar-se pelos saberes subalternos ou periféricos, sempre tidos como do lado de fora do “saber universal”.

II

Qual seria a importância e o papel das imagens em movimento nesse contexto?

Ao longo de seus mais de cem anos de existência, o cinema esteve relacionado à antigas e novas formas de colonialismo. Por

ser uma arte elitista e dispendiosa, foram os cineastas homens, brancos, de classes sociais mais altas os que produziram a maior parte das imagens de si e do “outro” (negros, mulheres, pobres, indígenas, homossexuais, travestis, transexuais etc.), definindo o que esses “são”. De uns tempos para cá, porém, cada vez mais, a câmera é tomada dessas mãos e assume um olhar oposicional. Surge um cinema das margens capaz de produzir imagens e representações de outra forma, quebrando o imperativo escópico que marcou, até aqui, corpos e lugares, dentro de um regime racista, patriarcal, sexista e imperialista.

Vimos, e muito já foi comentado sobre, o momento em que o “outro” entra no campo do cineasta/antropólogo branco, europeu, ou norte-americano. Apesar de tantos debates em torno de filmes como *O Nascimento de uma Nação* (David Griffith, 1915), *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922), *E o Vento Levou* (Victor Fleming, 1939) e da obra de Jean Rouch (vide importante diálogo com Ousmane Sembène), apenas para citar alguns exemplos, antigos e novos “outros” permanecem ainda hoje objetificados, sobredeterminados, estereotipados e fetichizados até mesmo no cinema de uma vanguarda branca mais experimental e contemporânea.

No encontro entre culturas e olhares (o europeu e o africano; a América do Norte e a Latina; os centros e as periferias de cada país, estado ou cidade; o olhar masculino sobre a mulher; do branco sobre o negro, o olhar cis sobre o homoafetivo etc.), como os corpos e lugares vêm sendo inscritos nessas práticas visuais? A profusão de sentido que essa colisão gera foi (ainda é) muitas vezes neutralizada, subinterpretada, simplificada e banalizada em prol da manutenção da dominação e dos privilégios. Fanon já percebera como a representação do outro é construída sobre a ambivalência medo-desejo e como o exercício do poder encontra sua força máxima nas estruturas constituídas de representação.

Os regimes de visualidade que persistem, como vêm apontando em vários trabalhos bell hooks e Michele Wallace entre outras e outros, reforçam o racismo e demais exclusões, assim como servem de suporte para hierarquias e desigualdade.

Com Bhabha, aprendemos que estereótipo é uma atividade que acontece precisamente pelo uso de signos, sendo, assim, uma atividade semiótica. As pessoas ou o grupos que sofrem o estereótipo precisam ser retratados como “outro” ontológico, sem nenhuma possibilidade de alteração ou diferenciação. Por esta razão, Bhabha percebe que o estereótipo necessita de uma ordem rígida e imutável para funcionar e precisamente aí reside sua ambiguidade. Para promover essa imagem imutável (que não existe no real) como algo verdadeiro e identificável, o estereótipo precisa da repetição. Precisa se tornar um clichê que reitera as mesmas coisas sobre as mesmas pessoas infinitas vezes. Essa repetição não apenas assegura que as pessoas percebam as outras daquela determinada maneira, mas revela a própria mentira do que tenta sustentar: se a repetição é necessária, afirma Bhabha, é porque a imagem que ela apresenta não pode ser argumentada e provada vez por todas, e sim meramente assimilada através do hábito. A repetição é ao mesmo tempo o que garante e o que desmente o estereótipo. Sem a repetição, a conexão entre significante e significado não se sustenta.

Se Bhabha situa o estereótipo como uma atividade que acontece pelo uso de signos, cabe a nós, pesquisadores, percebermos a persistência dessas imagens imutáveis, analisar e denunciar suas sempre renovadas táticas no campo do cinema e das artes visuais, assim como estarmos atentas e atentos aos gestos insurgentes. No Brasil, por exemplo, muito se falou e ainda se fala sobre o Cinema Novo, omitindo tantas vezes uma análise de suas limitações e contadições internas – por ser o cinema de uma elite intelectual branca masculina, ao mesmo tempo em que desafiou alguns padrões estéticos europeizantes, ainda assim se trata da alienação

da autoimagem do pobre, do sertanejo, do negro, da mulher, da mulher negra, inscrevendo-os em uma camada mais atualizada do palimpsesto colonial. Por outro lado, os cinemas de Zózimo Bulbul, de Luis Paulino dos Santos, de Chico Santos, de Adélia Sampaio, apenas para citar alguns, foram invisibilizados.

Se, como colocamos acima, para promover essa imagem imutável como algo verdadeiro e identificável, o estereótipo precisa da repetição, é justamente isso que é quebrado quando entra em cena um cinema das diásporas, do exílio, das margens e periferias. Indivíduos e grupos que, na linhagem de Zózimo, Paulino, Chico, Adélia, têm acesso à produção das próprias imagens. Assistimos à chegada no campo da produção cultural e artística brasileira de artistas ligados a novos horizontes, que surgem nas favelas e periferias, fazendo um tipo de cinema e arte que, por ser recente e ainda pequeno em visibilidade, lida com uma gama enorme de expectativas internas e externas. São filmes que falam das políticas de localização impostas sobre corpos e territórios, da experiência de grupos minoritários, seja fora ou mesmo dentro das grandes metrópoles. Porém, como aponta a cineasta e teórica vietnamita Trinh T. Mihn-ha, é preciso estarmos atentas e atentos, e manter um olhar crítico constante quanto às novas relações de poder, os colonialismos sempre reativados, que podem surgir a partir dos deslocamentos, como resposta conservadora às novas subjetividades, relações e prazeres.

Os cinemas pós-coloniais e periféricos trazem novos e novas cineastas cujas experiências sempre estiveram ausentes ou marginalizadas, e também convidam para um novo olhar que quebra com as reduções e mostra a complexidade das coisas, um olhar que se abre para outras imagens. Pensar em como produzir imagens de outra forma envolve, também, circular entre classe, gênero, raça e linguagem. Além disso, no que concerne às imagens em movimento, o contexto pós-colonial e periférico se refere não apenas à criação de imagens que nunca estiveram presentes, que

esses grupos nunca possuíram, mas também à tarefa de contestar e destruir as imagens anteriores de si produzidas ao longo de mais de cem anos de cinema. Trata-se não apenas de – pela primeira vez – ter acesso e de encontrar formas de contar sua história, mas de lutar para que sejam exibidas e disseminadas em maior número frente às que ainda dominam o cinema e a televisão.

Por fim, cabe destacar que todos esses pontos que levantamos brevemente aqui devem ser objetos de atenção para toda e qualquer produção fílmica, acadêmica e de crítica atual, não devendo permanecer como reflexões e pautas presentes apenas nos cinemas feitos pelas margens. Como nos lembra Samia Mehrez, a descolonização deve ser entendida como um ato de exorcismo tanto da parte do colonizado quanto do colonizador. Um processo complexo que envolve colonizador e colonizado.

São mais de cem anos de imagens que precisam ser revertidas e essa tarefa cabe a todos e todas nós.

III

É mesmo necessário descolonizar a memória e o cotidiano?

Nos últimos anos, o debate acerca do colonialismo e do racismo nas sociedades ocidentais voltou ao debate público em vários países europeus. A mais recente crise relacionada com as migrações e os refugiados do norte de África ou do Oriente Médio reavivou o debate na esfera pública. Em Portugal, esta questão também tem sido particularmente sensível a partir de alguns casos mais midiáticos, nomeadamente: a inauguração, em junho de 2017, de uma estátua do padre António Vieira, patrocinada pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, e apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa (liderada por um autarca socialista), para homenagear o “imperador da língua portuguesa”, foi contestada pelo grupo Descolonizando e pela associação SOS

Racismo, por considerar que António Vieira foi um “esclavagista selectivo” e que a Igreja Católica portuguesa tinha responsabilidades no etnocídio ameríndio e no tráfico transatlântico de mais 6 milhões de escravos, promovido pelo estado português; poucos meses depois, no programa político para as eleições autárquicas de outubro de 2017, Fernando Medina, presidente em exercício, que venceria as eleições e seria reconduzido como presidente da Câmara Municipal de Lisboa, prometia a criação de um “Museu das Descobertas”, que promovesse a reflexão sobre aquele período histórico nas suas múltiplas abordagens, medida contestada por diversos académicos e ativistas portugueses que discordam da designação proposta para o museu (entretanto alterada para “A Viagem”), mas do próprio projeto considerado acriticamente potenciador de uma narrativa saudosista e romantizada (“o bom colonizador”); em janeiro de 2019, uma manifestação no centro de Lisboa maioritariamente composta por jovens negros, unidos na indignação face a um episódio de violência policial num bairro periférico no Seixal e em protesto contra o racismo, foi dispersada pela polícia com recurso a balas de borracha, e a comunicação social tratou o caso como um “desacato” ou uma “ação delinquente” e noticiou como “justificada” a violenta intervenção policial; finalmente, no mesmo mês, no seguimento de um debate iniciado meses antes por proposta da UNESCO, Carolina Cerqueira, ministra angolana da Cultura, declarou que o Estado angolano estava a fazer um levantamento de património artístico e cultural levado do país no período colonial para exigir a sua restituição ao antigo colonizador.

Estes quatro exemplos, apenas quatro mais midiáticos de muitos que acontecem na sociedade portuguesa, acentuam uma herança que insiste na negação ou desvalorização da violência colonial exercida durante séculos. No período da democratização, no pós-1974, o poder político não foi capaz, ou não quis, enfrentar esse problema que persiste, mais ou menos visível, como

estrutural nas relações políticas, econômicas e culturais com as antigas colônias e com as suas comunidades diaspóricas residentes em Portugal. A sociedade portuguesa, nomeadamente os seus mecanismos reflexo-narrativos (a escola, os média tradicionais, as redes sociais, a arte, a cultura, entre outros), não mostrou ainda vontade ou capacidade de lançar um olhar crítico para o passado, que tanta influência tem exercido sobre o presente, e que condiciona o futuro, como acontece, por exemplo, com o défice crónico de participação e de representação política da população negra portuguesa ou das identidades de gênero minoritárias.

Neste particular, a Academia, ou pelo menos uma parte dela, tem manifestado, dentro e fora dos seus espaços, uma intenção de intervenção crítica na abordagem a estas e outras questões. Seria, também, um exercício auto-reflexivo sobre o papel da ciência na sociedade e sobre a colaboração que a ciência portuguesa, sobretudo as vertentes humanas e sociais, também prestou à ditadura e ao projeto colonial durante parte do século XX, nomeadamente a justificação das diversas missões científicas ao continente africano: Missão Botânica Transnatural a Angola (1927-1937), Missão Académica a Angola (1929), Missão Cinematográfica às Colónias de África (1938), Missão Antropológica de Angola (1951), entre outras.

Ao contrário do que acontece no meio musical, por exemplo, em que os músicos africanos ou afrodescendentes ocupam uma quota significativa do mercado e do espectro midiático, os cinemas africanos são praticamente invisíveis na sociedade portuguesa. Mesmo os filmes provenientes de países de língua oficial portuguesa, muitos dos quais produzidos em regime de co-produção com produtoras portuguesas, raramente são exibidos em Portugal, nem nas salas de cinema nem nos dois canais da televisão pública. O caso dos cinemas africanos, por estarem ainda muito influenciados por uma retórica anti-colonial, é apenas um

barómetro da falta de diálogo e reflexão sobre o nosso passado comum, muito marcado pela violência e pela intolerância.

O primeiro passo para descolonizar o quotidiano passará necessariamente por um processo conjunto de descolonização da memória, não no sentido de repor ou reverter, mas que nos ajudem a desmontar criticamente os processos de produção dos discursos, narrativas, imagens e representações do passado comum. A produção científica, como a cultural e a artística, terá um papel central neste debate, contribuindo para o diálogo, garantindo o conhecimento dos pontos de vista e a igualdade dos interlocutores. Esse é também o compromisso que o grupo Cinemas pós-coloniais e periféricos quer assumir: mais um contributo para alargar o debate e a reflexão sobre estas questões aos vários fóruns dos quais participa, particularmente na Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual e, da portuguesa, Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, pondo em contato pessoas com pesquisas em curso ou já concluídas, mas também fomentando novos projectos, de natureza científica, cultural e artística, entre pesquisadores de áreas diversas e complementares. Queremos aproximar, questionar, refletir.

Michelle Sales

Paulo Cunha

Liliane Leroux

*Coordenadores do Seminário Temático (Socine) e Grupo de Trabalho (AIM)
Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos*

A Baixada tem, a Baixada Filma: a periferia, da representação à autoapresentação

Liliane Leroux

“Cinema de Camelô”. “Cinema de Ouvido, instinto audiovisual”. “Edição *freestyle*”. “Cinema na possibilidade da cultura popular: um Sabotage com câmera nas mãos. Um Pixinguinha a bordo de uma ilha de edição”.

Baixada Fluminense. Periferia do Rio de Janeiro. Vinte e nove de outubro de 2008. A sessão Catapulta do cineclubes Mate com Angu abre com o texto do qual retirei as expressões acima e que tem como título “O digital é um forte”. Na eloquência do vendedor de rua e no virtuosismo do músico autodidata – do samba ao *rap* –, é na inteligência, na palavra e no ritmo que, desde a virada do milênio, novas imagens chegam para “desgentrificar” e revitalizar o cinema. O sertanejo segue um forte, agora como cineasta, pegando carona no digital. Como bem definiu o cineasta ganês radicado no Reino Unido, John Akomfrah, “o digital é a presença desconhecida do outro à mesa das possibilidades pós-colônias”, o que chamou de “digitopia”: um anseio utópico por um “cinema por vir a ser”¹.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, ganham espaço em várias cidades brasileiras as escolas populares de audiovisual, que oferecem formação em cinema para jovens das classes populares, moradores de favelas, subúrbios e periferias.

No Rio de Janeiro, experiências como Nós do Cinema², CUFA³ e Nós do Morro, entre outras, pareciam pretender retomar, reificando-os, os rumos do cinema político, mudando a relação até então firmada entre o cinema e a pobreza, pois ao invés de buscar apenas retratar e expor a exclusão, contribuíram para que aqueles que, até ali, permaneciam excluídos de formas mais sofisticadas de expressão cultural pudessem ter, eles também, direito ao posto narrativo. Por outro lado, porém, é preciso destacar que essa propagação do cinema se deu através de ONGs nos moldes de “projeto social” e, por precisar atender a editais de financiamento para garantir suas atividades, acabou por responder a um outro tipo de exigência: a demanda por certo “civismo de resultados”. Esse caminho cedo assume, em maior ou menor grau, a conhecida fórmula do uso da arte reduzida a ferramenta para civilizar jovens das classes populares, através da construção pedagogizada da experiência artística pela imposição de um padrão temático e estético palatável. O olhar e a voz do pobre, mesmo nessas iniciativas de “dar autoria”, estariam de certa forma cerceados pela expectativa de que expressem o que é imaginado como sendo “próprio das classes populares”, apenas o necessário e o útil.⁴

Se a entrada da periferia no regime cinematográfico teve como preço inicial a imposição de um “civismo de resultados” atrelado à formação artística, em seguida, a credencial de acesso ao circuito de produção e exibição vem acompanhada de uma cobrança em “morar no tema”. Nesse tipo de “inclusão”, a situação socioeconômica e o local de moradia desses autores foram transformados em gênero que lhes foi imposto. Basta observar os rótulos que foram utilizados: “Filme de Periferia” (*Films from the ghetto*), “Favela Movies” etc. Mesmo entrando no mundo do cinema agora como autores, e não mais como personagens apenas, escapar ao “modelo sociológico” parece não ser tarefa tão simples assim.⁵

A Baixada tem, a Baixada Filma

Isso explicita uma dificuldade por parte da sociedade em geral em supor – ainda hoje – o lugar desses sujeitos (os cineastas das periferias e favelas) em uma posição que sempre foi reservada à elite: a do artista⁶. Ou, ao menos, uma impossibilidade em supô-la possível sem necessitar da autorização ou tutela de uma vanguarda política, intelectual e artística, vide o caso emblemático do filme *5x Favela, agora por nós mesmos*, uma produção que, mesmo com cineastas da periferia assinando os roteiros e a direção dos curtas, é, sem dúvida, um filme de Cacá Diegues.⁷

A prática cinematográfica periférica no Brasil, ainda hoje, tem a dupla tarefa de ir contra não apenas os regimes do cinema *mainstream* ou colonial, ou *hollywoodiano*, mas também, e talvez sobretudo, ir contra os estereótipos do próprio cinema nacional de vanguarda, realizado por intelectuais brancos, de classe média/alta, um cinema radical em muitos sentidos, porém repleto de problemas no que diz respeito à representação do pobre, do sertanejo, do índio, do negro, da mulher e das religiões e culturas afro-brasileiras.

Tais problemas pouco chamaram a atenção dentro de um universo acadêmico e da crítica, composto quase que exclusivamente por intelectuais brancos e das classes mais favorecidas. No momento atual, felizmente, ganham voz algumas confrontações mais potentes. No vídeo que registra a *masterclass*⁸ do professor e cineasta Haile Gerima no Rio de Janeiro,⁹ no momento em que tece dura e certa crítica a Glauber Rocha, ouvimos ao fundo uma espectadora que se encontra perto do microfone falar para si mesma, ou para algum colega próximo: “Puxa, precisou um *gringo* vir aqui dizer isso pra gente...”.

O que precisamos, ainda hoje, ouvir de Haile Gerima foi que:

O cinema novo, que estava se rebelando contra essa narrativa hollywoodiana, contra essa estrutura imperialista, torna-se um

imperialista doméstico quando os cineastas se apropriaram das histórias negras. (Haile Gerima, palestra, 2018.)

Gerima cita Glauber como exemplo do cineasta branco que não entende raça, mas insiste em usar as narrativas negras, mesmo sem as conhecer, e faz um cinema de estereótipos. Finaliza afirmando utilizar esses filmes em suas aulas para ensinar aos jovens cineastas como “não é suficiente se rebelar sem trabalhar para compreender uma série de situações complexas envolvidas na temática em questão”.

A crítica de Gerima, que aponta os limites do cinema de vanguarda da esquerda branca brasileira, permite pensar também os limites das análises acadêmicas até aqui. Para além da conhecida crítica de Jean-Claude Bernardet em seu livro *Brasil em Tempo de Cinema*, sobre a representação do pobre pelos cineastas brasileiros naquele momento¹⁰, a “cosmética” já presente no Cinema Novo é usualmente suavizada ou ignorada. Mesmo quando a “cosmética” dessa vanguarda é posta minimamente em questão, ao seu outro polo – ou seja, ao negro, ao pobre, à periferia – é negada uma capacidade intelectual própria capaz de sustentar suas posições por si.

Essa assimetria no tratamento de cada um dos polos se faz evidente, por exemplo, em trabalhos sobre o controvertido caso entre Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos no filme *Barravento*¹¹, provavelmente um dos filmes que Gerima tinha em mente ao tecer o comentário acima. Uma dessas análises¹² lança mão, apenas como hipótese acadêmica, de um alinhamento ideológico de Paulino com o ISEB¹³, que, segundo a própria autora, não teria comprovação real. Sem deixar de levar em consideração as importantes contribuições que esse e outros trabalhos trazem, gostaria de pontuar seus problemas. Nesse exemplo, vejo como primeiro problema o fato de creditar a Paulino, nordestino, de origem simples, filho de indígena e camponês, pesquisador,

roteirista e cineasta, conhecedor e praticante do candomblé, um fundamento branco e institucional – o ISEB, no caso – para justificar as ideias e posições presentes em sua versão (descartada) do roteiro de *Barravento*. Como se as próprias credenciais de Paulino e as tradições religiosas, as culturas e filosofias de matrizes africanas que pesquisava não fossem referências suficientes para sustentar seu o ponto de vista.

O segundo problema se situa no campo das imagens. O texto afirma que as belas imagens captadas por Glauber seriam uma prova de que o cineasta no fundo valoriza a cultura que seu roteiro critica. Que o candomblé, responsabilizado pela alienação política do povo na versão de Glauber do roteiro de *Barravento*, recebe, através de suas imagens, um tratamento belo, e que nessa “estética” residiria uma contradição frente à desvalorização que suas palavras promovem. Entendo de maneira bastante distinta a relação entre as palavras e as imagens no filme de Glauber. Não enxergo nas imagens bonitas que registrou nenhuma contradição em relação às suas palavras, e sim um reforço à posição de superioridade do intelectual branco frente à cultura popular. O que as imagens estão ali para reafirmar é que o candomblé, a cultura negra e popular, podem existir como algo plástico, como um belo retrato, desde que desprovidos de seu conteúdo, de seu sentido, e de sua base ontoepistemológica.

Por fim, mas não menos importante, tanto o texto que usei como exemplo e com o qual dialogo aqui, quanto outros tantos que analisam a história de *Barravento*, deixam de levantar a questão que me vem como a mais fundamental: a da imagem que ficará, para sempre, faltando. A imagem que Paulino faria, caso não fosse retirado do filme, e que jamais iremos ver.

As imagens que ficam faltando empobrecem os sentidos, associações e valores que podemos estabelecer em um mundo compartilhado, ou seja, empobrecem o que Stuart Hall define como representação: o desenho e as paisagens que formamos em

A Baixada tem, a Baixada Filma

A baixada tem hoje uma população de aproximadamente 4 milhões de pessoas, composta originalmente, em grande parte, por migrantes do Norte e Nordeste do país ou do Noroeste fluminense. Região conhecida pela pobreza, violência, lixo, enchentes e esquadrões de extermínio, a Baixada foi – e ainda é – alvo do escárnio da mídia. Por outro lado, porém, recebeu de Nelson Pereira dos Santos o título de “A capital cultural do país”, já que é possível encontrar o Brasil inteiro ali.

(...) uma espécie de 3x4 do país, a Baixada revela o Brasil em miniatura. Uma enorme riqueza natural, um povo formado de gente de vários cantos do país e do mundo, uma riqueza econômica morando ao lado de uma miséria material, uma elite que ganha dinheiro aqui e mora fora, uma das maiores concentrações de renda do país (...) A capoeira mais famosa do mundo é a de Caxias e a Baixada tem mais terreiros do que a Bahia toda. E a política sempre foi acompanhada pelo uso da pólvora, faroestes caboclos à vera. Desde o tempo de Tenório Cavalcanti e Getúlio de Moura, quando curiosamente o trabalhismo e o Partido Comunista sempre foram fortes e onde depois o brizolismo pós-ditadura cresceu como fermento nas massas. Aliás, fermento nas massas lembra as CEBs na Teologia da Libertação, que aqui foram referência no país. E dá-lhe Dom Adriano Hipólito. E Joãozinho da Goméia. E Solano Trindade que viveu um bom tempo aqui. E Sylvio Monteiro. E Armanda Alvaro Alberto e a impressionante história da Escola Regional de Meriti. (...) E as histórias aos poucos vão vindo à tona. A incrível história do samba; só perguntar a quem sabe. Nei Lopes e Bezerra da Silva conhecem onde a coruja dorme e deve ser ali por Mesquita.¹⁴

O fenômeno que acontece lá, no início dos anos 2000, é o surgimento de uma juventude que descobre a Baixada como sendo absolutamente cinematográfica¹⁵, e que entra em uma verdadeira obsessão por pesquisar e narrar essas histórias através de seus filmes. Atualmente, a Baixada conta com mais de 13 cineclubes e mais de 20 cineastas independentes fazendo filmes com regularidade. Ao longo do tempo, muitas produções foram

ganhando maior qualidade técnica e estética, circulando em festivais e canais de TV. Mesmo assim, os filmes seguem sendo feitos a partir do apoio coletivo entre eles – ou seja, os cineastas ajudam nos filmes uns dos outros.



A partir de 2013, a cada nova produção ou exibição que realizavam, ou prêmio que conquistavam, os cineastas da Baixada passaram a entoar o grito de guerra “TEMOS!”. Lançado pelo coletivo Macaco Chinês, para enfatizar a afirmação cultural

e artística da região frente à ideia mais comum de que lá nada é produzido em termos de arte; “ter” é o contrário da falta, é estar no gozo de possuir e usufruir. Rapidamente o “Temos!” acabou sendo incorporado à fala de inúmeros outros artistas e coletivos.¹⁶ O grito se firmou como um termo conveniente naquele momento de ação poética dos coletivos, e realça a ideia de que mostrar-se é uma ação não apenas visual e material das obras, mas que também contém a necessidade de uma afirmação discursiva da existência dessa produção para a própria Baixada e como enfrentamento dos artistas da “margem” perante o “centro”.¹⁷

Um grito de guerra serve para juntar ou incentivar para o combate. *Slogans*, por sua vez, visam fisgar para o consumo de algo. Mas, muito mais do que um grito de guerra ou ainda bem mais do que um mero *slogan*, “Temos!” era a instituição de uma cena. Para J. Rancière a política é, primeiramente, o conflito em torno da existência de uma cena comum e da existência e qualidade dos que estão ali. É preciso estabelecer que a cena existe para um interlocutor que não a vê. Somando os atos de contra-imagem (os filmes dos cineastas da Baixada) a esse ato de palavra (“Temos!”), a cena que se institui passa a ser um dispositivo a medir reiteradamente sua inscrição no mundo comum. Institui uma nova divisão sensível na qual se autointitulam seres falantes que repartem as mesmas propriedades daqueles que as negam a eles. O “Temos!” difere da “periferia orgulho”, que vemos no hip-hop, por exemplo, surgido para contestar séculos de uma periferia sempre estigmatizada. Nesse caso, o que ocorre é uma afirmação de si, mas no lugar onde sempre se esteve: da periferia, do pobre, do favelado. Já o “Temos!” parece ser a própria experiência da inadequação. O sintoma inicial de uma experiência incerta de transição entre dois mundos, próxima a essa ideia de política da qual fala Rancière. E, já em 2016, a Baixada começa a delinear um pacto para além de suas fronteiras. A tônica passa a ser invadir as telas e espaços.

Em 2017, o programa Territórios Culturais/Favela Criativa¹⁸ seleciona a escola popular de audiovisual Cinema Nosso para promover a formação de novos cineastas.¹⁹ Das 15 equipes selecionadas para receber formação e para realizar 15 curtas-metragens²⁰, seis eram da Baixada e todos eram cineastas cujas trajetórias dispensavam a formação oferecida pelo edital, mas que o viram como o único capaz de contemplá-los, uma vez que os editais regulares para produção de filmes favorecem cineastas e produtoras já consolidados e das áreas mais nobres da cidade. Na noite de apresentação dos filmes no sofisticado e tradicional cinema Odeon, os cineastas da Baixada lançaram o *Manifesto Baixada Filma*²¹ – que estou considerando aqui como um desdobramento do “Temos!” –, seguido de um movimento de articulação de mostras e maratonas, visando a maior circulação e divulgação de seus filmes e a reivindicação pela territorialização²² nos editais de fomento à produção audiovisual. Importante destacar que se trata de um manifesto político e não artístico, pois abarca obras e estilos diversos.



A Baixada tem, a Baixada Filma

Retomando o conceito de política em Rancière, esta seria também o que interrompe a lógica tornada natural da desigualdade ao instituir um dano que põe em evidência uma parcela suplementar, uma parte da comunidade que não é contada na distribuição do comum ou é contada numa posição de subordinação. Nessa chave, podemos compreender tanto a produção filmica que os cineastas da Baixada realizam, desde o início dos anos 2000, quanto o Manifesto Baixada Filma como a exposição de um dano e a ostentação de uma igualdade por meio da confrontação das imagens negativas e reducionistas da Baixada com um número e uma circulação cada vez maiores das imagens de maior complexidade que seus cineastas produzem.

Porém, se a política, nesse caso, tem início com a entrada em cena de uma parcela suplementar de cineastas e de imagens, cuja presença expõe um dano, seu desdobramento deve ser a desconstrução das estruturas mesmas que determinam o que é tomado como culturalmente central e o que é relegado como culturalmente secundário, marginal – e que mantém a essa parcela eternamente como suplemento²³.

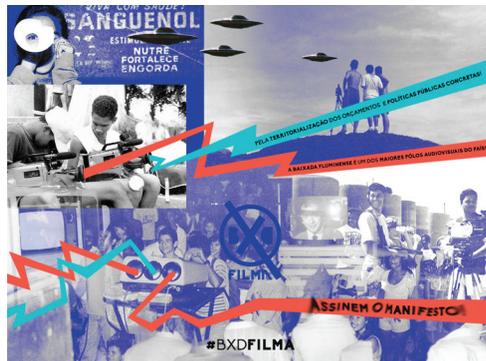
A ausência de editais que contemplem estes realizadores são a expressão de uma política de marginalização. O que é marginal ou periférico e o que é centro é produzido como consequência da valorização e recursos investidos. A política de marginalização no campo audiovisual é construída pela persistência de um padrão de nenhum financiamento, ou, quando muito, de um subfinanciamento que possibilita às periferias a realização apenas de filmes de curta duração, normalmente do gênero documental, e por um número reduzidíssimo de cineastas. Isso nos traz de volta à questão da representação, pois apenas um grupo restrito de artistas consegue se tornar publicamente visível.

Analisando o caso dos artistas negros, Paul Gilroy (1989) percebeu que, por serem poucos os que ganham visibilidade, é usualmente esperado que suas obras “falem por” suas

comunidades. Guardando as devidas proporções, o mesmo acontece com os cineastas das periferias e duplamente com os cineastas negros das periferias. Segundo Gilroy, por não se tratar necessariamente de uma opção pessoal, mas de uma imposição social pautada em estruturas coloniais e racistas, a representação acaba entrando como um “fardo” para esses artistas. Quanto maior o número de filmes produzidos, e em melhores condições, menor será o fardo de que sejam representativos e falem em nome de uma “minoria”. No caso de nosso tema aqui, menor será a imposição do rótulo “periferia” e da obrigação em “morar no tema”, como credenciais de acesso aos espaços canônicos (sejam salas de cinema, festivais, canais de televisão ou o mundo acadêmico).

Daí a importância daquilo que o movimento Baixada Filma torna oficial, e que foi se formando ao longo de mais de uma década: a recusa de um tipo de representação artística e política pautada em uma “periferia essencial” ou constituída no binarismo imposto na ficção simplificadora periferia *versus* centro. A recusa de uma representação que não seja a celebração de uma multiplicidade de imagens e vozes e que, por isso, possa ser apenas e para sempre “o novo cinema ainda não rotulado brasileiro”²⁴.

É assim que esses cineastas vêm construindo o nome “Baixada” como categoria política e cultural que se afirma como fato: a Baixada tem. A Baixada Filma.



Notas

1. Texto “Digitopia e espectros da diáspora”, traduzido e publicado no catálogo da mostra “O Cinema de John Akomfrah – espectros da diáspora”, p. 23.
2. Que passa posteriormente a se chamar Cinemanosso.
3. Central Única das Favelas.
4. Ver LEROUX, Liliane. Responder mostrando ao efeito de ser mostrado – aparência e mundo comum em duas experiências de produção popular em audiovisual. *Revista Fronteiras*. v. 17. 2015.
5. O crítico Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*, chama de “modelo sociológico” um estilo presente em diversos filmes brasileiros que buscavam “retratar o povo” ao longo dos anos 1960 à 1970. Esses, adequariam o “real” ao aparelho conceitual que desejavam, através da estratégia de retirar das histórias pessoais dos entrevistados apenas os elementos necessários para a generalização que lhes interessava, reduzindo toda singularidade a classes e fenômenos. No caso atual, quando o “povo” assume o posto de cineasta, é possível observar que a redução de sua singularidade persiste através da criação de um gênero para enquadrar seus filmes, definidos não por uma característica estética, mas por seu local de moradia.
6. Ver LEROUX, Liliane. Táticas Do Cinema De Guerrilha Da Baixada Para Transitar Entre O Popular e o Artístico. *Revista Polêmica*. 2017 ou Leroux, Liliane. Cinema de Guerrilha da Baixada: un estudio de caso en la periferia urbana del estado de Rio de Janeiro. *Cuadernos De Musica, Artes Visuales Y Artes Escenicas*, v. 12. 2017.
7. Os episódios são muito semelhantes entre si e extremamente palatáveis para os espectadores de classe média/alta.
8. <http://afrocariocadecinema.org.br/seminarios-master-class-cinema-e-literatura-treinando-o-olhar/>
9. *Masterclass* oferecida como parte da programação do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, de 2018.

10. Bernardet aponta como o Cinema Novo reflete as questões e os limites da classe média apenas. Demonstra como foi um cinema tipicamente de classe e que pensá-lo como popular é um equívoco.
11. Luiz Paulino dos Santos foi autor da versão original do roteiro de *Barravento* (1962), primeiro longa de Glauber Rocha e seria o diretor do filme. A versão que foi realizada de *Barravento* contou com um novo roteiro adaptado por Glauber, que acabou por ser o único diretor do filme. Existem várias versões para o caso.
12. NUNES, Raquel P. A. *Barravento: Um Filme, Duas Histórias*. *Revista Razón y Palabra*. n. 76 maio-julho 2011.
13. Instituto Superior de Estudos Brasileiros – órgão de pesquisa criado em 1955 e vinculado ao Ministério de Educação e Cultura.
14. Texto que abriu a sessão “Baixada: periferia ou outro centro” do mesmo Cineclubes Mate com Angu.
15. HB, Heraldo. *O Cerol Fininho da Baixada – Histórias do Cineclubes Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2013.
16. Em setembro de 2013, o próprio coletivo Macaco Chinês promoveu a mostra “Temos!”, reunindo cinema, poesia e música na Lira de Ouro, instituição cultural no centro de Duque de Caxias. Em agosto de 2014, a Pirão discos, um selo independente local, produziu um festival chamado, justamente, “Temos!”, na arena Jovelina Pérola Negra.
17. Agradeço especialmente ao Leo Peixe (Leonardo Onofre) e ao Rodrigo Dutra pelas conversas que me ajudaram a entender todo o contexto do “Temos!”.
18. Promovido pela Secretaria de Estado de Cultura.
19. Ligado à Lei de Incentivo à Cultura, o projeto teve um patrocínio destinado para a produção de cada um dos 15 curtas e para o laboratório de formação audiovisual, com aulas de março a dezembro de 2017.

20. Cabe ressaltar que o valor destinado à formação, no edital, era 15 vezes maior do que o valor destinado para a realização dos 15 curtas.
21. <http://baixadafilma.com.br/>.
22. Reinvidicação para que os editais não apenas favoreçam com cotas os estados e regiões mais pobres do país, mas que percebam que mesmo dentro dos estados que possuem melhor situação econômica, existem cineastas e produtoras em territórios que estão à margem e que não podem competir de forma igualitária com os do centro.
23. Cabe lembrar que em 1988, Kobena Mercer e Isaac Julien editaram um volume da revista *Screen* com o sugestivo título de “*The last special issue*”, ou seja, “O último suplemento especial”, no qual destacam como “a lógica do suplemento especial” tende a reforçar, e não a melhorar a alteridade e marginalidade imputada a certos grupos.
24. Texto de apresentação da sessão Mate Ataca – 5 anos bicando a canela, do Cineclubes Mate com Angu. 27/06/2007.

Referências bibliográficas

- AKOMFRAH, John. Digitopia e espectros da diáspora, In: Murari, Lucas e Sombra, Rodrigo. *O Cinema de John Akomfrah – espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: Prefixo Editorial. 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003.
- _____. *Brasil em Tempo de Cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GILROY, Paul. Cruciality and the Frogs Perspective: an agenda of difficulties for the black arts movement in Britain. In: *Third text*. Número 5. 1989.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, 1997.

HB, Heraldo. *O Cerol Fininho da Baixada – Histórias do Cineclube Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

JULIEN, Isaac.; MERCER, Kobena. 1988. De Margin and De Centre. *Screen*, volume 29, Issue 4.

LEROUX, Liliane. Cinema de Guerrilha da Baixada: un estudio de caso en la periferia urbana del estado de Rio de Janeiro. *Cuadernos De Musica, Artes Visuales Y Artes Escenicas*, v. 12. 2017.

_____. Responder mostrando ao efeito de ser mostrado-aparência e mundo comum em duas experiências de produção popular em audiovisual. *Revista Fronteiras*.v. 17. 2015.

MERCER, Kobena. *Travel and See – black diaspora art practices since the 1980s*. Duke: University Press. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – filosofia e política*. São Paulo: Editora 34, 1996.

Vênus Negra: o corpo como afirmação de identidade e resgate de memória

Catarina Andrade

Para Alain Badiou, “o cinema é uma experiência filosófica” (2015, p. 31), uma vez que entre cinema e filosofia se estabelece uma relação de transformação. “De fato, o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução” (BADIOU, 2015, p. 36). Nesse sentido, o cinema atua como uma espécie de “artifício da realidade”, criando um paradoxo, ou uma situação filosófica. Andréa França diz que: “A experiência de ver filmes passa não só pela possibilidade de conhecimento, mas pela necessidade de debruçar-se sobre o que pensam as referências e representações imaginadas desses filmes, e como abrem a experiência daquilo que pensam sobre a realidade” (2003, p. 24-25).

Para Henri Bergson, uma imagem é “uma existência situada na metade do caminho entre a “coisa” e a “representação” (2011, p. 1-2). Se, como afirma Bergson, o mundo material é constituído por imagens que atuam e reagem umas sobre as outras, conseqüentemente a realidade constitui-se em um universo de imagens em movimento constante. Nesse sentido, interessa pensar o filme, baseado em uma história real, *Vênus negra* (*Venus noire*, 2010), do diretor franco-tunisiano Abdellatif Kechiche, a

partir dessa concepção de que o artifício do cinema quer ser pensado em situações de realidade.

Interessa, portanto, compreender a materialidade dessas imagens por sua capacidade de atuar na construção cultural da história e da memória dos sujeitos, a partir da personagem interpretada pela atriz franco-cubana Yahima Torres, Saartije Baartman. Para nós, é importante uma abordagem da memória, particularmente na perspectiva de articulação com as imagens que o cinema transmite, e pensando de que forma elas contribuem para a construção e afirmação dessa memória. Ou seja, desenvolver uma análise da memória da imagem filmica em sua capacidade de produção de memória individual e coletiva extra-filmica.

Russel Kilbourn (2010) compreende o cinema enquanto um dispositivo de memória. Entre outros aspectos, ele aponta para o problema da representação da memória dentro do universo cinematográfico, sendo um de seus recursos o uso do *flashback*; muitas vezes motivado pelo enredo quando um personagem busca, através da memória, fatos e acontecimentos do seu passado, do que lhe foi contado, ou até mesmo de um passado coletivo ou histórico. O *flashback* se produz, então, num espaço-tempo próprio da memória de um ou vários personagens, sendo esse espaço-tempo sempre distinto do espaço-tempo do enredo do filme. Maureen Turim afirma que a memória seria um arquivo pessoal do passado, e o cinema, por ser constituído de imagens de um espaço-tempo passado, pode ser considerado um arquivo coletivo do passado (2013, p. 19).

Em *Vênus negra*, observamos um *flashback* de caráter mais histórico, que, embora biográfico, não desponta das lembranças da personagem central, mas de uma memória coletiva. Para Laura Marks (2000), é uma característica do cinema intercultural a utilização de histórias individuais que, na verdade, estão servindo para representar histórias coletivas. Portanto, compreendemos a história de Saartije como um conjunto de imagens capazes de

complementar, dar continuidade, a recomposição das histórias de dominação e colonialismo que a precede e que, provavelmente, a sucederá. Para o cinema intercultural, o Ocidente e o não Ocidente não podem ser compreendidos como opostos, “pois na verdade são dois mundos que se interpenetram” e “formam duas faces do mesmo signo colonial” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 40). A certeza desse vínculo, inseparável, promove a inexorável, porém evidentemente ultrapassada no pensamento crítico, dualidade que gera os sujeitos que se antagonizam: o Eu e o Outro.

Para dar conta desses sujeitos, propomos uma breve reflexão sobre os conceitos de raça e racismo que ancoram a dominação do Eu sobre o Outro no sistema colonial e pós-colonial. De acordo com Robert Stam e Ella Shohat (2006), a noção de racismo é móvel, pois diversos grupos poderiam ocupar o lugar de Outro, de oprimido, em algum momento. Além disso, eles percebem o racismo como um discurso e como uma prática. Desse modo, as causas do racismo são ao mesmo tempo econômicas, psicológicas e discursivas (SHOHAT; STAM, 2006, p. 50), manifestando-se em cada um desses campos de maneiras distintas, porém complementares.

Stuart Hall aponta ainda para um racismo inferencial, que consiste em “representações aparentemente naturais de eventos e situações [...] que remetem a premissas e proposições racistas inscritas nelas como um conjunto de fatos inquestionáveis” (HALL apud SHOHAT; STAM, 2006, p. 52). Hall (2003) elabora uma discussão importante a respeito dos termos “raça” e “etnia”. Ele demonstra como o discurso em torno dessas categorias está relacionado ao multiculturalismo do século XX e como é apropriado social e politicamente. Para o autor, o racismo opera, dentro da prática discursiva, por meio de uma lógica que lhe é própria, uma vez que se valida do que não é próprio ao termo “raça”, que é exatamente o caráter científico, biológico, natural. A etnicidade, por outro lado, contrapõe-se à “raça”, pois em seu

discurso a diferença se fundamenta sob características culturais e religiosas (HALL, 2003, p. 70).

Para o historiador e sociólogo francês Pap Ndiaye (2008), o termo “raça”, do ponto de vista biológico, não existe. Então, quando usamos o termo negro e, especificamente, ao usarmos para falar dos personagens dos filmes em questão, não estamos apenas nos referindo à cor da pele, mas a uma possível combinação identitária, fazendo referência, assim, a uma nacionalidade, a uma etnia, a uma identidade regional, a uma raça, e ainda a outras coisas. Para Ndiaye, assim como para Hall, há uma possibilidade identitária que se funda na menção de uma origem étnica. As características que marcam a etnicidade, transmitidas culturalmente, associam-se às biológicas, transmitidas geneticamente, atravessando gerações. Dessa forma, os discursos de “raça” e “etnia” se mesclam – sem se confundirem, entretanto, gerando certas associações que servirão de suporte ao discurso racista. Segundo Homi Bhabha, “um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade” (2007, p. 105). A construção dos sujeitos nesses discursos tem como base identidades determinadas (NDIAYE, 2008), onde os sujeitos são estanques, sem possibilidade de agência ou capacidade de escolha.

No cinema intercultural, percebemos que a representação dos personagens passa por essas questões relativas à identidade, inclusive, em muitos momentos, trazendo-as para o campo cinematográfico a partir de personagens que questionam sua própria identidade na tentativa de construir, ou idealizar, uma identidade escolhida. Assim, a protagonista de *Vênus negra*, Saartije Baartman, é uma jovem hotentote¹ que vai para a Europa com seu antigo senhor (que agora se diz seu sócio) na tentativa de ganhar a vida com apresentações em teatro. Ela demonstra, ao longo do filme, questionar sua identidade, ao subverter, por exemplo,

certas atitudes que chegam a chocar os que estão ao seu redor e esperam dela determinado comportamento.

Kechiche divide seu filme em três fases, diretamente ligadas à visão que Saartije tem de si mesma e do mundo (sobretudo do mundo europeu): sua chegada à Inglaterra e exibição em teatros decadentes de espetáculos de variedades; sua ida para a França e as apresentações em *salons libertins* de Paris, após sua independência ter sido questionada em julgamento na corte; o fim dos espetáculos e a vida na prostituição, culminando, enfim, com o seu corpo sendo estudado por um comitê científico (em troca de dinheiro) e com a morte em consequência de doenças. Em todas essas fases, Kechiche faz uso de elementos visuais e estéticos no intuito de promover uma dimensão de crítica e denúncia, questionando o espectador e seus limites, ao ponto do intolerável (MRABET, 2014, p. 127), em face do horror humano, assim como questiona a própria sociedade e sua capacidade de discriminar e estigmatizar a diferença.

Baseado em acontecimentos históricos do início do século XIX, o filme inicia, como já foi mencionado, com um *flashback* – Saartije já morta –, em 1815, em uma exibição da escultura do corpo de Saartije em uma aula de anatomia, na Academia Real de Medicina. Contudo, por trás do interesse de estudar o corpo de um ser humano, está a tentativa de concluir que não se trata de um ser humano, mas de uma raça de símio. Professores e alunos muito concentrados observam o corpo da mulher hotentote, assim como de sua vulva e vagina, extirpadas e conservadas em formol. Todo o discurso de Cuvier, célebre cientista do início do século XIX, versa na tentativa de comprovar que Saartije não é uma pessoa, não pertence à raça humana, ou seja, na tentativa de determinar não apenas uma identidade que a distancie da europeia, mas uma raça que possa distingui-la dos humanos.

*No início do século XIX, as teses do atraso, degeneração e desigualdade orientais em relação ao Ocidente associavam-se muito facilmente a ideias sobre as bases biológicas da desigualdade racial. As classificações encontradas em *Le règne animal*, de Cuvier, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, de Gobineau, e *The dark races of man*, de Robert Knox, encontravam um parceiro solícito no Orientalismo latente. (SAID, 2007, p. 280)*

Kechiche se vale de várias tomadas em primeiro plano, tanto da estátua do corpo de Saartje, como dos professores e alunos, numa tentativa de aproximar o espectador do campo da consciência dos personagens. Há uma forte tensão mental na cena. À medida que a câmera, lentamente, vai revelando os rostos, vão se revelando as angústias e as incertezas, provocando um desconforto – sobretudo para os espectadores do século XXI. Ao mostrar insistentemente o órgão genital de Saartje, o filme nos introduz desde o primeiro momento ao desejo de denúncia de Kechiche, a denúncia do obsceno, para além da conotação sexual, que vai da Academia às ruas de prostituição de Paris. O cineasta contrapõe e, ao mesmo tempo, aproxima, a partir desse estudo fragmentado do corpo de Saartje, o racismo que se configura tanto nas bases culturais quanto nas biológicas.

Após essa cena inquietante, o filme nos leva ao ano da chegada de Saartje à Europa. Com o sonho de ser artista, cantora e dançarina, a jovem exhibe seu corpo enjaulado num teatro de rua em Londres. São diversos os espetáculos de variedades: homem que cospe fogo, que parte corrente, que doma terríveis feras, acrobatas, e “uma fêmea selvagem do continente africano”. Seu sócio, Caezar (Andre Jacobs), descendente de europeu, mas nascido na África, está vestido de domador e anuncia ao público uma fera selvagem que, segundo conta, ele mesmo capturou na floresta africana. A jaula está coberta por uma pele de onça e ele ameaça tirá-la para que todos vejam esta mulher africana selvagem. Mais uma vez, e ao longo de todo o filme, Kechiche fará uso

do primeiro plano, aproximando o espectador, fazendo-o, como diz Jean Epstein, penetrar na cena: “entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramos-la. Essa penetração permite todas as intimidades” (EPSTEIN apud MARTIN, 2013, p. 41). Para a pesquisadora Emma Mrabet (2014, p. 128), o uso dessa câmera muito aproximada permite ao cineasta estar o mais perto possível do seu personagem e possibilita ao espectador uma visão “humana” e dolorosa da Vênus.

Dentro da jaula, Saartije se encontra apoiada com os braços no chão, em posição referente aos animais, em contraposição à postura vertical, ereta, referente aos seres humanos. Em nenhum momento, em nenhuma dessas apresentações, Saartije aparece completamente ereta para o público. A longa duração dessas encenações, associada a essa postura, desconfortável para um ser humano, enfatiza o sofrimento e a dor de Saartije, que imigra para a Europa na tentativa de uma vida melhor, na esperança de ser artista, mas a sua condição racial, ratificada pelo discurso colonialista, a mantém, embora longe de sua terra (colonial), na mesma condição de opressão.

As apresentações dos dois têm o tom das encenações de circo. Ele incita o público a gritar. Todos estão ansiosos para ver a “fera”: homens, mulheres e até mesmo crianças. Ao descobrir a jaula, vemos uma negra das ancas muito largas e das coxas muito grossas. Ela começa a dançar e a cantar. Encorajados pelo “domador”, os espectadores gritam, entram em uma espécie de catarse coletiva, uma espécie de êxtase quando tocam, beliscam, alisam o corpo de Saartije. Ela, por outro lado, sente-se violentada, às vezes reagindo com pequenos gestos que são repreendidos por Caezar. No rosto de Saartije, que o público não vê, estão presentes a tristeza, a decepção e a dor. Um retrato triste e profundo do colonialismo, o europeu que possui o dominado. Este, por sua vez, negro, portando poucas roupas, comunicando-se em dialeto, oprimido pelo chicote e pela sua própria incapacidade de

agir no sistema do dominante. Diante do desconhecido (uma vez que nem mesmo reconhecem Saartije enquanto ser humano), as emoções do público oscilam, indo do estranhamento ao medo.

Percebem-se nitidamente a curiosidade e o desejo pelo que é diferente, pelo que é o Outro e, ao mesmo tempo, o receio, o medo. Quer-se conhecer o Outro, mas com a segurança de não se surpreender, de não ser molestado e de sair ileso dessa experiência de contato. Por isso o domador está lá, para mediar essa convivência, para torná-la segura. Esta cena parece não ter fim, não apenas pelos seus longos planos, mas também pelos sentimentos que a câmera percorre: a tristeza de Saartije, o entusiasmo de Caezar, o medo e o desejo do público. Em vários momentos, a câmera nos fornece um panorama de 360 graus e vemos palco e plateia compartilhando a violência, em que os dominantes exaltam a subjugação dos dominados. De acordo com o filósofo Slavoj Žižek (2009), o medo pelo que é externo ao Eu é construído social e politicamente com a finalidade, entre outras, de erguer fronteiras imaginárias, mas extremamente respeitadas, raramente ultrapassadas, entre os diversos povos, num nível global, ou entre as distintas classes, num nível local – percebe-se, por exemplo, neste filme, que tanto o público londrino quanto a africana “permanecem” no “lugar” que lhes é reservado pela sociedade, eles agem exatamente como se espera deles.

E é em torno das fronteiras entre os povos que Kechiche constrói seu enredo. O discurso do professor e cientista e o julgamento de Saartije em um tribunal inglês são cenas cuidadosamente construídas para reforçar o poder do discurso eurocêntrico. Kechiche aborda neste filme a questão da dignidade humana, questão que se impõe central no processo que os membros da liga africana movem contra Caezar em Londres. A partir desse processo, um duplo questionamento se impõe: Saartije consente sua situação? Saartije está encenando? Portanto, o julgamento de Caezar é fundamental no filme. Com ele, Kechiche lança uma

indagação sobre os limites da realidade e da encenação. Pelo próprio desejo de permanecer na Europa e de tornar-se uma artista – e a incapacidade de perceber que esse sonho é inalcançável –, Saartije reafirma o discurso de Caezar, que se defende argumentando que o público está confundindo representação com realidade.

Contudo, Kechiche nos lança para essa armadilha na qual Saartije está presa e, se, por um lado, vemos uma mulher, vestida como as europeias, reivindicando seu espaço de artista junto a Caezar, por outro, sabemos que ela se submete às regras de Caezar, que não concorda com diversos aspectos das suas apresentações, que sua integridade física e emocional está, sim, ameaçada: “Eles podem ver, mas sem tocar; eu não sou uma meretriz; não foi como você prometeu”, diz ela a Caezar nos bastidores de uma das performances. Embora o julgamento seja positivo para Caezar, a repercussão do caso o incomoda e surge a possibilidade de se unir a Réaux para promover espetáculos na França.

A segunda fase do filme se inicia com o batismo de Saartije, que ganha o nome católico de Sarah, e as apresentações nos *salons libertins* de Paris. Réaux está acompanhado de Jeanne, uma prostituta que embarca nessa viagem com Saartije e Caezar. Embora Caezar tivesse afirmado na Corte que Saartije era uma mulher livre, ele recebe dinheiro de Réaux para mostrar as genitálias da Vênus. Na França, as performances se transformam um pouco. No lugar de uma roupa cor da pele, Saartije utiliza uma roupa vermelha, ainda bem aderente ao corpo, que deve ser evidenciado. Além disso, há a presença de Jeanne, que reforça a oposição entre Saartije e as mulheres europeias; um corpo negro, “selvagem”, “deformado”, em contraste com os corpos brancos e vestidos.

O ambiente também se modifica, os decadentes teatros de variedades dão lugar a luxuosos salões, onde as pessoas estão bem-vestidas e bebem champanhe. Entretanto, os repetitivos

planos-sequência reiteram o sofrimento e as angústias vividos pela personagem, que, nesta fase, ainda mais do que na anterior, é usada pelos “sócios”, por Jeanne, por homens e mulheres presentes nas apresentações, como objeto sexual; “tocá-la as torna férteis”, diz Jeanne durante a performance, referindo-se aos genitais de Saartije, ao passo que Réaux convida os presentes a montar e a domar a Vênus, antes de estimulá-los a tocar sua genitália. Kechiche nos confronta com o intolerável da natureza humana; o filme revela uma *mise-en-scène* da humilhação de Saartije, a partir do seu corpo, que leva as plateias de seus espetáculos ao divertimento, ou seja, a *mise-en-scène* da humilhação é a própria fonte de prazer.

A terceira fase do filme é assinalada pela presença do comitê científico que quer examinar Saartije, pelo fim dos espetáculos e a consequente chegada da personagem a uma casa de prostituição. A partir desse momento, Kechiche vai conduzindo o espectador ao fim de Saartije, à sua morte. Alcóolatra, ela apresenta um rosto cada vez mais triste, mais cansado e desesperançoso. Saartije é vendida por Caezar a Réaux, com assinatura e contrato, o que, mais uma vez, evidencia a divergência entre o discurso e os fatos. Em uma das suas últimas apresentações, o público se incomoda com a violência com que Réaux trata a Vênus: “Ela está chorando; não tem mais graça; deixe-a em paz”. Réaux responde ao público dizendo que “são lágrimas de alegria e prazer”. Se, em alguns momentos do espetáculo, Saartije podia controlar (e ter algum prazer com) o seu próprio corpo, a partir do fim das apresentações este corpo feminino, negro e africano, é reduzido a objeto de curiosidade, de sexo, de prazer e da ciência.

No contato com o comitê científico, Saartije é submetida às piores humilhações. Seu corpo é observado e analisado à sua revelia, ela é completamente desumanizada. Dentre os cientistas, destacamos a presença de um que contrasta com a violência dos outros personagens no filme, pois, ao pintar Saartije, no jardim do instituto, ele devolve-lhe um pouco de feminilidade, beleza e,

Vênus Negra

sobretudo, de humanidade. Com a morte de Saartije², vítima de sífilis, nas ruas de Paris, Réaux procura o comitê científico, para quem vende o corpo da jovem. Cuvier, finalmente, poderá ver e atestar o “avental hotentote”, os genitais da Vênus, que ela não havia mostrado sob nenhuma hipótese ao comitê. O filme, assim, vai fechando seu ciclo, voltando ao lugar onde começou.

Em todos os seus filmes, Kechiche busca evidenciar de alguma forma a brutalidade da realidade social e as questões ligadas à dignidade humana, porém, em *Vênus negra*, esse discurso fica ainda mais evidente por se tratar de um acontecimento histórico, real, e pela força das imagens que ele nos impõe. Se, no início do filme, Saartije é apresentada como um animal enjaulado diante do público de Caezar, é utilizada nos *salons libertins* como objeto de excitação sexual, o campo científico, não tão surpreendentemente, a tratará de ambas as maneiras. Até o final da vida de Saartije seu corpo não reconhecerá humanidade.

Está clara no filme a tentativa do Ocidente de validar, através da ciência, o discurso da distinção das raças em superiores e inferiores e de tentar disseminá-lo como “verdade universal”. Como se sabe, no (in)consciente coletivo, o termo “oriental” (africanos, asiáticos) sempre remeteu a ideias como mulheres sensuais e insaciáveis, exotismo, tendências ao despotismo, desconhecimento da cultura erudita, reduzida capacidade intelectual, atraso, misticismo, alegoria, terrorismo... Para o Ocidente, se o oriental faz parte de uma raça subjugada, como em muitos momentos alguns cientistas tentaram demonstrar (o que também é abordado no filme), ele, o oriental, também deve ser subjugado (SAID, 2007).

Enquanto retiram os genitais, o cérebro e outros órgãos de Saartije, reconstroem um modelo da Vênus em gesso. Kechiche passa dos detalhes dessa reconstituição aos da destruição do corpo da jovem pelos cientistas. Esse pequeno prólogo pós-morte se encerra com a cena de abertura do filme no anfiteatro. Kechiche

parece querer expressar, com esse ciclo, que não se pode, ou pelo menos não se deve, isolar o passado do presente.

Com isso, percebemos, em *Vênus negra*, um desejo de recuperar a história por meio da memória, não apenas dos personagens, ou das memórias históricas ou coletivas, mas da memória inscrita nos corpos. Se compreendemos que na memória as relações entre o Eu e o Outro são extremamente relevantes e se tornam, como afirma Kilbourn, paradigmáticas das relações éticas, então inferimos que memória e identidade também são concepções que se correspondem e se complementam. Assim, a Vênus de Kechiche, ou seja, a vênus como mostrada no filme, significa um corpo representante de resistência cultural e de desejo de ruptura. Nesse sentido, o Outro deixa de ser um estereótipo forjado pela história (e tantas vezes reforçado pelo cinema) para assumir uma função questionadora da própria construção, contribuindo para o debate que busca revisitar o colonialismo e suas consequências.

Notas

1 Hotentote ou bosquímano é o nome de uma família de grupos étnicos existentes na região sudeste da África.

2 Saartije Baartman, nascida em 1789 na África do Sul, morre em 1815, aos 26 anos, em Paris. Até 1974 os restos de Saartije foram exibidos em Paris, no Museu de História Natural. Apenas em 1994, a pedido de Nelson Mandela, seus restos foram devolvidos ao seu país e foram enterrados apenas em 2002 (quase dois séculos depois de morta).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Catarina. *Corpos e paisagens: Construção de memória e identidade em imagens e narrativas do cinema de Claire Denis e Abdellatif Kechiche*. Recife, 2016. 210 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco.

BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In. YOEL, G. (org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Coleção Cinema I. Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KILBOURN, Russel J. A. *Cinema, Memory, Modernity*. The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema. Nova York/Londres: Routledge, 2010.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film*. Londres: Duke University Press, 2000.

MRABET, Emma. Contestation et défense des droits humains chez les cinéastes Abdellatif Kechiche et Rabah Ameur-Zaïmeche. *Studies in French Cinema*, v.14, n.2, p.119-131, 2014. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14715880.2014.910985>>. Acesso em: 10 Set. 2016.

NDIAYE, Pap. *La condition noire*. Essai sur une minorité française. Paris: Calmann-Lévy, 2008.

SAID, Edward W. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TURIM, Maureen. *Flashbacks in film*. Memory & History. Londres: Routledge, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia – seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

As bordas povoam e repovoam: as terras de delírios em Filme de Aborto e Quintal

Juliana Serfaty

A divergência dos mundos faz com que nunca ocupemos o centro do mundo, mas que estejamos sempre na margem das multiplicidades que nos povoam e nos desterritorializam. Estou na borda desta multidão, na periferia, mas pertença a ela, e ela estou ligada por uma extremidade do meu corpo, uma mão e um pé. (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 41-42)

Em uma entrevista concedida por Mano Brown ao jornal *Le Monde* em 2015¹, Brown relembra que o bairro do Capão Redondo era considerado o mais violento do Brasil nos anos 1980, com a maior taxa de mortalidade. Neste contexto, havia a banalização do genocídio da população marginalizada, e direitos humanos eram algo que nem se ouvia nas vielas. Não muito distante do que deveria existir nos bairros da Ceilândia e em Contagem, ou nas comunidades e favelas do Rio de Janeiro daquela época. Embora muito diferentes, as ações do Estado nesses territórios periféricos se padronizou pelo uso da “necropolítica”, ou seja, pela eliminação de um “exército de reserva” – conforme compreende Achille Mbembe (2018). Para Mbembe, a necropolítica, como já descrito acima na introdução, é quando o estado toma para si a dramaturgia da morte, isto é, escolhe, como poder soberano, quem deixar viver e deixar morrer. Instaure-se, assim, uma política da morte que busca “regular a distribuição da morte e tornar possível as funções assassinas do Estado” (2018, p. 18). Diante desse quadro,

os territórios periféricos recebiam, e até hoje recebem, a visita constante dessa máquina institucional violenta, que trata de eliminar e silenciar as “vidas precárias” (BLUTER, 2009). Dos anos 1980 até 2015, houve alguns períodos de trégua, combinados à democratização das redes, ao acesso aos bens de consumo e à proliferação de coletivos de cinema, com o surgimento de novas escolas na periferia. Nesse cenário, surgem narrativas agenciadas com as questões proeminentes destes territórios, não satisfeitas apenas em narrar esses espaços através de uma linguagem realista. Como se essa linguagem não fosse capaz de dar conta da aberração e do absurdo das vidas abortadas e precárias em constante fluxo de aniquilação e criação. Foi preciso, então, inventar novas estéticas que incorporassem esses imaginários insurgentes. Nestes últimos dez anos, surgem com mais expressividade novas propostas estéticas que se utilizam de artifícios da ficção, como bem apontou Angela Prysthon:

Certos filmes se utilizam de certas convenções do gênero da ficção mais pelas possibilidades que os artifícios utilizados têm para provocar fissuras, para encontrar soluções estéticas emancipatórias para problemas de ordem política, não abandonando várias das relações possíveis entre o cinema o real e se colocam naquele conhecido, porém incerto, território além da linha. (PHYSTON, 2015, p. 68)

Em estudos recentes, realizados desde 2014, um *corpus* considerado de filmes do cinema brasileiro utiliza artifícios do cinema de ficção. Para a autora, essas estéticas híbridas mesclam elementos dos gêneros fantástico, horror e melodrama, como meios de desestabilizar discursos cristalizados e afirmar o potencial da imaginação sobre uma realidade. Tal qual podemos observar na trajetória de André Novaes, que após realizar os curtas *Fantasma* (2010) e *Pouco mais de um mês* (2013) e o longa *Ela volta na quinta* (2014) – em linguagem exclusivamente realista e naturalista – propôs o curta *Quintal* (2015), que se lança

no desafio de dialogar com um cinema fantástico. Já Lincoln Péricles havia realizado *Cohab* (2013) e *Aluguel* (2015), filmes de ação mais direta com caráter discursivo e político, para em 2015 realizar *Filme de aborto*, uma fábula absurda sobre aborto e trabalho no Capão Redondo. Podemos citar também *Branco sai, preto fica* (2015), que narra a história do genocídio da população negra e periférica em bailes *funk* pela polícia, por meio da linguagem da ficção científica. Além desses filmes citados acima, um grande *corpus* vem trabalhando na chave da ficção e também do cinema de gênero a fim de trazer outras camadas para se pensar estas vidas periféricas. Neste capítulo iremos nos concentrar em dois filmes recentes do cinema contemporâneo brasileiro, o curta *Quintal* (2015), André Novaes, e o longa *Filme de aborto* (2015), de Lincoln Péricles, implicados diretamente com questões iminentes desses territórios e na produção do que consideramos *movimentos do delírio e da fabulação*, presente no cinema contemporâneo. Os filmes trazem pistas para pensar a escrita filmica quando construída no movimento de territorialização e desterritorialização. Pensar a partir desta proposta de Deleuze e Guattari é entender a territorialização e a desterritorialização como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas, ou seja, vê-se este espaço, como sempre, um tornar ser, não como algo já dado. Nestes dois filmes pode-se dizer que a desterritorialização engendra novos fluxos e retira estes sujeitos da condição de solidez desse espaço urbano periférico. Dito isso, este capítulo irá se concentrar no movimento de desterritorialização gerado pela dimensão delirante e fantástica que se insere no tecido filmico. Tal proposta suscitará a pergunta colocada neste capítulo: que agenciamentos esses dois filmes demandam ao produzirem estes movimentos e inventam outra configuração estética e política sobre a favela, o subúrbio, a periferia?

Gestos de recusa e desertificação à não subalternidade

Segundo Lazzarato (2010), na esteira do pensamento de Pasolini, o capitalismo opera no desaparecimento de processos de subjetivação e nas descrenças politeístas e animistas sobreviventes, objetificando os modos de vida a fim de torná-los bens mercantilizáveis a partir de dois dispositivos heterogêneos a sujeição social e a servidão maquinica. Neste último, procura-se controlar o indivíduo a partir das suas qualidades individuais, como identidade, sexo e profissão. Este modelo é estruturado a partir do binarismo – centro e periferia, dentro e fora, pobre e rico –, e torna-se uma linha de molaridade facilmente capturável pelo aparelho do Estado. Principalmente quando este se põe a resistir meramente no âmbito da linguagem e do discurso, não levando em conta as forças a-significantes que sobre codificam, subordinam e hierarquizam as vidas como um todo e, no caso das periféricas, tratam, muitas vezes, de exterminá-las. Para isto, o autor chama atenção para os dispositivos a-significantes, ou seja, agentes humanos que funcionam como pontos de “conexão, junção e disjunção” de fluxos e como redes, compondo o agenciamento coletivo: empresa, sistema de comunicação, e assim por diante, na lógica do capitalismo financeiro (LAZZARATO, 2010). E acrescenta: “Para poder fazer um relato, contar um mundo, sua própria vida, é preciso partir de um ponto que é inominável, inenarrável, um ponto de ruptura de sentido de não relato absoluto, de não discursividade” (LAZZARATO, 2010, p. 30). Tal reflexão tenta superar a centralidade nos regimes binários como centro-periferia e multiplicar as possibilidades por meio dos processos de desterritorialização. Esta proposta chama atenção para a dimensão não discursiva que escapa à apreensão do aparelho do Estado, que paralisa e codifica os movimentos destes imaginários e corpos. Jota Mombaça, artista e pesquisadora negra, que vem investigando questões da negritude e do corpo *queer* pós-colonial ilumina este debate com a

seguinte frase: “Pensar na transição e na descolonização a partir de uma perspectiva abolicionista requer pensar e deslocar provisoriamente a questão sobre o que vou passar a ser, abrindo espaço para outras questões: como desfazer o que fazem de mim?”² Tal pergunta reforça o gesto de recusa da condição de servidão à qual estes corpos estão submetidos. No *Filme de aborto*, o desejo de desfazer-se da opressão se materializa na escrita filmica como uma recusa a obedecer às péssimas condições de trabalho. As falas descontínuas em *off* expressam uma recusa à submissão e *servidão maquínica* do trabalho, ou seja, um desejo de romper com a subalternidade na qual esses personagens são enquadrados diariamente dentro da engrenagem do capitalismo financeiro, como explica Lazzarato:

[...] o indivíduo não é instituído como um sujeito individuado, um sujeito econômico (capital humano, empresário de si mesmo) ou como um cidadão. Ao invés disso, ele é considerado uma engrenagem, uma roda dentada, uma parte componente do agenciamento empresa, do agenciamento sistema financeiro, do agenciamento mídia, escola, equipamentos coletivos. (LAZZARATO, 2010, p. 28)

Diante desse contexto, a recusa a ser aquilo que fazem de mim passa a ser o primeiro movimento, pois é a partir da negação dessa experiência que se permite abrir espaço para engendrar outros processos subjetivos. Como afirma Rancière (2005, p. 5): “o que falta aos proletários, não é a consciência da condição deles, mas a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a essa condição.”

Deitados na cama, encostados no muro, sentados no pátio, os jovens de *Filme de aborto* reinventam justamente onde a vida lhes é abortada. E, quando pensamos que o drama do filme é apenas sobre estes dois personagens, ele insere um sequência do filme *I am*, de Chaplin, sob o som de Patti Smith, *Kimberly*, em paralelo com a entrada da personagem em casa. Essa correlação

desterritorializa esses jovens e relaciona essa história com a exploração do capitalismo em fase fordista, representado emblematicamente no cinema por Charles Chaplin. Esta operação deixa claro que antes de ensaiar qualquer gesto é preciso realizar o movimento da recusa. O famoso “prefiro não”, do Bartleby. O rompimento com algo já posto, que procura adequar aquele sujeito a uma história que não foi ele quem escolheu para si. Tal recusa leva a uma abertura para novos processos subjetivos e, com isso, faz surgir o aspecto desejante destes sujeitos materializado nas imagens.

Já no filme *Quintal*, como não há uma relação de poder explícita, não vemos este movimento de recusa, logo, a dimensão discursiva e significante é descentralizada, ou seja, desertifica as qualidades verbais. O casal, personagens do filme, interage e dialoga pouco, com isso, outros elementos a-significantes, como o vento, a presença do cachorro e um portal intergaláctico, compõem no mesmo grau de importância a *mise en scène* do curta. No primeiro plano, somos apresentados ao espaço no qual a história irá se passar, vemos planos de uma rua, de uma laje, situando o espectador no subúrbio de Belo Horizonte. Após essa apresentação do lugar, adentramos o espaço doméstico, onde um casal está na cozinha. Vemos cada um de um lado, uma mulher chamada Zezé descasca uma fruta, enquanto o marido coloca a comida sobre o prato na boca do fogão. As cenas que se seguem são todas em registro parecido, um plano quase médio observa a rotina do casal, cada personagem em determinado cômodo cumprindo sua rotina diária; a duração dos planos é a duração real da ação. Até que algo desestabiliza esse registro: quando Zezé coloca as roupas do varal, um vento forte anuncia algo por vir. Parece da ordem do desconhecido e desestabiliza o tempo ocioso. Os pés de Zezé subitamente voam pelo espaço. Plantas, árvores, animais também se deslocam do chão. Todos os elementos se desterritorializam do ambiente. O vento passa, as roupas retornam ao movimento lentamente pendular do varal, Zezé se refaz e retorna, como se

As bordas povoam e repovoam

nada tivesse acontecido, à sua rotina. Quando Zezé sai de quadro, esvazia o espaço, subitamente um portal insurge como um objeto não identificado. O objeto aparece e depois desaparece, o casal volta à sua rotina. Em um segundo momento, a câmera pela primeira vez se move, a tensão do filme aumenta, o marido de Zezé se dirige para fora do quadro até ver o portal e sumir, desertificar-se. O quadro se esvazia. Pode-se dizer que esse processo de desertificação do quadro permite esvaziar a imagem de suas qualidades individuais, abandoná-la de seus atributos para deixar correr outros fluxos nesse espaço.





Figuras 1-4: Sequência de frames do filme *Quintal*

Fonte: <https://vimeo.com/128073755>

Tal operação se assemelha ao que Lapoujade descreve sobre o deserto como campo de novas possibilidades:

O deserto se confunde com um campo de potencialidades; é um céu tempestuoso carregado de energia, uma espécie de tempestade abstrata, sacudida pelo vento. Vem, inevitavelmente, o relâmpago do “fiat”, o acontecimento, o encontro, o momento que tudo enfim explode, conforme as diferenças de potencial [...]. Como sempre em Deleuze: cada

As bordas povoam e repovoam

coisa chega do fora. Eis que a imagem se transforma inteiramente, sai de seu quadro, passa em outra coisa, embora permaneça nela mesma.
(LAPOUJADE, 2015, p. 299)

Para o autor, antes de aparecer o delírio, a primeira operação consiste em desertificar, para depois atingir um plano de territorialização, cujas moléculas formam novos corpos, outros seres, outras crianças, outras mulheres ou novas abstrações.

Retomando nossa análise do filme *Quintal*, percebe-se que a imagem do portal é antecedida pelo esvaziamento do quadro, onde o vento emana um fluxo que movimenta os corpos, as roupas, os animais, desestabilizando o espaço. Quando o portal aparece como um radar intergaláctico, outra dimensão se abre, desconhecida, agitando o quintal do subúrbio de Contagem. Costumamos ver esse elemento sobrenatural em filmes de ficção científica, normalmente americanos, como *Star wars*, *Star trek* e *Aliens*. Deslocado para Contagem, esse portal se lança na tarefa de produzir outros imaginários acerca da periferia brasileira, combinando elementos do cinema fantástico com os gestos e a rotina minimalista de um casal de idosos no subúrbio. A pobreza fica fora de quadro, assim como a violência, o paternalismo, a opressão, o romantismo e a miséria. O que vemos é um casal em ambiente doméstico, aparentemente bem cuidado, desdobrar-se em outras atividades e virtualidades. Essa operação acaba por engendrar uma máquina nômade que desestabiliza o imaginário rapidamente classificável de um território periférico. São as bordas³ expandindo as múltiplas possibilidades de se falar sobre as bordas e, com isso, abrindo um campo de novas paisagens e sujeitos e, conseqüentemente, produzindo novos enunciados coletivos. Pois a resistência, como entende Foucault (1986), não se dá no binarismo, mas na multiplicidade de focos. Já que o poder, segundo o autor, opera também como uma rede vasta e multiforme de relações, isto é, “é uma estratégia exercida a partir de pontos

múltiplos, desiguais e móveis. Não se ‘exerce’, mas ‘funciona’. Deve ser analisado como algo que circula de forma tensa e que só funciona em cadeia” (FOUCAULT, 1986d., p. 183.). Logo, a resistência para existir deve se mover também na pluralidade não binária. E, desse modo, produzir uma multiplicação de acontecimentos improváveis, impossíveis, que não cessam de se mover para não serem capturados pelo aparelho do Estado.

Dentro desta perspectiva, no livro *Movimentos aberrantes*, Lapoujade (2015) discorre sobre os movimentos que produzem esta capilaridade, ou seja, não se encerram no indivíduo e na sua história; são a soma de práticas, diferenciam-se e esvaziam o sujeito de qualidades. Esse sujeito, seja ele o jovem grávido do *Filme de aborto* ou Zezé empurrada pelo vento no filme *Quintal*, passam a ser um corpo receptáculo de fluxos e linhas em contínuo devir sobre a terra. Nas palavras de Lapoujade (2015, p. 19): “Esse movimento atesta o invivível da vida, o imemorial da memória ou impensável no pensamento”. Tal operação não busca o aprofundamento do solo em que vivem ou a relação originária ou essencial com o território, seja ele a periferia, o subúrbio do Capão Redondo ou a cidade de Contagem. Esta se dá por contaminação entre as peças que habitam esta terra e que não cessam de se transformarem diante deste solo. Esta terra, tal qual conceitua Lapoujade, não preexiste, é preciso, portanto, criá-la. Para o filósofo, a terra não é aquela demarcada pelos geógrafos, mas uma terra a ser ocupada, desfeita e refeita, povoada e repovoada em movimento incessante que não se encerra em si. “Não só habita-se a terra como poeta, mas ocupa-se a terra como nômade, como metalúrgico, como animal, como guerreiro e como homem de Estado em múltiplas maneiras de agenciamento” (LAPOUJADE, 2015, p. 39). Como argumenta o autor, é preciso desertificar a terra, libertá-la de seu antropomorfismo, esvaziá-la, para repovoá-la novamente. Desse movimento se extrai um tipo de subjetividade que incorpora o paradoxo que a constitui como temporalidade. Em outras

palavras, uma subjetividade processual, singular e impessoal, porque atravessada pelo outro, construindo-se na favela, no subúrbio e em processo de desterritorialização. Retira-se a imagem de uma solidez para que os corpos escapem da codificação e objetificação enquadrada pelo capitalismo, desterritorializando e produzindo linhas de fuga em novo movimento aberrante. Nesse sentido, os filmes que pretendem ir além do enraizamento se lançam em uma dinâmica da alteridade fora do paradigma territorial e jogam o sujeito para condição do fluxo, aumentando um sentimento de desidentificação de si mesmo. Não há, portanto, qualquer estabilidade duradoura, nem uma tentativa de fixidez, os personagens, o território e a *mise en scène* deslizam em contínuo fluxo de instabilidade, habitando a terra de imagens e sons, ao mesmo tempo desterritorializando-se dela. É possível relacionar esta proposta ao que Glissant, teórico e escritor da Martinica, defende como pensamento-arquipélago. São ilhas que estão umas em relação a outras e se modificam a medida em que entram em contrato; neste encontro produzem novas linguagens e saberes. Este movimento desloca-se das raízes da terra, se embrenhando no que o autor chama de identidade rizoma, quando as raízes buscam outras raízes e o que se produz desta relação é algo da ordem do imprevisível. Esta aposta política de Glissant se relaciona ao processo de desterritorialização ao qual nos referimos acima, mas também pode ser visto nos filmes quando estes se deixam contaminar por outros repertórios, gêneros, músicas, que podem ser a ilustração de novas ilhas prestes a se acoplar a outras, em sistema aberto, que não cessa em si, mas na relação. Esta operação não requer um fim ou um produto final, mas se dá justamente no processo relacional que traz à tona resíduos da história de um povo, de uma língua, de uma memória, que quando atualizados no presente materializam algo de imprevisível.

Em *Quintal*, a aparição do portal produz algo da ordem do imprevisível, pois multiplica as possibilidades do quadro e faz do

cotidiano desses sujeitos periféricos algo extraordinário, isto é, do retorno à terra, o delírio. Devolve à terra suas potencialidades e virtualidades. André Novaes consegue entrelaçar o real e a ficção fantástica, mantendo a câmera distante o suficiente dos personagens para não interiorizá-los, e próxima das ações e dos gestos para que o espectador possa experimentar ouvir, sentir, ver e estranhar seus delírios. Essas sensações e afetos vazam para além do limite de um corpo, para além de um bairro e o que poderia ser um dia trivial em uma família no quintal do subúrbio de Minas Gerais, torna-se uma experiência sensorial planetária, em que quase tudo pode vir a acontecer em um pequeno espaço recolhido de Contagem.

Já no *Filme de aborto*, que se passa no Capão Redondo, Zona Leste de São Paulo, Lincoln Péricles, diretor do filme, escolhe repovoar a terra ou o território com a inversão do gênero, ou seja, o homem é quem passará pelo processo do aborto, subvertendo, assim, as configurações binárias e molares fundamentadas no modelo normativo. Os personagens reais vivem outras alteridades delirantes, equilibrando-se entre o vivido e o imaginado. Ao contrário do filme de André Novaes, em que a concretude e o realismo se estabelecem no início do filme para depois se descolarem do real, no filme de Lincoln, o desgarramento do real se vê já no primeiro plano. Além dessa sequência, o filme opera como uma máquina de apropriação, colocando lado a lado elementos de naturezas temporalmente e espacialmente distintas. Cria-se uma estética que realoca e justapõe peças heterogêneas, propondo outra estrutura fragmentada, que absorve tanto o “amadorismo de uma câmera torta”, como o cinema clássico americano e as músicas francesas dos anos 1950.

As bordas povoam e repovoam



Figura 5: Plano inicial de *Filme de aborto*

Fonte: <https://youtu.be/kJ2iLqpbxYk>



Figura 6: Sequência na clínica de aborto de *Filme de aborto*

Fonte: <https://youtu.be/kJ2iLqpbxYk>

Claudia Mesquita, ao analisar o filme *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós, destaca como os procedimentos da ficção científica em combinação com o testemunho real dos sujeitos periféricos enquanto “desvios ficcionais permitem repor a potência de agir dos protagonistas pobres, reabrindo via dramaturgia e encenação, o futuro de suas histórias amputadas” (MESQUITA, 2015, p. 98). Tal argumento pode ecoar no *Filme de aborto*, uma vez que este se inicia com uma tela preta ao som de uma propaganda anti-aborto com a canção *Marcha do Pinguço*, de Carolina Maria de Jesus, escritora negra que escreveu o *Quarto do despejo: diário de uma favelada* – quando era catadora de papel. O tom de ironia deste discurso dá uma leveza que retira o peso histórico e factual da cena, o que pode vir a causar antipatia diante da seriedade da questão do aborto. Mas, também produz deslocamento que gera curiosidade e será desdobrado com humor mais adiante no filme.

Logo depois deste longo discurso do rádio dos anos 1950, a primeira imagem que aparece é de alguns cavalos circulando, enquanto uma menina sentada ao ar livre digita em um computador. A cena gera um estranhamento; o som do teclado se sobrepõe ao ambiente, desnaturalizando o esquema sensório-motor. Já nesse primeiro quadro coexistem a paisagem rural e a urbana, o tecnológico e o orgânico, a vida obstruída e a conectada, os modos de vida reais e os virtuais. A montagem se estrutura em elipses temporais que marcam a descontinuidade abortiva dessas *vidas precárias*, assim como a dessincronia entre o som e a imagem, presente em quase todo o filme; a câmera também desangula os personagens, ou seja, não há estabilidade na imagem, assim como não há nos corpos que habitam esse território. Tal constatação nos leva a um breve recuo histórico antes de nos aprofundarmos nos movimentos de delírio e fabulação, na busca de investigarmos uma relação entre esta desterritorialização inventiva e a noção de *transe* no cinema moderno.

Antes do delírio, o transe

Em breve recuo histórico, pode-se dizer que há nesse desejo de invenção das vidas precárias uma atualização do que o cinema moderno (mais propriamente Glauber Rocha) elaborou como a noção do “transe” no seu manifesto à estética do sonho. A partir da leitura da obra de Glauber, Ivana Bentes frisa a potência do transe:

O transe é uma possessão, transição, passagem, atravessar, possuir, por outro. Seja uma ordem física cósmica, a terra, organismo biológico, organização social e política, toda ordem, estruturada ou constância será submetida, confrontada, a uma variação contínua, linha de fuga, desterritorialização. Desqualificando as verdades, os valores, os encadeamentos e propondo novos encadeamentos. (BENTES, 2002, p.111)

O transe surge como uma primeira tentativa da desconstrução do cinema realista, relacionado à ideia de crise. Como descreve Simplicio Neto (2014) sobre este período da obra de Glauber:

O realismo crítico não dava mais conta de expressar outros processos sociais, elaborados ao nível do inconsciente, correlacionáveis a uma tradição mitológica ou fantasista do povo brasileiro. São realidades outras vivenciadas por nosso povo, não totalmente explicáveis de forma objetiva e/ou racional, realidades que agora lhe interessavam mais – numa espécie também de mea culpa pelo ataque racional marxista feito ao Candomblé em Barravento – porque só estas poderiam explicar os processos sócio-políticos complexos, e as demonstrações de histeria coletiva que levaram ao Golpe de 64. (NETO, 2014, p. 106)

Glauber (1967, p. 107) desloca o realismo mágico para esse outro hemisfério periférico, ao afirmar: “Não me interessa por regras culturais. A fantasia não é uma exclusividade de

Fellini (de quem aliás eu não gosto), nem de Buñuel. Em *O pátio*, meu primeiro filme-experimental, usei a fantasia como meio de expressão.” Nesse estilo, que será adotado primeiro pelos *cinemanovistas* e depois desdobrado com outras referências pelo *cinema de invenção* mais à frente, o realismo mágico respeita uma relação espacial, física e temporal, os cenários normalmente são locações, com pouco uso de luz artificial. Mas, abre-se espaço para o surgimento de novos mundos imaginários. Essa dimensão terá um vínculo como o realismo bazariano, ou seja, planos longos, filmagem em locação, mas, paradoxalmente, irá incorporar elementos de outros gêneros, como da fantasia e do expressionismo.

No livro *A imagem-tempo*, Deleuze (1990) abre o primeiro capítulo escrevendo sobre a crise da imagem-ação no cinema do pós-guerra. Nesse contexto, as ruínas e os destroços fragmentam o tempo e espaço e, com isso, abalam as certezas frente ao mundo. Os personagens vagam e pairam à procura de uma terra perdida e destruída, não agem e reagem no mesmo modelo do esquema sensório-motor do cinema clássico. A fragmentação do tempo e do espaço requer deles outra sensibilidade, ótica e sonora, o que desencadeia outra forma de percepção sensorial. A experiência do personagem não é construída com bases em estruturas rígidas de causalidade, e o intervalo se torna a instância que perdura o acontecimento da cena, o espaço em aberto a ser preenchido pelo espectador. O *transe* no cinema moderno seria, então, o sintoma que perturba essa condição, um rompimento com as estruturas rígidas e racionais eurocêntricas, abrindo-se ao risco do descontrole e iluminando uma potência do inominável ou do inumerável do cinema do terceiro mundo. Em regra geral, “o cinema do terceiro mundo tem esse objeto: através do transe ou da crise, constituir um agenciamento que reúna partes reais para fazê-las produzirem enunciados coletivos, como a prefiguração do povo que falta” (DELEUZE, 1990, p. 266).

Delizar sobre o nonsense

Se no cinema moderno de Glauber Rocha os personagens vagam em um país arrasado, perambulando sobre escombros à procura de uma terra, nos dois filmes contemporâneos analisados neste capítulo, os personagens habitam uma terra e nela inventam um delírio trans-individual. Há outra atualização dessa dimensão abstrata e delirante, uma vez que ela surge combinada com a banalidade do cotidiano, ou seja, ela é inserida em meio aos afazeres domésticos e aos gestos triviais de uma família no subúrbio de Contagem, um município de Minas Gerais, na região metropolitana de Belo Horizonte, um dos polos industriais mais importantes do país. Diante deste quadro, *o transe*, não é a metáfora alegórica de uma realidade brasileira prestes a sofrer o golpe de 64, assim como os personagens também não perambulam e circulam em busca de um Eldorado. Eles estão em casa, lavando roupa, descascando fruta, vendo TV e convivendo afetivamente entre os cômodos. Os olhares não vagam em busca de algo que não se sabe, e os personagens são esvaziados de qualidades psicológicas que preexistam e os definam em identidades fixas.

Nesse aspecto, em *Filme de aborto* os personagens subvertem a normatividade, ou seja, o personagem masculino engravida e terá que passar por um aborto, enquanto a mulher não parece se afetar diretamente por esta questão, pois está refletindo sobre sua condição no trabalho. A cena mais evidente deste gesto *nonsense* é quando o personagem do menino espera com roupa médica na sala da clínica de aborto ao lado de um outro menino para ser atendido. Este embaralhar das regras normativas do gênero pode ser considerado um delírio, onde outro mundo impen-sável é reterritorializado e organizado segundo as novas regras no cinema. Já no filme *Quintal*, André Novaes filma uma rotina familiar no que há de mais simplório e minimalista, habitando o tempo do filme com os gestos de um casal no meio da tarde.

O portal, quando surge como uma força disruptiva, se eximindo de um valor simbólico, expõem uma hipótese: e se existisse um portal no quintal de uma casa no subúrbio de Contagem? O que aconteceria? Não se pretende com o filme encerrar tal questão, mas suscitá-la. Ampliar os possíveis de um território. Rearranjar e fazer o que ainda não se havia vislumbrado, repovoar com novos possíveis este bairro.

Para Lapoujade (2015, p. 303), “o ‘delírio’ é a possibilidade de experimentar muitos mundos. Pois o sujeito se liberta da condição de clausura. Como nômades cavalcando mundos diferentes. Que estejamos sempre à margem das multiplicidades que nos povoam e nos desterritorializam”. Nesse sentido, para o autor, o “delírio” permite criar uma abertura que faz circular outros fluxos, movimentos e saberes. Se para Foucault todo saber constitui uma relação de poder e campo de forças, logo, o delírio, quando irrompe este campo, faz circular outros saberes e imaginários e termina por diluir também as propriedades do sujeito. Isso acontece de forma não programada, já que surge do inesperado, ou seja, não necessariamente respeita a lógica causal, com início, meio e fim, podendo, por exemplo, começar do meio, terminar antes do fim, sem o compromisso com a linearidade cronológica e funcional do encadeamento narrativo. Instaura-se a escrita fílmica como outra possibilidade de afetar e ser afetado, misturando e embaralhando as velocidades, as formas e ordens dos acontecimentos.

Essas imagens do delírio ou da fabulação não se instauram, no entanto, em plano transcendente ou metafórico, vêm da relação com o território, da banalidade do cotidiano e quando surgem reinventam outra forma de imaginar as vidas periféricas, sem procurar esgotá-las. Dito de outra forma, quando essas imagens estão agenciadas com a condição precária, terminam por produzir um agenciamento maquínico, que escapa da rápida sobre codificação do capitalismo, pois produzem um corpo

As bordas povoam e repovoam

coletivo ainda desconhecido, impensado. “Como se o cinema não pudesse mais partir de corpos como dados, mas se encontrasse perante a exigência de engendrará-los. Dê-me, portanto, um corpo” (LAPOUJADE, 2015, p. 300). Como Lapoujade escreve abaixo, baseado nos escritos de Deleuze sobre fabulação:

Para que servem as fabulações, os delírios, as alucinações? Deleuze frequentemente repete: elas nos dão razões para acreditar no mundo. O que perdemos são as razões para acreditar no mundo. Só novos delírios, novas fabulações, nos farão crer nele outra vez. Por isto, é preciso recriar a terra, os corpos, as linguagens, a memória, partir das populações moleculares, das matilhas, dos bandos e inventar sua genealogia esquizofrênica. (LAPOUJADE, 2015, p. 306)

Para Lapoujade, o delírio nasce da proximidade com a terra, mas não pretende escavá-la na busca de uma história unívoca acerca desses sujeitos e do território no qual habitam, isto seria a obstrução do movimento. Procura-se forjar saberes ambulantes que estabelecem sua relação com a terra por meio de uma forte desterritorialização. Em linhas gerais, percebe-se tanto no *Filme de aborto* quanto no curta *Quintal* escritas filmicas que não se constroem como sistemas fechados, apropriando-se de outros repertórios e incorporando outros gêneros do cinema, balizando-se entre o real e o imaginado.

Tal agenciamento com o delírio, ou seja, com a materialização de figuras e imaginários antes impensáveis que partem do real, mas não são realistas, abre para uma potência nômade e dialógica, na medida em que transita por outras alteridades, outros mundos, outras trilhas, outro gênero, outras filmografias. E, quando retorna à terra, irá habitá-la de uma multiplicidade de novas linhas molares, moleculares e de fuga. É nesse gesto inventivo que a escrita filmica povoa com delírio e magia uma terra já arrasada e inventa novas escritas sobre esses territórios. Nessas escritas, parte-se do princípio de que existe um povo e uma terra,

mas essas identidades não são fixas, são constantemente criadas. Pois, como nos lembra Glissant, “parece-me ser uma das funções do artista contribuir para transformar este estado de coisas, não mais se remeter apenas ao humanismo e à bondade, à tolerância que são fugitivos, mas entrar nas mutações decisivas da pluralidade consentida como tal” (GLISSANT, 1985, p. 35).⁴

No seio desse pensamento, a antiga polarização centro e periferia não simboliza mais os fluxos que correm e transitam entre esses polos, mobilizando os movimentos da recusa, da desertificação e do delírio. Desse modo, hackeia-se antes de ser capturado, desvia-se antes de ser codificado, fazendo de sua condição periférica um acoplamento híbrido, produzindo imaginários suficientemente fortes para tencionar o binômio: periferia e carência. Com isto, fazem desses territórios e destes personagens, do Capão Redondo e de Contagem, uma pirataria nômade delirante com um pé fincado sobre o solo para nele deslizar sobre e saltar novamente.

Notas

1. Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gMT-9cXizDYQ>>. Acesso em 27 fev 2018.
2. O corpo de Jota Mombaça é um manifesto: <https://www.publico.pt/2018/07/15/culturaipsilon/noticia/pode-um-cu-mestico-falar-1836567>
3. Pode-se fazer uma menção ao “cinema de bordas”, produzido por realizadores autodidatas, moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. Os filmes periféricos, ao contrário dos dois curtas analisados neste capítulo, são voltados para o entretenimento. São adaptados às regiões, ao modo de vida e ao imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas no processo de sua produção.
4. Édouard Glissant é um autor que será melhor desenvolvido nesta pesquisa posteriormente. Pois, por hora, a presença dele neste capítulo apenas anuncia um desejo de se relacionar com os escritos do autor, mas não procura aprofundar seu pensamento

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. Transe, crença e povo. *Caderno de Subjetividades sobre Gilles Deleuze*. Ano 12. n17. Núcleo de estudos e pesquisa da subjetividade. Programa de estudo da pós-graduação em psicologia clínica. PUC-SP. 2015.

BLUTER, Judith. Quadros de guerra; quando a vida é passível de luta. In: *Vida precária, vida passível de luto*. Ed. Civilização brasileira, 3 edição, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, e GUATTARI. *Mil Platôs*. 2 ed. São Paulo: São Paulo: Editora34, 1997. v.5.

LAPOUJADE, David. *Os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas e subjetividades*. São Paulo: N-1, 2010.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1, 2018.

MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco sai preto fica (Adirley Queirós, 2014). In: ENCONTRO DA COMPÓS. 24., 2015, Brasília. Anais... Brasília, 2015.

MOMBAÇA, Jota. *O corpo de Jota Mombaça é um manifesto. Público*. Lisboa, 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/07/15/culturaipsilon/noticia/pode-um-cu-mestico-falar-1836567>>. Acessado em: 2018

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Eco-Pós. As formas do artifício*. Rio de Janeiro, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. Apresentação oral. Seminário São Paulo S.A: Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo: Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005.

SÍMPLICIO NETO, Ramos de Souza. A realidade brasileira no cinema: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real. Tese (Doutorado em cinema-PPGCINE UFF) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil: análise sobre a recepção do filme Vazante

Michelle Sales

Na primeira sequência de *Vazante* (2017), sob uma insistente chuva fria, o tropeiro Antônio percorre matas e chapadas do sertão mineiro trazendo como carga africanos recém-escravizados. A mesma chuva que dá início ao filme alegra a menina Beatriz, enquanto brinca com os pés descalços na lama fria do matagal da fazenda de seu pai, cunhado do colono português. A escrava Feliciano ocupa-se do parto da sinhá de Antônio, porém, ela não resiste e morre. O interesse de *Vazante* daí em diante girará em torno dessa perda que faz de Antônio um obstinado pela afirmação de uma prole “autêntica” e no antagonismo das relações entre personagens brancos e negros e também entre mestiços e negros.

A produção comercial de riqueza durante o período colonial e a necessidade de uma prole advinda de um casamento legítimo sustenta a argumentação central do filme de Thomas, reforçando a ideia de que o Brasil foi povoado por poderosos colonos portugueses e suas famílias descendentes de um lado, e os numerosos filhos bastardos de outro, oriundos de relações ilegítimas, estes destinados à condição “natural” de escravo ou mestiços em posições subalternas.

Tais relações ilegítimas detêm certa centralidade no filme, pois *Vazante* ocupa-se das investidas não autorizadas constantes do tropeiro Antônio no espaço doméstico da escrava Feliciano, violada sistematicamente pelo colono. Sempre acompanhada de seu filho mais velho, Virgílio, Feliciano mostra uma atitude hostil, porém resignada, perante as violações, como na cena em que, logo após chegar de viagem, Antônio vai a sua casa e sem que haja nenhum diálogo entre eles, Feliciano caminha lentamente até a casa do tropeiro recém-viúvo, sob escolta atenta de Virgílio.

No curso “natural” das vidas brancas coloniais, um novo casamento é arranjado para Antônio, agora entre ele e a jovem Beatriz, de 12 anos. Numa primeira impressão, e na fala de Daniela Thomas, Beatriz é apontada como mais uma vítima das perversões do mundo patriarcal branco e colonial, que submetiam jovens adolescentes brancas a casamentos forçados. Entretanto, queremos aqui aprofundar outra análise.

Na cena em que o tropeiro visita a família de seu pai, Beatriz, sua mãe e sua irmã mais velha estão dispostas do lado de fora da mesa do jantar, numa posição de subalternidade ao homem branco, mas de superioridade em relação às mulheres negras, que servem a mesa e o jantar. Beatriz observa atentamente os sapatos de Antônio, escondendo-os, estabelecendo um jogo entre a sedução e a brincadeira, para devolvê-lo secretamente logo em seguida. A atitude de Beatriz desperta o interesse de Antônio que pede a mão da jovem menina a seu pai, rompendo com o fluxo natural da família que deveria primeiro casar a filha mais velha. A maneira com a qual a jovem, alegremente diverte-se comendo o banquete de sua festa de casamento mostra um gozo secreto pela vida na colônia e pela ascensão social adquirida através do casamento.

É através do olhar da sinhá Beatriz, de sua vida vazia na fazenda após a viagem do recente marido, que o filme constrói boa parte de sua narrativa, desenvolvendo um antagonismo

central entre Beatriz e os negros escravizados, sobretudo com Virgílio, por quem se interessará, mas também entre Beatriz e o próprio marido. Nesse registro, o colonialismo e suas marcas profundas são duramente sentidas, mas nunca questionadas. O único negro recém-escravizado que resiste à escravidão opta pelo suicídio comendo terra, num grito desesperado mas vazio, tão comum nas senzalas como as fugas, a frontal resistência e os quilombos organizados tão presentes na região em que Daniela Thomas escolheu filmar.

Aquilo que Thomas “denuncia” nas falas posteriores à exibição do filme como marca da torpe formação da sociedade brasileira, ou seja, casamentos forçados entre jovens meninas brancas e colonos portugueses, não se sustenta como imaginário central do filme. A dinâmica principal está no interesse de Beatriz pelo cotidiano e pelo corpo negro do jovem Virgílio. Um misto atroz entre paixão e cinismo, a jovem Beatriz, ao parir um filho bastardo mulato, põe em risco a vida de Virgílio e de sua mãe, ambos mortos num golpe de fúria do colono português que se vê traído. A jovem sinhá resolve, por cima dos corpos mortos no chão – mesmo tendo sido expulsa da fazenda – amamentar o filho bastardo mais novo da escrava Feliciano – imagem simbólica final entre a fonte de toda vida e também de toda morte. Esta sequência do filme dá margem a mais de uma interpretação. O que fica é a decadência do poder patriarcal de Antônio e a tomada da fazenda pela jovem Beatriz, herdeira “natural” de todos os bens do colonialismo. A subjetividade da mulher branca é, assim, ao longo do filme, sempre construída em oposição a da mulher negra, ambas distribuídas em espaços, funções e afetividades diferentes.

Vazante, filme que estreou no Brasil no Festival de Brasília em 2017, é uma coprodução Brasil-Portugal, com parte do financiamento de R\$6 milhões viabilizado pelo programa Ibermedia. Este texto move-se não apenas à análise do filme, mas sobretudo

à efeméride que foi a conversa protagonizada entre a diretora e o público, após a exibição no referido festival. O que ocorreu na manhã seguinte à exibição de *Vazante* foi um debate que marca estruturalmente as transformações do campo cultural e político brasileiro dos últimos anos, principalmente após o “inverno quente de 2013” e os desdobramentos que possibilitaram o Golpe Parlamentar de 2016. Este debate em torno da sessão já estava previsto como uma conversa “difícil”, como iremos perceber. O crítico Luiz Zanin Orichio publicou no jornal O Estado de S.Paulo (Estadão), na manhã seguinte, esta análise:

Na apresentação do longa, Daniela fez um discurso político, mas não de simples protesto. Registrou que a sua geração havia convivido com a ditadura militar e, agora, traços do autoritarismo renasciam, como se estivessem adormecidos e voltassem renovados à superfície do panorama nacional. Referia-se, claro, aos recentes retrocessos no campo moral, como o fechamento da exposição Queermuseu, em Porto Alegre, e a proibição de uma peça de teatro no interior de São Paulo. Sintomas deste “país difícil”, como ela definiu. Um país sujeito a uma força gravitacional que o impede de avançar, quanto mais decolar. (ORICHIO, 2017)

Um dos aspectos centrais do debate que queremos iniciar com essa análise do filme *Vazante* é aquilo que Daniela Thomas apontou na citação acima como o renascimento atual de um autoritarismo, cujo lastro político, no Brasil, advém da ditadura militar e que, potencialmente, favoreceria o aparecimento de filmes inclinados ao debate cultural/político. Contrário ao posicionamento da diretora na apresentação do filme, a conversa que se seguiu com o público foi uma fala marcada pelas contradições que o filme apresenta e pelas dificuldades da diretora ao tocar em questões identitárias profundas da sociedade brasileira.

O crítico Luiz Zanin Orichio classificou o filme como “uma espécie de anti-Casa Grande & Senzala cinematográfico, sem os rebuscamentos atenuantes da miscigenação ‘amorosa’”

(ORICHIO, 2017). O citado livro de Gilberto Freyre e grande parte da produção intelectual deste pensador brasileiro é hoje reconhecidamente um pensamento que contribuiu para a romantização da relação entre brancos colonos e escravos africanos, bem como com a relação entre os povos nativos originários e os imigrantes estrangeiros. Por muito tempo, perdurou a ideia organizada por Gilberto Freyre de que, no Brasil, o tipo de colonização estabelecida pelos portugueses foi amistosa e branda, uma colonização de ocupação de terras que gerou uma população mestiça brasileira, baseada no convívio das três raças. Ao situar o filme de Daniela Thomas como *anti-Casa Grande & Senzala*, Orichio vai na direção diametralmente oposta, para onde a discussão aberta, gerada pela circulação deste filme, caminhou, como iremos assinalar. Ainda sobre o *Vazante*, de acordo com este crítico:

*No entanto, embora aplaudido no cinema, o filme foi **massacrado** durante o debate. Os negros presentes à sala o acusaram de adotar ponto de vista branco e conformista diante da situação racial brasileira. Daniela disse que, de fato, não quisera em seu projeto adotar o ponto de vista do protagonismo negro e nem poderia fazê-lo. Falava do seu lugar, de mulher branca de classe média, porém **simpática à causa negra** e crítica do patriarcado escravista, matriz de construção do edifício arcaico chamado Brasil e que perdura **praticamente intacto** até hoje (...) Fazia tempo que não se via debate tão acirrado em festivais de cinema. Descontados alguns **exageros e irracionalidades**, o calor das críticas é sintoma saudável de que, sob a aparência da pasmaceira generalizada, setores da sociedade estão vivos e atentos. E prontos para a luta.* (ORICHIO, 2017. Grifos da autora.)

Os grifos acima apontam algumas questões que queremos desenvolver a partir da análise do filme *Vazante* e sua repercussão na crítica cinematográfica brasileira. Mesmo que o crítico tenha apontado acima o sintoma “saudável” de uma sociedade que parecia mergulhada em sua pasmaceira cultural dos últimos

anos neoliberais e reformistas, reproduz um tipo de discurso que marca a forma com a qual a elite intelectual brasileira enxerga a reivindicação de outros olhares acerca do nosso passado: de maneira exagerada e irracional.

Na Revista *Cinética*, o crítico Juliano Gomes publicou um olhar mais demorado e atento sobre o filme intitulado *A fita branca*. Parte deste artigo é movido pela presença e participação desse crítico na tal conversa após a exibição no Festival de Brasília. De acordo com Juliano:

*A angústia que move essas outras mãos agora é a do desvelar desse **tour de force técnico** que não é nada além de uma colaboração premiada. Porque o filme bem nos lembra, com precisão: a escravidão é uma empreitada comercial, monetária, que se dá pela sujeição subjetiva e corporal. É demasiado eloquente que se trate de uma coprodução com Portugal, pois é notável que essa superpotência colonial menos que engatinha em relação à sua responsabilidade histórica, plástica, subjetiva e econômica frente ao holocausto colonial. Foi muito bonito, no debate no Festival de Brasília, o ato falho de Daniela Thomas, que descreveu uma “coprodução branca”, provavelmente em vez de “portuguesa”. A presença da Globo Filmes ratifica a evidência do colaboracionismo desta empreitada. Não por acaso, enquanto escrevo, leio numa manchete do site deste mesmo grupo empresarial que o filme “denuncia a escravidão” – enfim: atualiza-se a maneira de manter tudo como sempre esteve, fazendo de um suposto “ousar mostrar” a falsa solução, chamando pra si a autoridade que finge agir sobre a questão. (GOMES, 2018. Grifos da autora.)*

No alvorecer da Retomada do cinema brasileiro, no momento em que retoma sua produção sob os moldes de um governo neoliberal, aos fins dos anos 1990, a crítica feita por Ivana Bentes ao filme *Cidade de Deus* (2002) impõe um olhar crítico à estetização da violência e dos corpos da favela. Em 2002, a questão era as formas assumidas pelo cinema de Retomada – retomada de uma produção brasileira, cujo pai é o Cinema Novo – e como a militância e o posicionamento político dos realizadores

Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil

dos anos 1960 e 1970 havia cedido lugar a um cinema cuja virtuosidade técnica e estética servia apenas aos interesses de comercialização e internacionalização de um cinema que não se queria mais pobre ou subdesenvolvido.

Essa digressão serve-nos para marcar a atualização desta crítica ao cinema de Retomada a partir do texto “A fita branca”, de Juliano Gomes, que aponta ao cinema brasileiro – quando ressalta-nos um filme que é um **tour de force técnico** e “nada além de uma colaboração premiada” – um novo estágio: um período crítico aguçado pelas transformações do campo cultural brasileiro, fortemente marcado pela disputa à inclusão cultural e simbólica do povo negro ou afro-brasileiro, além do protagonismo dos estudos marcados pelo feminismo interseccional e negro e pela disputa da produção narrativa de grupos políticos minoritários como os afro-brasileiros e os povos originários. Em “A fita branca”, o crítico ressalta

Em 2017, uma certa voz ficcional – que, em filmes como o anterior Linha de Passe (2007), parecia buscar um certo olhar que desejava furtar-se de fazer escolhas estético-políticas, sob a forma de uma “exposição equilibrada” – torna-se agora intolerável, não porque vivemos exatamente tempos históricos, mas porque as assimetrias evidenciadas exigem tomadas de posição. Não se trata de uma obrigação de pontos de vista estanques, mas de intervenções que alterem os jogos históricos das ficções. Se aqui o tom é o do barroco-rural em mil latitudes de cinza, é notável um investimento perspectivo, que guarda imensos laços com as estruturas de poder e sujeição das imagens e dos corpos. Vazante, em sua denúncia consciente, a partir de sua histórica marquise moral, reproduz a espiral do mesmo, que mantém tudo como está. A plasticidade das imagens, assim como o minucioso desenho de sons naturais do grande artista do som português Vasco Pimentel, funcionam como vetor esterelizante de um jogo dramático primário, que nem mesmo se arrisca a explorar a dimensão da interseção entre sexo e poder no ambiente colonial, onde ainda há muito o que se trabalhar e produzir novas relações de sentido. A cena em que a sinhá branca come o mingau dos meninos negros (obviamente sem nome,

fala, ou plano individualizado) é a evidência de um desejo de produção de empatia que heroiciza a boa e velha impotência consciente branca. (GOMES, 2017)

A “ausência” de um posicionamento político do cinema brasileiro da Retomada, que Juliano aponta acima como uma “exposição equilibrada”, presente, por exemplo, no filme anterior de Daniela Thomas (codirigido por Walter Salles), *Linha de Passe* (mas não só), e “intolerável” aos dias de hoje, impõe uma revisão crítica do cinema brasileiro, que corresponde a um projeto de descolonização profunda de um olhar sistematicamente marcado pela escravidão do corpo negro, pelo patriarcado, pela exploração econômica e política da estrutura colonial, e pelo genocídio dos povos originários, estruturas que perduram até os dias de hoje. A reivindicação torna-se, portanto, não apenas o questionamento desse olhar hegemônico, como a tomada efetiva do lugar de onde partem os discursos, ou seja, a exigência da efetiva produção simbólica e cultural dos grupos políticos minoritários.

O posicionamento político dos anos 1960 e 1970, que exigia do cinema militante um olhar capaz de representar os excluídos e marginalizados da sociedade fez surgir os primeiros filmes cujo tema recaí sobre o cotidiano das favelas e também na aridez das relações sociais no sertão do Brasil. O crítico Paulo Emílio Sales Gomes nos chama atenção para a situação colonial/cultural do cinema brasileiro no texto seminal *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, ensaio que aponta para a relação especular do cinema brasileiro com os cinemas americano e europeu, com o qual era preciso romper para descolonizar o nosso.

Tal projeto descolonizador parece ser inconcluído e descontinuado, não apenas pelos tais ciclos interrompidos de produção do cinema brasileiro, mas pelas flutuações estético-políticas às quais nosso cinema não esteve imune, sempre *influenciado* pela matriz erudita europeia ou pelo sucesso comercial americano.

Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil

Há outro aspecto no trecho citado que também merece ser desenvolvido. Em seu texto, Juliano Gomes chama a atenção para o fato de o filme de Daniela Thomas ser uma coprodução Brasil-Portugal e nos desperta a atenção para a análise de um outro aspecto: a relação cultural entre Brasil e Portugal, sempre vista como uma relação de irmandade e simetria. Para ampliar essa discussão em outro contexto, muito recentemente em Portugal, o debate acerca da construção de um suposto museu intitulado Museu dos Descobrimentos – o que envolveria obviamente, além das “descobertas”, o passado colonial e os povos descobertos colonizados – representa não apenas a visão eurocêntrica que conforma os olhares acerca do resto do mundo, como também uma política de Estado, já que é defendido pela atual Câmara Municipal de Lisboa. Tal visão, que conforma um Museu dos Descobrimentos, permite-nos entender como as subjetividades, as economias de vida, as línguas e linguagens e as participações políticas dos povos não europeus são compreendidas por um olhar neocolonial eurocêntrico, que o filme *Vazante* corrobora e amplia, atualizando “sem perceber”.

De volta à análise da crítica especializada, em ensaio publicado pela revista *Piauí*, intitulado O lugar do silêncio, Daniela Thomas comenta as duras críticas recebidas pelo filme. Já no primeiro parágrafo, ressalta a estreia mundial do filme na mostra *Panorama*, do importante Berlimale, de 2017, e a maneira com a qual foi cinco vezes exibido com um público que protagonizou “debates maravilhosos”. O fato de iniciar o texto territorializando a estreia do filme em contexto europeu menos assusta do que explica. Após a sessão no Festival de Brasília, veio o debate, e a diretora comenta:

Na manhã seguinte, ao entrar no elevador do hotel para descer ao lobby, acompanhada da atriz Jai Baptista, que faz a personagem Feliciano no filme, ouvi a frase que outra atriz disse, a centímetros do meu rosto, apontando o dedo para o rosto de Jai, e em tom de ameaça:

“Prepare-se, esse debate não vai ser nada fácil para vocês.” No tal debate, depois de quase duas horas de violentos ataques por parte de algumas poucas pessoas que se impuseram com ameaças ou gritos pela posse do microfone, e que, quando não de posse dele, sinalizavam um absoluto horror às minhas palavras, com gestos grandiloquentes, socos na cadeira, interjeições de nojo, gargalhadas irônicas e outros assombros, sendo que a mediadora, também acuada, não fazia qualquer movimento para acalmar os ânimos ou retomar a lista de debatedores que havia pacientemente escrito em seu caderno, eu finalmente capitulei. (SCOREL, 2017)

O incômodo da diretora, assinalado de forma objetiva no trecho acima, também foi tema de interesse da entrevista concedida para o G1, do jornal *O Globo*, na qual a diretora assinala mais uma vez sua opinião sobre as críticas recebidas. Entre as críticas, Daniela fala da noção em torno do “lugar de fala”, debate que surge no Brasil na esteira da importância assumida pelo feminismo negro/interseccional brasileiro. Na entrevista, ela pontua após a pergunta

G1 – Uma expressão recorrente nesses debates é “lugar de fala”. Isso estava na sua cabeça?

Daniela Thomas – Eu nunca tinha ouvido falar... Sou ignorante, desculpa. Eu nunca tinha ouvido falar de “lugar de fala” até o debate. Uma das coisas que aconteceu foi que falei assim: “O clichê lugar de fala”. Algumas pessoas ficaram ofendidas com a ideia de que lugar de fala seja um clichê. Mas, quando você repete uma expressão muitas vezes, ela tende a se transformar num jargão, num clichê. Acho que lugar de fala, como projeto, leva ao “filme selfie”, sabe? Não acho que é um bom caminho a se trilhar. O lugar de fala é a praça pública. Somos todos, falando em nome de todos, para o bem de todos, fazendo um futuro – esse é o meu sonho. Não quero ficar falando sozinha. Não quero me apartar de pessoas que amo porque a gente não tem a mesma cor e não está falando exatamente do mesmo lugar. Tem alguma coisa errada. Não curto “lugar de fala”. E o “filme selfie”... Fiquei imaginando todo mundo filmando a sua própria...

Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil

Senta numa mesa e não pode nem filmar os outros, porque vai que possa ofender o meu vizinho, né? Vamos fazer “filmes selfies”. Estamos caminhando rapidamente nessa direção. (ESCOREL, 2017)

A questão do lugar de fala torna-se de grande evidência no campo cultural brasileiro no contexto das reivindicações que partem do feminismo negro, protagonizado pela publicação do livro de Djamila Ribeiro *O que é lugar de fala* (2017), entre outros textos importantes e debates nas redes sociais. O conceito sugere uma revisão teórica do feminismo, reconhecendo que o feminismo tido como “universal” equivale, na realidade, ao feminismo branco europeu, e não dá conta das realidades diversas vividas por mulheres fora dessa categoria: diferenças advindas de questões raciais, mas também da classe social e da identidade de gênero. De acordo com Djamila (2017, p. 58)

Para além dessa conceituação dada pela comunicação, é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre feminist stand point – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial.

O feminismo negro defende a importância do reconhecimento da diferença dos lugares sociais de fala de onde parte a maioria das vozes não autorizadas a falar em nossa sociedade, e também as marcas discursivas, classe social, gênero e raça dos lugares de onde se pode falar. A discussão sobre o *lugar de fala* torna-se determinante numa rede discursiva que opera sempre em regimes desiguais de autoridade.

Nesse sentido, em resposta ao texto de Daniela Thomas, também publicado na revista *Piauí*, Juliano Gomes recorre ao conceito *white fragility*, da autora Robin Di Angelo, que queremos aqui explorar e desenvolver. A intenção é perceber como o filme e a fala de Daniela Thomas são coerentes com a noção de

fragilidade branca, no Brasil aqui nomeados como branquitude e meritocracia. Segundo a pensadora americana Robin Di Angelo, a fragilidade branca é expressa em contextos nos quais qualquer ameaça à superioridade racial branca é capaz de causar sintomas psicossomáticos relativos ao estresse, assim como sentimentos de raiva e culpa, que ela resume na tendência psicossocial de isolamento racial

if and when an educational program does directly address racism and the privileging of whites, common white responses include anger, withdrawal, emotional incapacitation, guilt, argumentation, and cognitive dissonance (all of which reinforce the pressure on facilitators to avoid directly addressing racism). So-called progressive whites may not respond with anger, but may still insulate themselves via claims that they are beyond the need for engaging with the content because they “already had a class on this” or “already know this.” These reactions are often seen in anti-racist education endeavors as forms of resistance to the challenge of internalized dominance (Whitehead & Wittig, 2005; Horton & Scott, 2004; McGowan, 2000, O’Donnell, 1998). These reactions do indeed function as resistance, but it may be useful to also conceptualize them as the result of the reduced psychosocial stamina that racial insulation inculcates. I call this lack of racial stamina “White Fragility.” (DI ANGELO: 2018, p.55-6)

De volta à fala de Daniela Thomas na entrevista dada ao portal G1, é evidente a forma como a diretora diz “falar em nome de todos”, “para o bem de todos”, já que os brancos são incentivados a pensar de tal maneira objetiva e que corresponde à realidade (MCINTOSH, 1988), e que sua voz pode facilmente tornar-se uma “voz universal”. O sujeito branco não é marcado pelas questões raciais que, todavia, são “do outro”, “problema do outro” e, portanto, questões particulares. A fala branca seria uma voz isenta dessas mediações particulares e “naturalmente” objetiva. A crença na objetividade e no posicionamento dos brancos como a norma para a humanidade faz da branquitude um tipo de

identidade não racial que não se enxerga como tal, autoelegida como a escala, a norma e o espelho universal, submetendo todos os não brancos a emitirem juízo de valor sobre o mundo de um ponto de vista racial e particular (DI ANGELO, 2018). A ideia de relacionar o conceito de lugar de fala com *filme selfie* configura a dualidade presente na postura racista que classifica o discurso branco como universal e os outros discursos como individuais. Essa dualidade, universal *versus* individual, tem se mostrado presente nos debates culturais e artísticos brasileiros, sempre que o assunto apresenta como tema o racismo estrutural de nosso olhar e nossa sociedade.

No Brasil, num contexto em que o racismo sempre foi reproduzido com eufemismos, reduções e piadas grotescas, a imagem usada por Grada Kilomba no artigo “The Mask” (KILOMBA, 2012) é a da escrava Anastácia usando uma máscara composta de um pedaço de metal inserido em sua boca e duas cordas fixando -a por detrás da cabeça, uma em torno do queixo e a outra, do nariz e da testa. Para Grada Kilomba (2012, p. 21)

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do “Outro”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. Eu realmente gosto desta frase “quieto como é mantido”. Esta é uma expressão oriunda da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2012)

Essa imagem converte-se numa ampla metáfora do projeto colonial de opressão e sobretudo de silenciamento dos corpos

negros. O filme de Thomas incorpora essa dimensão da opressão da fala e reproduz no contexto de negros recém-escravizadas conversas não traduzíveis, em línguas menores, incompreensíveis ao mundo ocidental branco, como na cena em que o colono se dirige a um grupo de escravos que está a interpelá-lo em língua nativa (sem legenda) e responde: “não entendo o que esse negro diz”.

Outro ponto que merece uma digressão é a atitude pessoal da diretora que, face ao debate sobre seu filme na ocasião da exibição em Brasília, “capitulou”, sugeriu que não lançaria um filme de 6 milhões de reais, sugeriu que estava “arrependida”. A atitude, em geral, de Thomas levava a certa vitimização. De volta ao texto de Di Angelo, os brancos conformariam um tipo de convívio social que permitiria um direito ao conforto racial, um estágio “natural” de relações sociais estabelecidas entre brancos e negros, nunca nomeadas como tal.

In the dominant position, whites are almost always racially comfortable and thus have developed unchallenged expectations to remain so (DiAngelo, 2006b). Whites have not had to build tolerance for racial discomfort and thus when racial discomfort arises, whites typically respond as if something is “wrong,” and blame the person or event that triggered the discomfort (usually a person of color). This blame results in a socially-sanctioned array of counter-moves against the perceived source of the discomfort, including: penalization; retaliation; isolation; ostracization; and refusal to continue engagement. White insistence on racial comfort ensures that racism will not be faced. (DI ANGELO:2018, p.60-1)

Essa dinâmica que implica no anti-confrontamento ao racismo foi rompida no Brasil no curso dos últimos anos. O protagonismo do feminismo negro é capital nas novas estruturas e termos do debate. A estética social produzida por este confronto com nosso racismo estrutural tem produzido os mais instigantes debates dentro e fora das universidades. A noção de que a revisão do elitismo cultural, acadêmico, econômico e social passa por um

Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil

debate sobre raça (e também sobre gênero) tem reorientado as dinâmicas culturais, simbólicas e afetivas no Brasil sobre novas bases, reorganizando as escalas de onde partem (ou podem partir) juízos de valor para obras de arte, produtos culturais, além de produtos da cultura de massa e midiáticos, contra os quais não podemos capitular.

De forma geral, o filme de Daniela Thomas corresponde à metáfora geral da visão “semi-progressista” presente na produção cultural brasileira contemporânea, que corresponde, na realidade, a um tipo de representação ainda racista, excludente, elitista e incapaz de reconhecer outros olhares sobre questões que envolvem racismo e novas subjetividades de gênero. *Vazante* é um filme que se diz apolítico ou fora da militância, sendo impossível deixar de sê-lo, pois milita amplamente na manutenção de desigualdades discursivas de poder e na manutenção do corpo negro à estética da escravidão.

Referências bibliográficas

DI ANGELO, Robin. *White fragility. Why its so hard to white people to talk about racismo*. Boston: Beacon Press, 2018

ESCOREL, Eduardo. O lugar do silêncio. *Revista Piauí*, 04/10/2017. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio>. Acesso em 15 jan. 2018.

_____. O movimento branco. *Revista Piauí*, 19/10/2017. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/o-movimento-branco>. Acesso em 15 jan. 2018.

GOMES, Juliano. Quem controla os silêncios? (Resposta a Daniela Thomas). 12/10/2017. Disponível em: <https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas>. Acesso em 15 jan. 2018.

_____. Painel Crítico: A descolonização é um programa de desordem absoluta. 22/09/2018. Disponível em: <http://fitbh.com.br/painel-critico-a-descolonizacao-e-um-programa-de-desordem-absoluta>. Acesso em 15 jan. 2018.

_____. A fita branca. *Revista Cinética*, 18/09/2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-fita-branca>.

GUIMARÃES, Victor. Da cosmética da fome à gentrificação da violência. *Revista Cinética*. 28/04/2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/da-cosmetica-da-fome-a-gentrificacao-da-violencia>. Acesso em 15 jan. 2018.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories*. Episodes of everyday racism. Munster: Unrast Verlag, 2012.

MOMBAÇA, Jota. A coisa tá branca!. *Buala*, 07/11/2017. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/mukanda/a-coisa-ta-branca>.

_____. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. *Buala*, 19/07/2017. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala>. Acesso em 15 jan. 2018.

MURARO, Cauê. Daniela Thomas fala da polêmica ao retratar escravidão e violência sexual em ‘Vazante’: ‘Não é um filme militante’. *Portal G1*, 13/11/2017. Pop & Arte, Cinema. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/daniela-thomas-fala-da-polemica-ao-retratar-escravidao-e-violencia-sexual-em-vazante-nao-e-um-filme-militante.ghml>. Acesso em 15 jan. 2018.

ORICHIO, Luiz Zanin. Filme sobre escravidão abre Festival de Brasília aplaudido, mas criticado. *O Estado de S.Paulo*, 17/09/2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,vazante-abre-festival-de-brasilia-aplaudido-porem-criticado,70002005138>. Acesso em 15 de janeiro de 2018.

Revista de Cinema. Um balanço de 2015 e as perspectivas para 2016. 13/01/2016. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2016/01/um-balanco-de-2015-e-as-perspectivas-para-2016>.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. São Paulo: Editora Letramento, 2017.

A catástrofe do agora em A Terra das Almas Errantes

Andressa Caires

*Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores
serão sempre os heróis das narrativas de caça.*

Provérbio africano

O tema da guerra sempre foi muito próximo da indústria cinematográfica. Logo no início da I Guerra Mundial, os ingleses haviam transformado o tema bélico em espetáculo para as massas. Em seguida, os alemães fundaram a Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), que, durante a República de Weimar (1919-1933), produziu uma série de filmes de cunho nacionalista, ultrapatriótico e racista. Já os russos, interessados em seu caráter pedagógico, perceberam que o cinema poderia ser eficaz na distribuição de conteúdos propagandísticos, trazendo, assim, densidade à Revolução Bolchevique de 1917.

As produções cinematográficas se firmam, já na primeira metade do século XX, como forma de celebrar memórias coletivas sobre a guerra, ao produzir grandes épicos sobre as vitórias do Ocidente a partir de narrativas que mesclam as histórias de amor com as batalhas sangrentas. E, dessa forma, desenvolveu-se largamente no cinema uma visão sintética e positiva do sofrimento, para que não houvesse dor ou ressentimento com relação à destruição e à morte das populações envolvidas nos conflitos. Diante deste cenário, a filmografia representa o tema bélico tomando-a

por uma perspectiva idealizada, sem qualquer proximidade com a experiência.

Através de narrativas heroicas, o Ocidente estabeleceu as bases de sua hegemonia e impôs seus valores ao restante do mundo, onde o eurocentrismo é a linguagem triunfante. A cientista social Ella Shohat (2006) explica que, ao fazer isso, a cultura ocidental omitiu em seu discurso os empréstimos que sempre fez à cultura e à arte oriental, criando, como resíduo, o racismo e a discriminação cultural. A dominação neocolonial se deu, portanto, em detrimento do negacionismo das relações e trocas simbólicas que sempre houveram entre Ocidente e Oriente, com o intuito de legitimar vantagens aos colonizadores.

Um filme é um discurso sobre a realidade, cuja conduta e concepção do olhar está sob controle do cineasta. Segundo Siegfried Kracauer (1988), os filmes de uma nação trazem os exemplos mais nítidos da mentalidade social, pois o cinema é o meio artístico mais próximo da dinâmica despercebida das relações humanas. Preso na narrativa clássica, o cinema traz inúmeros indícios sobre a mentalidade e a ética da representação historicamente localizada, já que ele sempre dependeu das características inerentes ao seu tema de abordagem.

Após a II Guerra Mundial, houve algumas mudanças nesse sentido. O tema da guerra em sua dimensão realista começa então a aparecer com maior vigor no cinema, a partir dos anos 1940, por sua capacidade de subverter questões sociais e políticas. Discutia-se, nesse período, uma retomada do discurso e a problemática acerca de como a história e a realidade eram retratadas. “Antes há uma espécie de necessidade de recuperar os fios do passado e esgotar um discurso interrompido.” (CASETTI, 2005, p. 34).

Os vínculos entre cinema e realidade se estreitaram e, com isso, a teoria cinematográfica passou a confrontar a própria história e a estabelecer uma relação dialética com as mais diversas áreas do conhecimento. Tendo o contexto do pós-guerra como

pano de fundo, o neorealismo resgatou a importância da história e das próprias exigências do momento na narrativa. Foi a partir de então que a produção filmica começou a testemunhar a queda dos valores burgueses e a acusar injustiças sociais. Como dizia Glauber Rocha, “quando as possibilidades de linguagem se esgotam, estamos prontos para ser puramente morais” (1966, p. 43).

Esta ênfase na ética do cineasta como linguagem estética conquistou popularidade principalmente nos países do Terceiro Mundo, em detrimento das inúmeras aporias advindas da Revolução Cubana; da bem-sucedida resistência armada dos Viet-Minh na conquista da libertação colonial no Vietnã; e da emergência dos movimentos de emancipação colonial ao redor do mundo. Discutia-se uma espécie de política da representação que seria indissociável da emergência de novos modelos de sensibilidade, e da afirmação do cinema enquanto forma de pensamento da História. (SCHEFER, 2011).

Diante desse paradigma, uma complexa articulação entre história e memória se inseriu nas categorias operatórias do documentário e da ficção, transformando-os num meio de reflexão. Atentos sobre o papel do discurso na legitimação das práticas colonialistas, surge, portanto, o Terceiro Cinema, que, no trabalho que por ora se desenvolve, define-se como um corpo de filmes que aderem a certo programa político e estético, produzidos ou não no Terceiro Mundo, segundo o entendimento de Paul Willemen (1989).

Com o intuito de abrir um espaço de diálogo capaz de fazer emergir uma espécie de voz ao Oriente, faz-se necessário desenvolver de antemão uma crítica da imagem eurocêntrica, segundo a cientista social Ella Shohat. Esta, parte primeiramente da desconstrução do mito do ocidente como discurso hegemônico, e por fim, chega à apropriação da produção de discursos pelos grupos minoritários.

Para os cineastas argentinos que se aproximam desta ideia, tal como Fernando Solanas e Octavio Getino, a revolução não começou com a retomada do poder político da burguesia imperialista, mas com a retomada de todos os recursos – inclusive discursivos – proporcionados pelo imperialismo. “Os intelectuais devem encontrar através da ação em seu meio a forma mais racional e eficiente de desempenhar seu trabalho” (SOLANAS, 1971).

A análise feita a seguir terá como base o documentário *A Tristeza e a Piedade* (1969) de Marcel Ophüls, como fase inaugural do posicionamento ético do cineasta e da desconstrução do mito do Ocidente, percebendo-o a partir da premissa multiculturalista apresentada por Shohat. A documentarista Anita Leandro, ao relembrar o filme de Marcel Ophüls, questiona: “Por que não tivemos *A Tristeza e a Piedade* brasileiro?”. Certamente, sobre o que Leandro refletia era o caráter inaugural do documentário, cuja investigação historiográfica parte do embate entre documento e testemunho, como parte do confronto deste passado. Precisamente no momento de crise da racionalidade europeia, como resultante das duas guerras mundiais e das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki.

Maio de 1968 e a crítica autóctone do imperialismo, por Marcel Ophüls

O termo “revolução”, durante este período, estava associado a uma ruptura com a ordem imperialista vigente e se manifestava pela radicalidade de seus meios. O que deveria ser apenas uma emancipação discursiva para, com isso, reelaborar as bases de sua própria identidade política e cultural, se transformou num terrível horror. Muitos países na Ásia, na África e na América Latina acabaram sendo massacrados pelo surgimento de regimes autoritários – quando não, totalitários –, como foi o caso das ditaduras na América Latina e o genocídio de Pol Pot, no Camboja.

A catástrofe do agora em A Terra das Almas Errantes

Em nome da revolução anti-imperialista, essas nações submeteram suas respectivas populações ao trabalho forçado, à tortura, à repressão, à desumanização e, assim, centenas de milhares de pessoas, ao buscarem libertar-se da exploração colonial e da opressão capitalista, vivenciaram um presente revolucionário não tão distante do passado que buscavam esquecer. O ano de 1968 reúne e sintetiza bem, num contexto internacional, a insurreição de todas estas contradições. A sociedade, com isso, se configura através de uma enorme zona cinza, cujo catalizador e elo em comum foi a Guerra do Vietnã.

A guerra, nesse momento, havia se transformado no maior símbolo da arrogância imperialista ao redor do mundo. De certa maneira, Maio de 68 exprime essa reestruturação sociopolítica, com vistas a restabelecer as conexões perdidas entre a racionalidade e o mundo da vida, buscando superar o estreitamento da razão e o silêncio correspondente acerca dos problemas fundamentais da subjetividade e da vida humana.

Para exemplificar este processo de transição no documentário, o filme *A Tristeza e a Piedade* (1969), do judeu franco-alemão Marcel Ophüls, transformou o entendimento do que foi a ocupação nazista na França a partir do testemunho. Por meio do confronto entre o discurso das imagens e os discursos textuais, o cineasta faz emergir na memória coletiva da cidade de Clermont-Ferrand, “as contradições da França ocupada, um país acovardado e pronto para a colaboração com o invasor alemão, para, em seguida, assumir, indevidamente, o papel histórico de resistente” (TEIXEIRA, 2004, p. 11).

Traçando uma verdadeira arqueologia da imagem, Ophüls apresenta o embate entre o documento e a oralidade, em que o testemunho vai desconstruindo os conteúdos propagandísticos, as publicações em jornais, as transmissões de rádio, os pronunciamentos públicos, desvendando, assim, o período da ocupação. A estratégia do documentário foi colocar num mesmo plano a

escrita que fundamenta a história ocidental e as fontes contestatórias advindas da experiência, simbolizadas aqui pela oralidade do Oriente. A historiadora francesa Annette Wieviorka (2006), ao categorizar as formas admitidas pelo testemunho no contexto do Holocausto, afirma:

Em princípio, testemunhos demonstram que todo indivíduo, toda vida, toda experiência (...) é irredutivelmente única. Mas eles demonstram esta singularidade usando uma linguagem do tempo no qual eles a entregam em resposta a questões e expectativas motivadas por preocupações políticas e ideológicas. Consequentemente, apesar de sua singularidade, testemunhos vem para participar de uma memória coletiva – ou memórias coletivas – que variam em sua forma, função, e em objetivos implícitos ou explícitos que eles estabelecem para si mesmos. (p. 12)

Os habitantes de Clermont-Ferrand, ao reviver a falta de referenciais estáveis que vieram com o cotidiano da guerra, denunciaram o caráter moral e ideológico dos franceses nas circunstâncias do relato. Uma nova versão dos fatos emergiu deste conjunto de imagens, na qual o cidadão comum se encontrava completamente subordinado e alheio à invasão nazista. A interferência do testemunho é precisamente o que fez emergir novas tensões e relações no filme, ao apresentar o antissemitismo francês e o próprio entendimento deles sobre o período da ocupação, o que “põe em questão o dogma da neutralidade da escrita da história” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 89).

O jornalista Paulo Francis publicou, em novembro de 1972, um ensaio no semanário *O Pasquim* sobre a recepção do filme em Nova York e sobre as forças reacionárias que ressurgiram com o caráter investigativo do documentário. Entretanto, o ápice de sua crítica foi precisamente o que faltava no filme, e ao que de fato, somente através dele poderíamos perceber.

Depois de tanto elogio, eu poderia gentilmente chamar Ophüls de “idiota visual”, um desses rapazes que pensa que ver as coisas é entendê-las. Gentilmente porque é preferível isso a acusar safadeza nas omissões dele. Mas numa entrevista que deu ao Times, em que lhe cobraram o que vou cobrar aqui, ele estrepou-se. A primeira, a participação da Igreja Católica no colaboracionismo. Ophüls diz que não conseguiu entrevistar ninguém de peso. Pra que peso? Qualquer padre de uma ordem intelectualizada (jesuíta, beneditino, ou dominicano) conhece as posições ideológicas da Igreja. O Vaticano tem um dos maiores quadros intelectuais do mundo, com especialistas no que quiserem. É a omissão mais importante. (FRANCIS, 1976, p. 72)

Embora numa linguagem ríspida, Francis traz à luz a posição nefasta da Igreja durante a Segunda Guerra. Segundo ele, se ela viesse, a Gestapo parava e o governo jamais ousaria consentir “a imundície do genocídio” (1976, pg. 72). Suas observações comprovam não somente as identificações e contradições presentes na narrativa, mas também aquilo que não foi apresentado durante as quatro horas e vinte minutos elaborados por Ophüls.

Diante disso, é inevitável constatar que o testemunho tem a capacidade de desmistificar a aura heroica e vitoriosa da guerra, para em seguida humanizar o discurso sobre ela. A emergência de narrativas como essa, que parte das contradições e do distanciamento, é o que agrega inúmeras surpresas à tentativa de reconstrução dos fatos históricos, impedindo, assim, uma contextualização embevecida pela “êxtase da História” nas palavras de Edgar Morin.

Os estudos sobre memória vêm, portanto, para reaproximar a História do homem comum, já que é precisamente este quem localiza o horror do cotidiano da guerra. O que foi consagrado por Marcel Ophüls é, por fim, a legitimidade e o lugar de fala da experiência, onde a reivindicação da verdade sobre as catástrofes históricas se tornaram particularmente imperativas, num momento em que a liberação do discurso e a pluralidade de

vozes passaram a emergir em diversas áreas do conhecimento a partir da década de 1960.

O eterno presente do testemunho na escuta fílmica de Rithy Panh

Para aqueles que ainda não conhecem a filmografia de Rithy Panh, a catástrofe do genocídio e o totalitarismo engendrado por Pol Pot estão presentes na quase totalidade de seus filmes. A primeira referência ao tema se faz logo no início do documentário *A Terra das Almas Errantes* (1999). Interrompidos por três sucessivas guerras – a primeira contra a colonização francesa, a segunda contra Lon Nol e a terceira contra Pol Pot – o Camboja permanece à deriva de sua própria história, já que os aparelhos institucionais e a monarquia constituinte permanecem alheios às reivindicações de natureza popular.

A primeira personagem, ao relembrar a trajetória das inúmeras catástrofes, elucida o contexto de miserabilidade pela qual ainda passa a população cambojana. Com o intuito de explicar a fome, a falta de trabalho, os deslocamentos em busca por melhores condições de vida, Panh traz o testemunho dos trabalhadores que foram contratados para retirar as minas instaladas desde o regime do Khmer Vermelho. E assim se instaura o terreno de disputa, a saber: o contexto de horror e violência estatal impregnado no solo do Camboja.

Para a desconstrução do trauma do genocídio e da mente colonizada, Panh adota como ponto de partida a instalação do primeiro cabo de fibra ótica que atravessa o Sudeste Asiático. Este evento no Camboja significava para muitos a oportunidade de conseguir trabalho durante os vários meses em que o canteiro seria cavado. Empresas locais foram contratadas para fazer a escavação da vala que atravessaria o país, ligando a Europa com a Rota da Seda na Ásia Central. A empresa Alcatel, de

A catástrofe do agora em A Terra das Almas Errantes

telecomunicações, atravessa a narrativa, mas não constitui o tema central.

O que o documentário busca elucidar é o enfraquecimento destas instituições em sua viabilidade de engajar social e politicamente as classes mais pobres da sociedade. O ocidente e o imperialismo não são personagens que Panh localiza em sua escuta fílmica. O que percebermos é justamente a negação destes atores, já que durante séculos eles se fizeram presentes, e constantemente de forma discriminatória.

Em um dos momentos do filme, três homens estão sentados no chão, e um deles tenta descrever aos outros dois sobre o dispositivo do cabo de fibra ótica e como ele é capaz de transmitir os canais de televisão do Canadá e as notícias da CNN, e sobre como é possível se corresponder com familiares que estão nos EUA através da internet. Até que um deles interrompe:

Eu não tenho energia elétrica, só uma lâmparina de petróleo. Só isso. A eletricidade chega por um fio ligado ao gerador. Eu não tenho. E sempre falta petróleo para a lâmparina. Quando falta, temos que emprestar dos chineses, 100 ou 200 riels de petróleo. Se eu ligasse a eletricidade eu não poderia pagar. Não sei quando poderei viver e respirar como todo mundo...nunca.

Para a abordagem que por ora se desenvolve, não cabe, portanto, fazer qualquer alusão à presença ocidental no filme. Não há um confronto do testemunho com imagens e documentos. Tampouco foi feita qualquer entrevista com membros da administração cambojana ou da empresa Alcatel. Para Marc Nichanian (2009), o genocídio não é um fato, um evento, mas a destruição do mesmo, da noção do mesmo, da factualidade do mesmo. Logo, a prerrogativa do testemunho é narrar o que ocorreu na história que pode não ter ocorrido como fato, trazendo proposições acerca do que é uma realidade histórica,

quando esta narrativa não pode ser encontrada materialmente, mas apenas na oralidade do testemunho.

Diferentemente de Ophüls, que busca retomar as circunstâncias da Segunda Guerra, completamente embevecido pelas motivações ideológicas do contexto do pós-guerra, Panh observa um passado que está intimamente materializado no presente. O ponto central no documentário é o caráter indissociável entre o passado do regime do Khmer Vermelho no Camboja e o cotidiano dos cambojanos. Ao contrário de Ophüls, Panh não parte das contradições para então desvendar a realidade do vivido. A própria dinâmica social dos personagens já dissolve por completo estas dualidades. Se em *A Tristeza e a Piedade* (1969) a montagem paralela revela a inconsistência da narrativa historiográfica, em *A Terra das Almas Errantes* (1999), a empresa Alcatel se reduz a uma mera alegoria do lugar de subdesenvolvimento ao qual o Camboja covardemente foi submetido.

Em uma das cenas, dois personagens estão sentados no chão, completamente alheios ao tempo, tentando formular um entendimento acerca das leis de mercado que asseguram o lucro, até que um deles, com um pano xadrez vermelho amarrado no pescoço, afirma:

O Khmer Vermelho não apenas matou pessoas, eles fizeram homens ignorantes como eu que não sabem nada, nem sequer para onde vão. Nós não estudamos, não sabemos nada. (...) Eles fizeram de minha geração uma massa de ignorantes, de bestas. Não temos emprego, só nos resta este trabalho. (...) Um ignorante só tem a sua força, não pode usar a inteligência. Que fazer se não tem educação? Há empregos, mas não para um ignorante. Ele só pode cavar e carregar terra nas costas. Ele não pode ser um engenheiro. O Khmer Vermelho nos transformou em idiotas.

Percebemos daí a centralidade do cinema e do testemunho em seu compromisso com a palavra e com o discurso sobre o real vivido. O tempo segue, inadiável. As guerras cessam, as

instituições se transformam, o regime político é definitivamente outro, mas o cotidiano é o mesmo do passado. Não há qualquer transformação social significativa. O cinema e a narrativa, portanto, tem o poder de agir na maneira de pensar sobre este passado, como uma espécie de prática imagética do testemunho.

Este mesmo personagem, inclusive, expressa nuances de significação entre as palavras “trabalho” e “emprego”, como essências diferentes. Trabalho está mais próximo de um exercício braçal, uma vez que emprego requer alguma habilidade intelectual e cognitiva. É como se estas pessoas permanecessem num limbo. Se os aparelhos institucionais anunciavam um princípio de democracia no Camboja, esta narrativa fílmica, inescapavelmente, traz um mundo tingido de crenças, desejos, concepções e objetivos ainda fictícios na esfera pública. Enquanto subtextos simultâneos e sobrepostos, o filme narra as dificuldades de um cotidiano incapaz de se dissociar do passado, “onde o encontro com o real é sempre traumático” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 86).

Suspensos pelo tempo, impedidos de construir a própria subjetividade devido a um distanciamento do simbólico por percalços de ordem material, estas almas recorrem à religiosidade, às crenças, às narrativas mitológicas da cultura hindu para apreender certa habilidade de dizer, de expressar, de articular-se com os demais, para, então, adotar uma espécie de linguagem capaz de traduzir o agora. Segundo Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi.”. Trata-se, no entanto, de reconduzir os esforços para tentar compreender a dificuldade e a dor dessas famílias, a partir da relação entre cinema – como meio de denúncia política – e os sujeitos filmados, como representantes desta realidade sensível.

O que ambos os documentários sinalizam, por fim, são as duas atitudes textuais historicamente localizadas, e que podem ser compreendidas em suas respectivas tramas: por um lado, o embate entre a escrita e a oralidade de Marcel Ophüls, abrindo

precedente para o cinema como meio de investigação historiográfica, como parte constitutiva do conflito entre Ocidente e Oriente; por outro, o entendimento completo de uma perversão historiográfica, em que o fato histórico só pode ser alcançado a partir do testemunho, já que não existe em si.

Onde a rememoração define-se por uma atenção precisa ao presente, o horror é passado, mas ainda está vivo. Neste misto entre memória e história, entre ação e representação, fruto de uma pragmática que articula natureza, sociedade e discurso, a posição crítica de ambos os cineastas como historiadores e arquivistas estabelece este lugar de desconstrução de verdades definitivas, para, por fim, lançar-se às novas formas de composição cinematográfica.

Referências bibliográficas

CASETTI, Francesco. *Teorias del cine: 1945-1990*. Madrid: Editora Cátedra, 2005.

FRANCIS, Paulo. *Nu e Cru*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma historia psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

NICHANIAN, Marc. *The Historiographic Perversion*. New York: Columbia University Press. 2009.

ROCHA, Glauber. O diretor. IN: COSTA, Flávio Moreira da. (org.) *Cinema Moderno Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

SCHEFER, Raquel. O nascimento de uma imagem – Mueda, Memória e Massacre (1979) de Rui Guerra. Disponível em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-nascimento-de-uma-imagem-mueda-memoria-e-massacre-de-ruy-guerra-1979>. Acesso em 27 set. 2018.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Towards a Third Cinema. Disponível em <http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html>. Acesso em 27 set. 2018.

TEIXEIRA, Francisco C. Guerras e cinema: um encontro no tempo presente. Rio de Janeiro, Revista *Tempo/UFF*, n° 16, 2004, p. 93-114.

WIEVIORKA, Annette. *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. *1968: Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

De Yvones e de Margaridas: compartilhando memórias desencantadas de Moçambique¹

Cid Vasconcelos

Por volta dos idos dos anos 1990, o modelo de cinema nacional proposto pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), que produziu sobretudo os curtas do *Kuxa Kanema*, analisados pela mesma realizadora de *Yvone Kane* em um interessante documentário longo, entra em colapso juntamente com o projeto de nação socialista, após a perda de apoio do bloco soviético na esteira do desmonte da estrutura geopolítica internacional que havia propiciado a política da Guerra Fria. Se poderia ser considerado engessado sob vários aspectos, tal modelo havia propiciado um cinema moçambicano para moçambicanos, ou como dizia seu lema “fornecer ao povo uma imagem do povo”, ainda que sob o filtro cada vez mais impositivo do Estado, deixando de fora evidentemente tópicos como a dificuldade de inserção ideológica da Frente de Liberação de Moçambique (FRELIMO) em comunidades a quem a ausência histórica do Estado tornara a independência nacional e as lutas para a mesma algo um tanto abstrato³.

Um novo cinema moçambicano surge no século XXI, sobretudo a partir da segunda metade da primeira década, no modelo da coprodução internacional, comum a praticamente todos os países africanos, com exceção de uns poucos que fomentaram uma indústria audiovisual ou um mercado paralelo de características muito peculiares⁴. Dentre o que se pode diferenciar do que foi realizado nos anos 1970 e 1980, além da

internacionalização, encontra-se uma abordagem crítica do passado recente, incluindo a própria produção cinematográfica e um apuro estético e de produção mais próximo do padrão internacional. E praticamente nulo em termos de circulação interna, restringindo-se ao circuito dos festivais.

Os dois filmes a serem aqui discutidos compartilham das características acima elencadas e também de um protagonismo feminino, sendo que curiosamente possuem em seus títulos personagens femininas que não são protagonistas, embora suas ações, ou o que sofrem, possuam destaque o suficiente para justificar a opção.

No que diz respeito às tramas, elas privilegiam o que chamo de “memórias desencantadas” da utopia socialista, sendo que o termo memória aqui surge dentro da tradição proveniente da “memória coletiva” de Halbwachs (1990), uma metáfora que transfere ao coletivo o processo cognitivo que ocorre individualmente em cada cérebro humano (ERLL, 2008, p. 5). Quanto ao termo desencantadas, pode se referir duplamente aos sonhos não cumpridos e idealizados nos anos iniciais pós-independência e também no sentido do “desencantamento do mundo”, como discutido por Max Weber (PIERUCCI, 2013).

Embora, aparentemente para os filmes selecionados apenas a primeira definição, de menor potencial teórico, de desencantamento enquanto sinônimo de desencanto pessoal ou mesmo coletivo, seja a que possua maior interesse, afinal lida justamente com as desilusões “dos rumos da sociedade nacional”, a segunda também se faz válida. Nesse último sentido, tanto *Yvone Kane* quanto *Virgem Margarida* partem de uma perspectiva de um mundo desencantado, independente do que pensem as personagens do segundo e em contraposição, por exemplo, a *Terra Sonâmbula* (2009), de Teresa Prata, adaptado do livro homônimo de Mia Couto.

Um mundo possível

Ambos os filmes partem de construções de mundo ditas realistas, em que elementos mitológicos não possuem nenhum poder de assertividade sobre os desígnios das personagens. Igualmente, as duas produções se referem a elementos históricos conhecidos do passado recente de Moçambique, e também dialogam, de forma explícita ou implícita, com a produção cinematográfica que efetivou “imagens de fundação”⁵ de uma nação. As similaridades tendem a findar por aí, no entanto.

Em *Yvone Kane* a distância dos eventos históricos é compartilhada pelas próprias personagens, já que a história transcorre em momento contemporâneo à sua produção. A história é observada como muito próxima de suas duas protagonistas, e mesmo não reproduzindo exatamente ao conceito de pontos de vistas, é bastante fiel à aderência espacial – na maior parte das cenas ou se está com Rita ou com Sara, sua mãe, ou com as duas. Ambas são brancas, da elite. Todos os negros ganham coadjuvância, sendo a figura de Kane, guerrilheira negra que combatera com Sara, evocada através de recordações de pessoas próximas, de fotos e matérias de jornal, *outdoors* e cinejornais da época. Ela já estava morta.

Um mundo de desencanto

Talvez o que torne o filme mais interessante seja menos sua trama em si – algo polimorfa e voluntária ou involuntariamente inconsistente – do que leituras, a contrapelo ou não, que apresentam, de forma visual, focos de tensão ou imagens de decrepitude associadas ao passado revolucionário, que não chegam a ser elaborados verbalmente. Com relação aos últimos, o filme é repleto de imagens e situações de decadência associadas a este passado

que um professor entrevistado por Rita e ex-amante de Yvone muito bem resume: “E essa memória de Yvone. Dos tempos da Yvone. Parece coisa de uma outra vida.”

É essa “outra vida” que teima em reaparecer, seja na imagem irônica que se constrói com o pórtico de um cemitério onde se lê “A Revolução não Morre”, trespassado por uma revolucionária que procura o local onde deseja ser enterrada, ou na mais melancólica de escombros de uma edificação em que se tem a imagem icônica de Che Guevara, de grandes dimensões, sobreposta ao muro (Figura 1). O mesmo pode ser dito do decrepito museu revolucionário, em que um vigilante dorme, jogado na cadeira, sinalizando para a sua parca frequência e o guia tem que fazer uma ligação improvisada de energia para iluminar uma de suas salas. São ruínas de um passado que já nada mais parece significar, seja para aqueles que o vivenciaram ou, muito menos, para os jovens nascidos após ele ter sido encerrado – caso do garoto Jaime, adotado por Sara, ou do rapaz que guia Rita no museu, mecanicamente lendo textos que não possuem qualquer significação para si.



Figura 1: Sara observa Jaime com um amigo ao longe.
Fonte: Edição em DVD do filme Yvone Kane.

Um segundo polo de tensão é vivenciado entre brancos e negros⁶. Embora mais sugerida que explicitada, essa tensão surge na fala da ex-guerrilheira visitada por Rita, que afirma não ter encontrado sua foto no museu, ao que a senhora retruca: “Estava lá, mas depois tiraram. Sou branca demais, né?”. Ou ainda, o policial que interroga Sara a respeito do possível estupro de Jaime, que indaga há quanto tempo ela está morando em Moçambique, quase como em um atestado de sua *outridade*. Há poucas demonstrações de cordialidade dos personagens negros, e vice-versa, como é o caso do confronto entre Sara e a Irmã Rosário. É a tônica de quase todos os personagens negros apresentarem algum grau de aparente ressentimento ou animosidade (Jaime, Irmã Rosário, a assistente do professor, Cacilda, empregada de Sara), sendo muitas vezes essa distância emocional elaborada inclusive visualmente, como na continuidade da ação presente na Figura 1, em que Jaime, ao ser interpelado por Sara, observa-a pelo vão do que fora um dia uma porta e se afasta. No caso da atendente, o filme recorta a imagem das duas entre a porta e a parede do corredor vizinho. E até mesmo a ex-guerrilheira, que é simpática com Rita, é observada do alto, em posição antagonista a esta, tal como composta a imagem. Jaime tampouco se aproxima de Rita, e lhe fala à distância. Os serviçais de Sara falam apenas o indispensável com a patroa. As garotas que foram estupradas parecem mais desconfiadas que intimidadas com as indagações de Sara. E, no único episódio abertamente conflituoso, um jovem se altera com Sara, e ela com ele, estapeando-o após ele ter cuspidido nela. Porém, quem domina literalmente a cena são as duas protagonistas brancas, como no caso do plano em que negros atravessam para enterrar um ente querido ao fundo ficando a imagem deles em segundo plano, quando Sara, em sentido contrário, adentra o campo (Figura 2).



Figura 2: Sara percorre o cemitério.

Fonte: Edição em DVD do filme *Yvone Kane*.

De um modo geral, nas relações raciais tal como postas pelo filme, fica-se com a perspectiva dos brancos que vivenciam a rejeição dos negros, enquanto há um espelhamento relativamente pequeno de tudo o que estes vivenciaram com o colonialismo.

Para um filme que parte do mote investigativo clássico de Welles, referência enfatizada pelo sobrenome da ilustre guerrilheira assassinada, fica-se com a impressão de que os fragmentos com os quais Rita busca dar sentido à morte de Kane não passam de mero pretexto para um enigma, que, seja em sua dimensão existencial (tal como no clássico norte-americano), seja histórico-coletiva, não apenas não é resolvido como é, a princípio, esvaziado e lacunar, como praticamente todo o filme. Não se tem acesso, através da personagem, aos tempos dessa “outra vida”, apenas referida de passagem. E também não se engrena algo mais próximo das convenções de um *thriller*, não sendo a narrativa construída a partir da bússola da causalidade. Um dos elementos mais expressivos do filme, sobretudo quando observado em detalhe, escapa por vezes ao diálogo e constrói-se através de olhares, como os que a(s) garota(s) estuprada(s), mais de uma vez, lançam para

Sara. Ou ainda a aparente ausência de qualquer sentimento com que Jaime observa Sara em sua escola, sem por ela ser visto. E, trabalhando também com os olhares, mas fazendo uso do diálogo, os embates que Sara tem com Irmã Rosário. A irredutibilidade de uma para com o que é posto pela outra parece ser seguido pelo próprio narrador do filme, que não pune nenhuma das duas, duplicando a rejeição do sentimentalismo para com a condição terminal de Sara⁷.

Desencantadas à força

Com relação à *Virgem Margarida*, Licínio Azevedo nos alerta para as inúmeras licenças criativas diante dos relatos que escutou e filmou⁸. Apesar do anúncio ao início, o último crédito posicionado logo após a emergência do título e do nome de seu realizador afirma “inspirado em acontecimentos e personagens reais. Moçambique 1975”. Nenhuma dessas licenças, por mais estapafúrdia que possa ser, sobretudo a um conterrâneo/contemporâneo da realidade representada, parece dialogar com a magia. Se de uma das internadas em um campo de “reabilitação” se afirma encontrar-se gravemente enferma por ter comido um galinha enfeitiçada, inclusive vindo a falecer, o filme não se posiciona nem com Rosa, que diz ter certeza de se tratar de um feitiço, nem tampouco com Maria João, cujo discurso, afinado ao do Estado, alega se tratar de mero obscurantismo. O que não quer dizer que o cineasta não possua obras que dialoguem com elementos mágicos. Como alguém que, na contracorrente da fala sobre si e semelhantes étnicos, de gênero ou classe social, tão exaltada contemporaneamente, resolveria representar este outro de classe, de cor, boa parte das vezes também de gênero, se não evocasse essa faceta de “jardim encantado”, que é tão cara à cultura moçambicana? Porém, nunca parte desse princípio, também um potencial chamariz de expectativas pelo “exótico” talvez não tão distantes

assim, a depender de quem os consuma, das delirantes fantasias coloniais que reverberam na produção de maior apelo comercial até mesmo nos dias de hoje, como explicação de mundo, delimitando então sua proximidade e, ao mesmo tempo, distanciamento com esse mundo; em sua produção mais recente até o momento, *Comboio de Sal e de Açúcar* essa relação de relativa aproximação dos valores de um outro sem buscar se apagar enquanto diferença é capaz de ser interpretada de forma ainda mais ambígua: o líder militar que sai ileso de uma mina que explode se encontra imune à destruição por ser um naparama – guerreiro imbatível da mitologia moçambicana – ou simplesmente simula um evento para assim parecer aos olhos de seus subordinados?⁹ Como se um olho estivesse voltado para a reprodução de um momento da narrativa passível de ser contaminada pelo encantamento, tornando-se duplê de boa parte daqueles que ela representa e o outro, mais cético e secularizado, fosse mais próximo de si próprio.

Virgem Margarida é uma história que ocorre imediatamente pós-independência. Deixa claro já desde o início que suas personagens não compartilham com esse mundo engajado da Nova Mulher¹⁰, pretendido pelas novas forças no poder. Elas são do mundo da noite, da dança, da prostituição. São negras. É um recorte bem distinto do filme de Cardoso, inclusive ao apresentar uma tendência à coralidade¹¹.

A chave proposta por Azevedo de leitura da realidade é bem distinta da de *Yvone Kane*. Embora ambos tragam uma visão desencantada de mundo, no sentido trivial e na concepção weberiana, o tratamento formal, a elaboração narrativa e o diálogo com a história moçambicana, assim como a perspectiva da história narrada, são completamente outros. Ao invés da ausência completa de trilha sonora daquele, uma modinha para violão, delimitando uma aproximação maior com a situação da crônica miúda do cotidiano de exceção que retrata, e também com a própria cultura moçambicana. Interpretações menos orientadas por

uma marcação dramática convencional – e nesse sentido, o filme de Cardoso, ao mesmo tempo que faz uso de elipses e ausência de causalidades tipicamente modernas, aproxima-se de elementos bem conhecidos da linguagem cinematográfica, fazendo uso regular de planos/contraplanos, por exemplo. No caso de Azevedo, há utilização da coralidade, e todas as implicações decorrentes dessa escolha – incluindo a recusa do psicologismo e de se anexar o ponto de vista da história a uma determinada personagem. E se boa parte dos conflitos no filme de Cardoso se expressam através de uma compreensão de mundo na qual a angústia existencial é trabalhada virtuosamente no campo da imagem e da temporalidade do filme, aqui a fisicalidade, dos flatos ao uso das latrinas, do exame para a detecção da virgindade ao esgotamento físico, são apresentados em opção que não explora o voyeurismo gráfico, mas tampouco fica restrito ao contemplativo e ao discurso falado.

Das soldadas da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) observa-se, guardadas as proporções, a mesma incapacidade de diálogo dos europeus em relação às comunidades tribais¹². No caso do episódio abordado pelo filme, há a inadequação de grupos sociais aos propósitos da elaboração moral de uma Nova Mulher, em que a prostituição e as trabalhadoras da noite passam a ser consideradas antirrevolucionárias tal como havia ocorrido em outros modelos de sociedade socialista como Cuba¹³.

Assim, a determinado momento, a comandante Maria João faz uma prédica sobre os objetivos das prostitutas estarem confinadas em um campo de reabilitação e afirma que sairão de lá para servir ao país e a seus maridos, como se a maioria delas fosse casada ou a reabilitação pudesse proporcionar o casamento.

Porém, de modo ainda mais interessante, o filme não apenas se detém em um mundo histórico outro, como, implicitamente, de forma muito efetiva, com as “imagens de fundação” – cinejornais do *Kuxa Kanema* que se tornaram um dos principais vínculos de contato com a população sobre as novas práticas

sociais pós-independência. Enquanto em cenas de um desses cinejornais – presente no documentário homônimo dirigido por Margarida Cardoso, de 2003 – observamos homens em mutirão erguerem em júbilo o telhado de uma moradia (Figura 3), aqui observamos uma ação similar praticada por mulheres (Figura 4). Diferentemente daqueles, no entanto, essas mulheres executam trabalhos forçados sob o jugo das militares. Toda a encenação do discurso que se adequa perfeitamente ao que os oficiais homens, em visita breve ao campo, querem ouvir surge então como uma representação típica do que se via nos documentários produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema (e Azevedo trabalhou para o Instituto), e quando se observa tudo que as mulheres passam antes e depois desse momento, surge a possibilidade de desvelamento pela ficção de várias imagens documentais dos tempos de um regime, e de um cinema, socialistas. Como se apresentasse muito dos bastidores que não eram captados pelas câmeras de então, sobretudo com o crescente desgaste do regime e pressão de grupos militarizados contrários, apoiados pela Rodésia (atual Zimbábue), África do Sul e países do Ocidente, e polarização ideológica, transforma os filmes em uma grotesca fonte de apoio ao regime, como o momento em que se apresenta a humilhação pública que é destinada a alguns dos “bandidos armados” capturados.



Figura 3: Trabalhadores erguendo o teto de uma moradia em esforço coletivo, no filme Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema.

Fonte: <https://youtu.be/MhDTLXWbW9k>



Figura 4: Presas erguendo o teto de uma palhoça, no filme Virgem Margarida.

Fonte: Edição em DVD do filme Virgem Margarida

O filme lida com um grupo de mulheres que foi forçosamente levado de suas casas para um campo de treinamento e “reeducação” socialista, em uma área erma e de floresta e cuja infraestrutura as próprias detentas precisavam erguer. Numa das suas cenas mais emblemáticas, observamos uma das mulheres, a dançarina que deixou suas duas crianças involuntariamente para trás, ser pressionada para cantar, mas enquanto essa se diz insegura, que não sabe cantar e sim dançar, quem acaba por cantar é justamente Rosa, que a havia incitado. E não canta uma canção qualquer, mas um enorme sucesso em Moçambique de Nelson Ned chamado “Domingo à Tarde”. Que essa música tenha calado fundo nas sensibilidades moçambicanas também o demonstra sua menção em outro trabalho referencial de memória, esse literário, de Isabela Figueiredo (2018, p. 71)¹⁴:

Ao domingo à tarde, a rádio passava o Nelson Ned cantando “Domingo à tarde”. (...) Não era uma canção escrita para mim, mas para as almas marcadas, que podiam sentir a solidão e o vazio. Almas como eu.

Essa alusão à canção é um dos pontos-chave para se pensar como a estratégia narrativa de Azevedo é trespassada por um diálogo que toca imediatamente nas relações sociais concretas que foram vivenciadas pelos moçambicanos no período. Muito provavelmente o termo “memória coletiva” seja utilizado aqui com menor dispersão ou esforço.

Uma outra diferença fundamental é o processo de “dar voz” ao outro, algo que Azevedo já praticava em sua escrita, inclusive sem advertência alguma prévia ao leitor, tempos antes¹⁵.

Curiosamente, embora Cardoso seja realizadora do documentário *Kuxa Kanema* (2003), que efetiva uma avaliação sobre o cinema (e a nação) a partir dessas “imagens de fundação”, e também incorpore imagens do mesmo em *Yvone Kane*, mescladas com uma reconstituição produzida pelo filme, como visto, o filme de Azevedo

parece lidar de forma mais substancial (e em diálogo mais sutil) com tais imagens.

Como se não bastasse os traumas de conflitos armados seguidos em relação à memória, tem-se torções bruscas de realidades que tornam virtualmente incompreensíveis o passado recente até mesmo para quem nele viveu, quanto mais para os que nasceram depois. Situação evocativa dos mais lembrados estados comunistas subitamente extintos no Leste Europeu.

As estratégias estilísticas e dramáticas de lidar com o desencantamento são bem distintas nos dois projetos. No caso de Margarida, por meio de uma leitura (implicitamente ou não, a depender da situação) retrospectiva desse “outro mundo” que se refere o professor à Rita, em contraste com a situação de quase trinta anos após. No de Azevedo, essa leitura retrospectiva do desencantamento é focada em situação vivida à própria época, portanto no caso dos personagens que o vivenciam, aparentemente sem o distanciamento do tempo, embora certamente contaminados por boa dose de leitura dos realizadores do filme. São elaborações sobre a memória, de uma perspectiva fragmentada, bastante oblíqua e longe de ser esquemática em um caso. É também de testemunho de uma época e de seus abusos, por mais liberdade poética que a ele se tenha acrescido, no outro.

Não há aqui espaço para problematizar o conceito de “imagens de fundação” dentro do contexto em questão. Até que ponto, dada a falta de continuidade da produção do país, não haveria um apagamento de produções que não se enquadrariam dentro do projeto hegemônico de nação que se almeja? A primeira produção ficcional de longa-metragem dita moçambicana até hoje é objeto de disputa. Quais produções seriam consideradas moçambicanas antes mesmo da declaração oficial de independência do país, como ocorrido com *Sambizanga* (1972), de Sarah Maldoror, reconhecido pelo Festival de Cannes enquanto filme angolano três anos antes

do reconhecimento oficial da autonomia política de Angola pela comunidade internacional?

Notas

1. Trechos desse texto estão presentes em “De Machimbombos e de Margaridas: Compartilhando Memórias Encantadas e Desencantadas de Moçambique”, apresentado no I Congresso do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose ocorrido na Universidade Federal de Pernambuco, em agosto de 2018.
2. Mia Couto se refere, em sua literatura, a esse alheamento: “Anunciava um facto: a Independência do país. Nessa altura, nós nem sabíamos o verdadeiro significado daquele anúncio. Mas havia na voz do velho uma emoção tão funda, parecia estar ali a consumação de todos seus sonhos” (COUTO, 2007: 13).
3. Sobre Nollywood ver, dentre outros, Tomaseli (2014) e Brown e Mboti (2014). Sobre a Guiné ver Cunha e Laranjeiro (2016). Essa produção que aqui me refiro é a de circulação internacional, existindo o audiovisual popular moçambicano que, mesmo sem aparentemente ter a pujança do equivalente angolano, produz, dentre outros, diversos longas-metragens.
4. Penso nesse termo a partir da concepção da autora (SOMMER, 2004) das ficções de fundação latino-americanas, romances que tematizavam, através de alegorias, sobretudo a união idealizada de grupos sociais distintos e que se tornaram emblemáticos não apenas na reprodução, mas na fomentação da “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) nacional; mecanismo que também se aplica ao cinema moçambicano, ou talvez sua “cultura cinematográfica” (CONVENTS, 2011), particularmente o cineclubismo, um dos veículos a fomentar

um senso de nação antes mesmo de sua existência, especialmente no caso angolano (CUNHA, 2014).

5. Nesse sentido, é uma autocrítica da qual a própria realizadora pode, nem que parcialmente, eximir-se. Em entrevista, afirma: “Há pessoas que se ligam só as questões identitárias do filme. ‘Yvone Kane existe? Mas o filme é sobre África e não fala do racismo? O que é isto?’”. Entrevista disponível in: <http://www.redeangola.info/especiais/o-que-me-inspirou-na-historia-da-sita-valles-foi-a-traicao/>
6. Rejeição que também se dá no plano visual, ao apresentar a distância o momento em que Rita a auxilia após uma queda, omitindo a cena em que Sara revela sobre sua doença ou – e talvez ainda mais radicalmente – o afogamento da filha de Rita e qualquer comentário sobre o mesmo com sua mãe, todos episódios que seriam explorados potencialmente por um drama mais trivial.
7. Para o documentário *A Última Prostituta*.
8. Entrevista de Azevedo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Lu-AUflj5g> Acesso em 22/07/2018
9. Essa concepção de Novo Homem ou Nova Mulher está presente em regimes tanto à direita quanto esquerda da ordem liberal, inclusive em países à margem do protagonismo econômico ou político internacional como o Brasil da Era Vargas. Sobre a elaboração da Nova Mulher no cinema brasileiro ficcional de propaganda do período cf. Vasconcelos (2009: 65).
10. Sobre a coralidade (em italiano *coralità*), observei em outro local sobre sua defesa, mais ou menos consciente, por parte de alguns dos mais importantes realizadores do realismo italiano fomentado nos tempos do fascismo. Pode-se pensá-la como reagindo tanto à lógica do individualismo liberal (e seu modelo cinematográfico mais eficaz, o hollywoodiano)

quanto a do coletivismo socialista (e seu equivalente cinematográfico) na vanguarda soviética dos anos 1920. No meio termo entre esses extremos não se observa as ações sob o prisma das motivações somente de um ou dois protagonistas, mas tampouco se apaga o indivíduo frente ao coletivo. Cf. Vasconcelos (2011, sobretudo p. 338).

11. Cabaço (2007, p.73-74) se refere, por exemplo, à desestruturação de sociedades tribais matrilineares por imposição das autoridades coloniais no Norte do país, que passam a ser delegadas a chefes de outras comunidades ou homens da própria comunidade reacendendo rivalidades e ambições.
12. O caso da polêmica sobre o curta documental *P.M.* (1961), que dividiria os meios intelectuais e artísticos ao ser censurado por apresentar facetas da noite de Havana em estilo observacional é discutido detalhadamente por Villaça (2010).
13. No posfácio da edição brasileira, Figueiredo (2018, p. 176) volta a se referir ao cantor, em meio ao seu panteão de favoritos: “Elis Regina, Chico Buarque, Nara Leão, Bethânia, Roberto Carlos e o gigante Nelson Ned.”
14. Como em AZEVEDO; RODRIGUES (1977, p. 27).

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008 [1983].

AZEVEDO, Licínio; RODRIGUES, Maria da Paz. *Diário da Libertação*. São Paulo: Ed. Versus, 1977.

BROWN, Matthew H; MBOTI, Niasha. Nollywood's Unknow: An Introduction. *Journal of African Cinemas*. Vol. 6, n.1, pp. 3-9. 2014.

CABAÇO, José Luís. Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CONVENTS, Guido. *Os Moçambicanos Perante o Cinema e o Audiovisual: Uma História Político-Cultural do Moçambique Colonial até a República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo. DocKanema, 2011.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

CUNHA, Paulo. A alvorada do cineclubismo. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; Antônio, Jorge (orgs.) *Angola, o nascimento de uma nação, vol. 2: o cinema da libertação*. Lisboa: Guerra & Paz, 2014, pp. 43-64.

CUNHA, Paulo; LARANJEIRO, Catarina. Guiné Bissau: Do Cinema de Estado ao Cinema Fora do Estado. *Rebeca*. Vol.5, n.2, jul-dez 2016, pp. 56-78.

ERLL, Astrid. Introdução in: RLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (org.). *Cultural Memory Studies*. Berlim/Nova York: Walter De Gruyter, 2008.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de Memórias Coloniais*. São Paulo: Todavia, 2018.

SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação – Os Romances Nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TOMASELLI, Keyan G. Nollywood Production, Distribution and Reception. *Journal of African Cinemas*. Vol. 6, n.1, pp. 11-19. 2014.

VASCONCELOS, Cid. Women as Civilizers in 1940s Brazilian Cinema in: SADLIER, Darlene J. (org.). *Latin America Melodrama*. Urbana/Chicago: U of Illinois Press, 2009.

_____ Sobre a Coralita e Outras Estratégias Discursivas in: MEDEIROS, Aline da Silva; RIOS, Kênia Sousa; LUCAS, Meize Regina de Lucena (orgs.) *Imaginário e Cultura*. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural – UFC/Instituto Frei Tito de Alencar, 2011.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano – Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

Raul Solnado: comediante, entertainer e one-man-show português

Afrânio Mendes Catani

*Luar surgindo a leste do primeiro nome,
Sol no segundo...*
Millôr Fernandes

*Solnado é um nome que cheira a aurora e
Corresponde à luz que nasce*
Leitão de Barros

Falar alto, falar claro e não deixar cair os finais
Lucinda Simões

Em 2018, quando decidi escrever sobre Raul Augusto de Almeida Solnado (1929-2009), o cômico mais popular e criativo entre os anos 1960 e o final da década seguinte, já tinha consciência de como desenvolver o texto, pois há tempos me dedico a temas vinculados à comediantes e ao cinema português, apresentando em Encontros da SOCINE e da AIM, dentre outros, os trabalhos “Um comediante brasileiro: Zé Trindade – o trambiqueiro conquistador”, “Comédia (chanchada) à portuguesa, anos 30-40-50”, “Fazendo gênero: chanchadas e comédias, Brasil e Portugal, anos 30-50”, “A presença do cinema português no *Diccionario del Cine Iberoamericano*”, “António Silva, comediante e ator dramático português”, “Vasco Santana: ator, roteirista e

comediante português”, “Beatriz Costa, atriz e comediante portuguesa: a franjinha rebelde”.

Assim, este “Raul Solnado, comediante, *entertainer* e *one-man-show* português” é fruto da continuidade das pesquisas a que me referi. Na realidade, tais preocupações remontam ao princípio da década de 1980 quando, com José Inácio de Melo Souza, publiquei *A chanchada no cinema brasileiro* (1983), o que me obrigou a investigar a carreira de atores, diretores, produtores e companhias cinematográficas, principalmente cariocas, no período entre os anos 1930 a 1960 – já fizera algo semelhante relativo ao que a história e a historiografia do cinema brasileiro convencionaram chamar de surto industrial cinematográfico paulista, compreendendo as grandes companhias e o cinema independente, atingindo seu ponto de inflexão na primeira metade da década de 1950 - ver, a respeito, Galvão (1981) e Catani (2002, 2018).

De acordo com João Paulo Bénard (2011, p. 144), Raul Solnado reinou entre a geração de António Silva e Vasco Santana e a de Herman José e seus discípulos - ver a respeito Duarte (2011) e Freitas (2011a, 2011b).

Solnado iniciou a carreira como ator amador em 1947, no grupo da Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, com 17 anos. Tal Sociedade foi fundada em 1885 por 47 músicos não profissionais, em homenagem ao compositor e maestro Guilherme Cossoul, “filho de músicos italianos que circulavam pelas cortes europeias até se estabelecerem em Lisboa (...) e fundador da Associação dos Bombeiros Voluntários de Lisboa”, que morrera cinco anos antes. A Sociedade se destinava ao ensino de música aos mais pobres da capital. Em 1893, o teatro entra na Cossoul através de José Jorge Silva e, mais tarde, continuado pelo pedagogo e autor teatral Raul dos Santos Braga. A entidade passou a ser o polo dinamizador da Madragoa, lugar de encontro, de alfabetização, de festas de Natal para as crianças, de bailes com orquestra própria, “dos primeiros e únicos espetáculos de teatro

de muita gente. Apesar de ter nascido ligada à música é o teatro que vai marcar a história da associação” (Cf. “Depois de 132 anos a Sociedade Guilherme Cossoul precisa de uma morada nova”).

Jorge Silva Melo, diretor das Artistas Unidos, afirmou que a organização se convertera no “único espaço em Lisboa onde se fazia teatro experimental pois, como era um grupo amador, não tinha sido proibido pelo Estado Novo”. O bairro da Madragoa, onde Solnado nasceu, “era o mais pobre, mas também, o mais politizado da cidade”, sendo que “ali se juntava gente que militava clandestinamente no Partido Comunista Português (...) e gente do MUD [Movimento de Unidade Democrática] juvenil”, organização política fundada em 1945 e de oposição ao regime salazarista. Era a realização da utopia de jovens burgueses: fazerem arte com o povo (...) Pessoas ligadas ao teatro, mas vindas das classes populares (...) misturavam-se com jovens intelectuais (...) Tinham os seus trabalhos, e à noite iam para ali ensaiar” (Depois de 132 anos...). Melo acrescenta que vários atores de lá foram recrutados para teatros profissionais e que Carlos Avilez, com atores da Cossoul, fundou o Teatro Experimental de Cascais (TEC) “e que se fizeram os primeiros filmes do chamado Cinema Novo”, constituindo-se no “palco da renovação teatral portuguesa do século XX”. Nos anos 80, Luís Alpiarça voltou a dar uma dinâmica interessante à associação, “com atores ligados à Barraca e à Comuna”, além de um repertório de autores ligados à esquerda europeia, como Dario Fo e, recorda, encenaram uma peça de Pinter para comemorar os 120 anos da casa (Depois de 132 anos...).

A estreia profissional de Solnado ocorreu em 10 de dezembro de 1952, no cabaré Maxime, no espetáculo *Sol da Meia-Noite*, de José Viana, onde recebia 50 escudos por noite, logo aumentado para 60 (XAVIER, 1991, p. 25). O local era, então, o cabaré de maior prestígio de Lisboa e ele se apresentava em dois *shows*, à meia-noite e às três da manhã, “alternados com duas orquestras

ao vivo” (XAVIER, 1991, p. 25). Só então, a partir dessa estreia, é que Solnado pode deixar seu emprego no escritório da vassouraria da família, onde trabalhava com o irmão e outros parentes (XAVIER, 1991, p. 11).

Certa noite o empresário teatral Vasco Morgado foi ao Maxime e viu o público delirar com Solnado. Após a apresentação, o convidou para trabalhar com ele no Teatro Monumental, fundado há pouco mais de um ano, onde fez sua estreia na revista carnavalesca *Canta, Lisboa!* (1953), de Aníbal Nazaré e Carlos Lopes, encenada por Ribeirinho, e com Laura Alves, no auge de sua carreira, como a vedete do espetáculo (Xavier, 1991, p. 29). Entretanto, antes mesmo dessa estreia, durante os ensaios, por força do contrato, participou da peça infantil *Não Vale a Pena Ser Mau*, de Nazaré, contracenando com José Viana e Oscar Acúrsio, com certo destaque. Sim porque em *Canta, Lisboa!* seu papel era bem modesto. Ironizando, comenta: “Eu vinha cá em baixo no cartaz, ao lado do nome da tipografia!” (XAVIER, 1991, p. 29).

Em pouco mais de um ano iria já tornar-se a segunda figura da companhia. A partir daí fez de tudo: operetas, revistas, comédias, farsas, peças infantis, rádio, televisão, *talk-shows*, gravou discos em monólogos cômicos de sua autoria, foi *entertainer*, *one-man-show*, proprietário de teatro e ator cinematográfico, filmando 16 películas e, ao longo de mais de vinte anos, viveu e/ou trabalhou no Brasil, alternando suas atividades entre os dois países de fala portuguesa. Quando garoto e adolescente, eu assistia a muitas das apresentações de Solnado na televisão, em especial seus monólogos e piadas na antiga TV Record de São Paulo, canal 7. Era um humorista completo.

Nessa mesma emissora, e em época próxima, havia outro comediante brasileiro que também era fabuloso e, acredito, guardava muitas semelhanças com Raul, tendo inclusive mantido relações bastante cordiais e contracenado com ele. Acho que vale a pena um pequeno desvio de rota para falar de José Thomas

da Cunha Vasconcellos Neto ou, como se consagrou, José Vasconcellos (1926-2011). Ruy Castro (2011) e Hugo Possolo (2011) escreveram necrológios generosos àquele que foi meu ídolo entre os 12 e 15 ou 16 anos. Ficava acordado até tarde para assistir na Record “O Mundo Alegre de José Vasconcellos”. Aliás, o comediante brasileiro fez muito sucesso em Portugal em várias temporadas, lotando teatros em Lisboa, no Porto e na Madeira. Segundo Castro, nada escapava a ele, que “tinha mil vozes na cabeça. Locutores de rádio famosos, narradores de futebol, de turfe e de cine jornais, cantores de qualquer nacionalidade, astros de Hollywood e dos cinemas francês e italiano – não havia ninguém que Vasconcellos não conseguisse imitar. Seu ídolo era o americano Danny Kaye, que fazia tudo aquilo e muito mais. Mas, sem patriotada, Vasconcellos fazia tudo que Danny Kaye fizesse e mais ainda – e provava isso ao imitá-lo, inclusive na sua especialidade: cantar em altíssima velocidade”, sendo capaz de “reproduzir qualquer sotaque regional brasileiro, sete ou oito acentos estrangeiros e fazer a voz de pessoas de qualquer idade ou nível social. Era também craque em gogos – seu monólogo do narrador gogo de futebol era uma pequena obra-prima (...). Guardava de cor monólogos enormes, em linguagem normal, inventada ou em falas *nonsense*. Além de poemas, como uma longa seção de *Os Lusíadas*, que parodiava em várias línguas”. Acrescenta que Vasconcellos escrevia os próprios textos, fazia um humor elegante e lotava teatros de terça a domingo, no Rio e em São Paulo, nos anos 50 e 60. Foi o primeiro *stand-up* do Brasil, inspirador de Chico Anysio e Jô Soares” (CASTRO, 2011).

Passolo (2011) por sua vez, destaca o pouco reconhecimento que Vasconcellos experimentou nas últimas três ou quatro décadas, principalmente em razão do insucesso vivenciado ao tentar montar uma “Disneylândia à brasileira, a sua Vasconcellândia”, que acabou com todas as suas economias e ocasionou danos irreparáveis à sua imagem. Na contracorrente de outras matérias que

realizaram um balanço da vida do humorista, Passolo - que é palhaço, dramaturgo e diretor dos Parlapatões e do Circo Roda - eleva o tom crítico, rejeitando as expressões *one-man-show*, *clown* e pioneiro do *stand-up*, classificadas como “expressões bregas, estrangeirismos que desvalorizam nossa capacidade de ser quem somos (...) Ele trouxe, com grande capacidade, a herança do rádio e dos chamados números de cortina do teatro de revista”. Conclui que José Vasconcellos foi “um humorista de primeira num país de terceira, incapaz de reconhecer seus gênios”.

Mas voltemos a Solnado. Sua popularidade e prestígio vão crescendo e, “até o final da década de 1950, já é uma das figuras mais famosas do mundo do espetáculo em Portugal” (BÉNARD, 2011, p. 144). Durante anos foi, talvez, o artista melhor pago em seu país. Além de assinar excelentes contratos para apresentações no Brasil, Estados Unidos, Canadá, Angola, Moçambique, Venezuela etc., sempre conseguiu firmar compromissos com os empresários teatrais - como, por exemplo, com Vasco Morgado (Teatros Monumental, Avenida e Variedades), Eugênio Salvador (Maria Victoria), José Miguel (Teatro ABC), Ribeirinho (Teatro do Povo) que, nos anos 50 e início dos 60, lutavam “pelo melhor espaço na cena de Lisboa” (XAVIER, 1991, p. 68) -, o que lhe possibilitou realizar, fora dos palcos, atividades as mais variadas: shows, concursos, novelas e dezenas de peças teatrais na televisão portuguesa (participou da RTP desde sua inauguração, em 1957) e em clubes, gravação de discos que se tornaram campeões de vendagem, mais de dezena e meia de filmes, programas semanais de rádio, colunas em jornais e revistas...

O cartel apresentado por Solnado impressiona: foram cerca de 90 montagens teatrais, algumas coroadas de pleno êxito - casos, por exemplo, da comédia *O Vison Voador* (1968-69), com mais de 900 apresentações; da farsa *O Supersilva* (1983), que vendeu 125 mil ingressos, e de mais de 20 montagens, que ficaram em cartaz ao menos quatro meses seguidos. Durante anos

teve apenas dois dias de folga no teatro: no Natal e na Sexta-Feira de Paixão (XAVIER, 1991, p. 133). Com Carlos Cruz e Fialho Gouveia, ao longo de 7 meses (maio a dezembro de 1968) e 32 emissões, comandou na RTP o programa Zip-Zip, de entrevistas e variedades, que revolucionou a televisão em Portugal, logo no início da tímida abertura política operada por Marcello Caetano, após a morte de Salazar.

Inaugurou, em sociedade, em janeiro de 1965, o Teatro Villaret, com 426 lugares, pagando as dívidas dessa casa de espetáculos ao longo de seis anos. Até janeiro de 1972 haviam sido encenados nesse teatro 29 peças, com público de um milhão de pessoas.

Solnado foi membro do Partido Socialista (1975 a 1979). Seu ritmo de trabalho intenso resultou em violento enfarte do miocárdio, sofrido em Caracas, em junho de 1982, tendo sido operado em Lisboa em novembro do mesmo ano.

Para ele, o cinema se constituiu em atividade artística complementar ao trabalho que exerceu em diversas esferas de sua atuação. Sua estreia nas telas grandes deu-se no curta-metragem *Ar, Água e Luz* (1956), realizado para a Campanha Nacional de Educação de Adultos e dirigido por Ricardo Malheiro. Leonor Xavier (1991, p. 50) assim escreve a respeito: “Com Armando Cortês, parceiro futuro de muitas aventurosas viagens, faz vários percursos de carro entre Lisboa e Tomar, depois da segunda sessão de teatro, para estar a horas nas filmagens, de manhã cedo”. Tem pequeno papel, (detetive de hotel), em *O Noivo das Caldas* (1956), comédia de Arthur Duarte, ao lado de seu amigo Humberto Madeira, sendo assistente de direção Augusto Fraga, que irá dirigi-lo duas vezes futuramente. Mas, antes, há outra comédia, *Perdeu - se um Marido* (Henrique Campos, 1956), em que é funcionário do hospital.

Seu quarto filme é *Sangue Toureiro* (1958 – direção: Augusto Fraga), a primeira película em cores do cinema português,

vigorando a fórmula “fadros e touros”, adaptada a uma história de paixões perigosas e arrebatadoras, sendo um grande sucesso na época. As estrelas são a fadista Amália Rodrigues e o toureiro Diamantino Viseu, em seu único papel no cinema. Amália canta “Amor Sou Tua”, “Sangue Toureiro”, “É Pecado” e “Um Só Amor”, com Solnado tendo, ainda, participação secundária na trama.

Adaptado da peça de Costa Ferreira e dirigido por Augusto Fraga, *O Tarzan do Quinto Esquerdo* (1958) foi o primeiro filme de Solnado como protagonista. Interpreta Manuel, jovem recém -- casado com Luísa (Carmen Mendes). Ambos vão habitar um apartamento, não mobiliado, no quinto andar de um edifício com vista para o Tejo. O *Diário de Lisboa* (16.08.1958) classifica a fita como possuindo um tom “revisteiro”, de um “realismo rosa”, provocando o riso do espectador e destacando a boa atuação do jovem comediante (XAVIER 1991, p. 62).

As Pupilas do Senhor Reitor (1961), com direção do já experimentado J. Perdigão Queiroga, é adaptação do clássico de Júlio Dinis, sendo o primeiro filme português em cinemascope e estrelado pelos brasileiros Anselmo Duarte e Marisa Prado. Pouco acrescenta à cinematografia lusa e à de Solnado, que interpreta um sacristão.

Em 1962 protagonizou duas outras películas, *O Milionário* (J. Perdigão Queiroga) e *Dom Roberto* (José Ernesto de Sousa). Com argumento de António Botelho e tendo João César Monteiro como assistente de direção, o único destaque de *O Milionário* é sua boa atuação como um homem novo que fabrica e distribui palitos que troca por produtos, pois desconhece o valor do dinheiro. Seu melhor amigo é um garoto, Carlos, que vende jornais. Atravessam a cidade a reboque do carro do Conselheiro Sá e têm uma existência partilhada com Celeste, jovem vendedora de limões e que é envolvida inadvertidamente numa história equívoca com Mendonça, um sedutor vigarista. Para a biógrafa de Solnado, o

resultado é “uma frustração geral, porque o texto do filme não é bom e a narrativa não tem unidade” (XAVIER, 1991, p. 89).

Dom Roberto, realizado a partir de argumento de Leão Penedo, tem Solnado como protagonista, fazendo sua primeira grande atuação dramática no cinema. Segundo Bénard (2011, p.145), é “o papel mais célebre de toda sua carreira cinematográfica. Filme que constitui o primeiro intento, embora não totalmente exitoso, do início do Novo Cinema. Com um argumento e personagens fortemente influenciadas pelo neorrealismo, resulta em um produto acadêmico e sem a energia e a ruptura que tanto necessitava o cinema português da época. Solnado surpreende positivamente com seu trabalho em um registro dramático que nunca realiza no teatro: não apenas escapa do estereótipo que ele mesmo cria, mas também prova que é um ator completo, capaz de atuar em qualquer gênero.” Dirigido por José Ernesto de Sousa, realizador, pesquisador, artista plástico, crítico de arte, colaborador de diversas revistas, cineclubista e diretor da revista *Imagem*, demora cerca de 8 anos para concretizá-lo, a contar da concepção inicial do projeto. Ernesto conseguiu financiá-lo “a partir da intenção de um grupo de jovens cineclubistas que, apoiados pela Imperial Filmes, se reuniram para formar a Cooperativa do Espectador”, como meio de custear diretamente a fita através de cotas de participação (XAVIER, 1991, p. 79). A autora acrescenta que conseguiram arrecadar 900 contos e, dos 30 que deveria receber pelo trabalho, Solnado acaba sendo pago com apenas 15, em razão das dificuldades que a produção enfrentou, do princípio ao fim.

Com música de Armando Santiago, sobre um poema de Alexandre O’Neill e com parte significativa do elenco composto por atores não profissionais, *Dom Roberto* possui como tema central o drama daqueles que se encontram sozinhos no meio da solidão na grande cidade, destacando a vida miserável de João Barbelas (Solnado), “apresentador de fantoches” a quem “as crianças dão-lhe o nome do bonecreiro português, *Dom Roberto*. João é um

artista de bairro pobre, que diverte crianças pobres. Ele próprio é muito pobre e por isso expulso do seu quarto. Mas a miséria e o infortúnio de Maria (Glicínia Quartin) são maiores. Ela não possui qualquer abrigo nem trabalho. João encontra-a e salva-a do suicídio. Primeiro sobrevivem, depois vivem um perto do outro, depressa desejando João, secretamente, pudicamente, que se juntem. Eles encontram um refúgio precário numa casa vazia para abater pelos construtores. Aí acampam, em plena cidade, em plena civilização. O fim não será nem feliz, nem infeliz, sobrevivem” (Gilson, 1966). A fita foi selecionada para Cannes (1963), tendo recebido Menção Especial do Júri do Melhor Filme para a Juventude; entretanto, Ernesto de Sousa foi impedido pela PIDE de comparecer à premiação, tendo sido perseguido e preso. O filme fracassou comercialmente e, segundo Bénard (2011, p. 145), Solnado, “desiludido, não volta a interpretar papeis protagonistas”.

Acredito que Bénard tenha razão em parte, pois Solnado retornará às filmagens apenas quinze anos depois, ainda como protagonista, na comédia *As Aventuras de um Detetive Português* (Stephen Wohl, 1975), rodado no Brasil, na Suíça e em Portugal.

Passam-se mais alguns anos até que decida voltar ao celuloide, agora com o diretor José Fonseca e Costa, interpretando, em produção luso-espanhola, o personagem do inspetor da Polícia Judiciária Elias Santana, em *A Balada da Praia dos Cães* (1987), adaptada do excelente romance homônimo de José Cardoso Pires. Fonseca conta que convidou Solnado para o filme e o mesmo só aceitou depois de muita hesitação (XAVIER, 1991, p. 216). Contracenando com a atriz espanhola Assumpta Serna e tendo no elenco outros nomes internacionais, *A Balada...* constituiu-se em êxito artístico e de público, em Portugal e na Espanha, sendo a atuação de Solnado elogiada unanimemente.

Ainda em 1987 apareceu em *O Bobo* (José Alvarenga Morais), a partir de novela de mesmo nome de Alexandre Herculano, em que, outra vez, foi um inspetor de polícia. As filmagens

avançam aos trancos, entre 1979 e 1987 (OLIVEIRA, 2011, p. 184). Em 1992 participou da produção televisiva de Portugal, Espanha e França, *Aqui d'El Rei*, dirigida por António-Pedro Vasconcelos, em papel secundário - o mesmo acontecendo em *Réquiem* (Alain Tanner, 1998), adaptação da novela de Antonio Tabucchi, sendo um guarda de cemitério; em *Call Girl* (António-Pedro de Vasconcelos, 2007) e no póstumo *América* (João Nunes Pinto, 2010). Merece destaque, finalmente, *Facas e Anjos* (Eduardo Guedes, 2000), telefilme entre o drama e o romance, em que encarnou o palhaço Catita.

Em suma, embora o cinema não tenha sido para Solnado sua atividade principal, ele nos deixou algumas atuações marcantes, em especial, conforme se destacou, em *O Tarzan do Quinto Esquerdo*, *Dom Roberto*, *O Milionário* e *A Balada da Praia dos Cães* - o que não é algo para se desprezar; muito ao contrário.

Referências bibliográficas

BÉNARD, J. P. Sousa, José Ernesto de. In: CASARES RODICIO, E. (Editor y Coordinador). *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y Brasil*. Madrid: SGAE/Fundación Autor, v. 8, 2011, p. 172.

BÉNARD, J. P. Solnado, Raul. In: CASARES RODICIO, E. (Editor y Coordinador). *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE/Fundación Autor, v. 8, 2011, p. 144-145.

CASTRO, R. Mil Vozes. *Folha de S. Paulo*, “Opinião”, 14. 10. 2011, p. A 2.

CATANI, A. M. *A Sombra da Outra: A Cinematográfica Maristela e o Cinema Industrial Paulista nos Anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

CATANI, A. M. A Vera Cruz e os Estúdios Paulistas nos Anos 1950. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. (Vol. 1). São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 432-53.

CATANI, A. M.; SOUZA, J. I. M. *A chanchada no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CATANI, A. M.; SOUZA, J. I. M. La chanchada en el cine brasileño. In: OROZ, S. (Org.). *Cine Latinoamericano de los años 30-40-50*. México, DF: UNAM, 1990, p. 151-59.

DEPOIS de 132 anos a Sociedade Guilherme Cossoul precisa de uma morada nova. *Observador*, 26. junho. 2017. <https://observador.pt/2017/06/26/depois-de-132-anos-a-sociedade-guilherme-cossoul-precisa-de-uma-nova-morada>. Acesso: 27.09.2018.

DUARTE, A. Herman José. In: CASARES RODICIO, E. (Editor y Coordinador). *Diccionario del Cine Iberoamericano – España, Portugal y América*. Madrid: SGAE/Fundación Autor, v. 4, 2011, p. 623.

FREITAS, M. de. Santana, Vasco. In: CASARES RODICIO, E. (Editor y Coordinador). *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE/Fundación Autor, v. 7, 2011a, p. 758-759.

FREITAS, M. de. Silva, António. In: CASARES RODICIO, E. (Editor y Coordinador). *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE/Fundación Autor, v. 8, 2011b, p. 40-41.

GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GILSON, R. Ernesto de Sousa: Dom Roberto. *Cineclubes Imagem*, Lisboa, nov.- dez., 1966. <http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/ernesto-de-sousa-dom-roberto>. Acesso: 06.03.2018.

MORRE em Lisboa o comediante Raul Solnado. In: *O Globo*, 08. 08. 2009. <https://o.globo.globo.com/cultura/revista-da-tv/morre-em-lisboa-comediante-raul-solnado-3207510>. Acesso: 06.03. 2018.

OLIVEIRA, L. M. O Bobo. IN: CASARES RODICIO, E. (Editor y Coordinador). *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE/Fundación Autor, v. 9, 2011, p. 184.

POSSOLO, H. Zé Vasconcelos foi um humorista de primeira. In: *Folha de S. Paulo*, “Ilustrada”, 17. 10. 2011, p. E 9.

RAUL Solnado. In: Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-18. [http://w.w.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$&/raul-solnado](http://w.w.infopedia.pt/apoio/artigos/$&/raul-solnado). Acesso: 06. 03. 2018.

RAUL Solnado. In: wikipedia https://pt.wikipedia.org/wiki/Raul_Solnado. Acesso: 06. 03. 2018.

SOCIEDADE Guilherme Coussoul despede-se das instalações esta semana com estreia de peça. *Diário de Notícias*, 29. 05. 2018

<https://w.w.w.da.pt/lusa/interior/sociedade-guilherme-cous-soul-despede-se-das-instalacoes-esta-semana-com-estreia-de-peca-9390622.html>. Acesso: 27. 09. 2018.

XAVIER, L. *Raul Solnado: a vida não se perdeu*. Lisboa: Difusão Cultural, 1991.

Filmografia

1. *Ar, Água e Luz* (Ricardo Malheiro, 1956). CM (Campanha Nacional de Educação de Adultos).
2. *O Noivo das Caldas* (Arthur Duarte, 1956).
3. *Perdeu-se um Marido* (Henrique Campos, 1957).
4. *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga, 1958).
5. *O Tarzan do Quinto Esquerdo* (Augusto Fraga, 1958).
6. *As Pupilas do Senhor Reitor* (J. Perdigão Queiroga, 1961).
7. *Dom Roberto* (José Ernesto de Sousa, 1962).
8. *O Milionário* (J. Perdigão Queiroga, 1962).
9. *As Aventuras de um Detetive Português* (Stephen Wohl, 1975).
10. *Balada da Praia dos Cães* (José Fonseca e Costa, 1987).
11. *O Bobo* (J. A. Morais, 1987).
12. *Aqui d'El Rei* (António-Pedro de Vasconcelos, 1992).
13. *Réquiem* (Alain Tanner, 1998).

14. *Facas e Anjos* (Eduardo Guedes, 2000).
15. *15. Call Girl* (António-Pedro Vasconcelos, 2007).
16. *América* (João Nuno Pinto, 2010).

Caminhos documentais em espaços amazônicos

Uriel Nascimento Santos Pinho

Pensar as imagens da Amazônia brasileira, em um reflexo inicial, é se deparar com repertórios que em linhas gerais circunscrevem a região como fronteira a ser conquistada, santuário natural a ser preservado ou palco de conflitos motivados por modelos de desenvolvimento que violentam vidas e cosmologias locais. Historicamente, filmes documentários produzidos na e sobre a região colocam em movimento imagens e discursos que orbitam esses repertórios, seja para questionar, avaliar ou fazer apologia ao chamado desenvolvimento (BIZARRIA, 2008).

Este texto, originalmente comunicação apresentada no Seminário Temático Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos² do XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, faz parte de pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa da Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, e apresenta alguns procedimentos e resultados iniciais na construção de um corpus de documentários em curta-metragem que baseará a discussão sobre as recorrências, atualizações e confrontamentos de um repertório audiovisual eurocêntrico e nacionalista sobre espaços amazônicos. Esse levantamento atende a um dos objetivos da pesquisa de mestrado ora desenvolvida, a dizer, o registro de documentários

em curta-metragem produzidos no estado do Pará e que foram exibidos em festivais locais entre 2007 e 2017, assinalando informações básicas sobre esses documentários: seus títulos, ano de lançamento, autoria, local de produção, duração e sinopses, em um movimento de pesquisa de nível médio (BORDWELL, 2005), que consideramos fundamental para registro de produções circulantes fora do centro-sul do Brasil.

Os documentários amazônicos aqui considerados são todos produzidos no estado do Pará, o mais populoso estado da região e território marco de seus processos coloniais. Para acessar a produção documental contemporânea (2007-2017), os festivais e mostras de cinema locais foram escolhidos como ponto de partida para o registro, por serem espaços de possibilidade de uma variedade de vozes em uma região com dificuldades de produção e circulação: são produções de realizadores mais profissionalizados, TVs públicas, trabalhos experimentais de estudantes ou movimentos sociais, e ainda de artistas visuais e outros atores que buscaram ou foram alcançados por esses eventos. Os festivais rascunham comunidades, redes e vínculos que estão longe de serem frouxos, atraem grande público no Brasil e estabelecem “uma legítima e reconhecida atuação na matriz produtiva do audiovisual” (LEAL e MATTOS, 2011, p.12).

Os festivais e mostras³ foram listados a partir da busca por palavras-chave como “documentário”, “festival de cinema” e “mostra de cinema” em publicações locais especializadas no tema, principalmente os blogs “Holofote Virtual” e “Cinemateca Paraense”. No caso do interior do estado, as mesmas palavras-chave foram buscadas em blogs de grande acesso, em cidades-polo como Santarém (região oeste) e Parauapebas (região sudeste), além dos sites da Universidade Federal do Oeste do Pará e da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, reconhecendo o papel que essas instituições possuem no apoio à produção e circulação

de audiovisuais em ambiente acadêmico. Foi considerado ainda o registro de mostras e festivais realizado por Silva R. (2015).

A escolha dos curtas-metragens se deu por serem o tipo de produção mais numerosa ao longo da história do cinema brasileiro (SILVA, D. 1999) e também nos festivais verificados no estado do Pará, o que hipoteticamente nos coloca em contato com o maior número de vozes, experimentações estéticas e registro de temas possíveis, especialmente em um período de popularização de suportes digitais de produção e políticas de regionalização da produção audiovisual, como as que aconteceram no período considerado, 2007 a 2017.

Discursos, colonialidades e pluralidade de vozes na Amazônia

De acordo com Ana Pizarro, as construções discursivas⁴ sobre os espaços amazônicos seriam marcadas por uma origem externa à região (um ideário ocidental e eurocêntrico), ratificadas por textos coloniais diversos (no caso da análise de Pizarro, obras literárias, cartas, mapas...) que apenas no final do século XIX e ao longo do século XX passariam a ser cada vez mais tensionados por outros textos, com maior pluralidade (PIZARRO, 2012, p.31) de origens e perspectivas, indo além das vozes do poder presentes nos documentos produzidos pelo colonizador europeu (PIZARRO, 2012, p. 168), com a possibilidade de dar a ver densidades humanas, com “populações diversas com uma variedade de ofícios, conhecimentos, histórias, experiências distintas de relação com a natureza, com os complexos ecossistemas” (PIZARRO, 2012. p.170). Acreditamos que, mais recentemente, somam-se a esses textos também as produções cinematográficas que se tornaram mais numerosas e acessíveis, com a popularização das tecnologias digitais ao longo das décadas de 2000 e 2010. Neste trabalho, é essa produção que queremos alcançar, já que acreditamos

que se inserem nesse circuito mais antigo de construções discursivas sobre os espaços amazônicos.

Fernanda Bizarria (2008) explicita o desenvolvimento inicial do documentário no final do século XIX, longe das grandes metrópoles europeias e norte-americanas, dentro de uma lógica colonialista, que procurava “catalogar” a “variedade humanas” em diferentes ambientes da Terra, a partir de um olhar evolucionista que localizava as sociedades brancas europeias no topo de uma escala de desenvolvimento civilizatório (BIZARRIA, 2008, p. 22-23) e da qual não se afastavam os “documentaristas” ambulantes de firmas estrangeiras, que percorreram a Amazônia brasileira realizando tomadas das florestas e do cotidiano das cidades amazônicas no final do século XIX e primeiras décadas do século XX (COSTA, 2006, p. 104). Além dessas tomadas, a cinematografia regional se desenvolveu principalmente a partir de cinejornais e filmes de não-ficção, dependente de políticos e empresários locais, que tinham interesse em promover as “potencialidades” da região (sua vasta disponibilidade de recursos naturais e capacidade de ser “civilizada”) para atrair investimentos que já faziam falta devido ao fim do ciclo da borracha, no início do século XX (BIZARRIA, 2008, p. 34).

Após esse desenvolvimento inicial do cinema na região, coincidente com a modernização amazônica operada pelo chamado ciclo da borracha na virada do século, percebemos que, já a partir das décadas de 1950 e 1960, enquanto o documentário “clássico” era questionado no mundo, em Belém (PA), uma série de realizadores predominantemente alinhados ao Cinema Novo produziam documentários de denúncia social, comprometidos politicamente com o socialismo (BIZARRIA, 2008, p. 85).

De acordo com Pizarro (2012), a Amazônia, tal como se encontra no século XXI, começou a ser erigida a partir das décadas de 1960 e 1970, com as políticas da ditadura civil-militar brasileira, que tiveram impacto não apenas na Amazônia nacional.

Nesse período, se desenhou um projeto desenvolvimentista e uma reorganização geopolítica elaborada no centro-sul do Brasil, em conjunto com capitais nacionais e internacionais, ligados, por exemplo, às indústrias automobilística e mineradora e suas indústrias associadas; e com pouquíssima ingerência das populações locais, em um movimento que já existia desde a década de 1950, mas que ganhou força no período e que esteve relacionado à reorganização da vida antes centrada nos rios, e que passou a ter as estradas e linhas de transmissão de energia como importantes marcos físicos e simbólicos (PIZARRO, 2012, p. 166-167).

Podemos dizer que na Amazônia e no Pará, o documentário se inseriu em circuitos discursivos que procuravam justificar a modernização da região e a perpetuação de relações colonialistas, e, por outro lado, esteve em movimentos de questionamento desses mesmos projetos de modernização, a partir de perspectivas críticas das realidades amazônicas experimentadas entre as décadas de 1960 e 1990. Do mesmo modo, uma produção mais recente tenta dar conta de populações e cotidianos antes não retratados, nem por produções governamentais, nem empresariais, a partir de suportes técnicos, recursos criativos e estruturas institucionais próprias a seu tempo.

Pizarro diz que esse novo panorama de maior pluralidade de vozes gera a expectativa de um campo, onde se desenvolvem diferentes imaginários e estéticas e onde emergem discursos sem intermediários, a partir das vozes dos habitantes da região (PIZARRO, 2012, p.170). Como evidenciado anteriormente, os procedimentos de levantamento de documentários exibidos em mostras e festivais do estado do Pará entre 2007 e 2017 visam ter acesso a uma produção de realizadores locais e que circulou em eventos e festivais locais, no que temos também a companhia de Pizarro e sua argumentação sobre a recente possibilidade de “discursos sem intermediários”, o que nos leva a questionamentos envolvendo auto-representação e representatividade.

Nesse ponto, é interessante lembrar Shohat e Stam (2006, p.261), quando, ao discutir as representações étnicas/raciais e coloniais no cinema, argumentam que o debate sobre essas questões muitas vezes é estancado quando feito unicamente pela ótica do realismo, ou, em outras palavras, quando se encerra em discussões de matiz “corretiva”, que se pensam capazes de apontar erros (históricos, biográficos...) de determinado filme, e que por um lado levantam questões importantes sobre “plausibilidade social e acuidade mimética, sobre imagens positivas ou negativas” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 261), mas que, por outro, podem acabar sendo reducionistas ao supor que a verdade de uma comunidade diversa é facilmente acessível, apreensível e transparente.

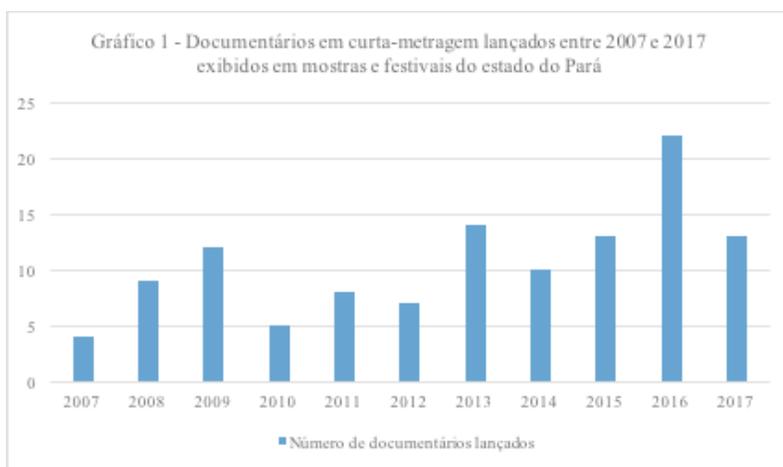
Apesar disso, debater o realismo não é algo trivial (SHOHAT, STAM, 2006, p. 262). Pois por mais que operações de desconstrução sejam postas em movimento e se reconheça que os filmes são representações, os autores afirmam que isso não deve constranger o reconhecimento de que certos filmes são, de fato, “falsos sociologicamente e perniciosos ideologicamente”, e de que têm a potência de gerar efeitos reais sobre o mundo, já que “ainda existem verdades contingentes, qualificadas a partir de certas perspectivas, que informam a visão de mundo de certas comunidades” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 264).

Shohat e Stam argumentam, então, que, para discutir essa questão representacional, é útil uma perspectiva que não recaia nem na fé ingênua que busca uma “verdade” ou “realidade” direta, nem no niilismo que toma a linguagem e a representação como prisões que encerram apenas textos sem sentido e sem contato com as experiências. A questão passa a ser muito mais “a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas”, enxergando a arte como “uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 264-265).

Levantamento de documentários em curta-metragem

Seguindo o levantamento inicialmente proposto, foram considerados 16 festivais e mostras para consulta de suas programações e registro dos documentários listados⁵. Esses festivais são: Festival Toró de Vídeos Universitários (edições de 2015 a 2017); Festival Curta Carajás (edições de 2009 a 2015); Festival Internacional de Cinema do Caeté (edições de 2014 a 2017, sendo que está última foi cancelada no formato inicialmente proposto, mas se realizou em formato de mostra especial chamada “Negro FICCA”, em Belém); o Festival de Audiovisual de Belém (considerado de 2014 a 2016); o Festival Osga de Vídeos Universitários (não foi possível recuperar informações sobre as três primeiras edições do festival, de 2007 de 2009, sendo consideradas as edições realizadas entre 2010 e 2017); o Festival Internacional de Cinema de Fronteira (edições de 2015 a 2017); a Mostra de Cinema da Amazônia (consideradas as edições realizadas no estado do Pará, entre 2012 e 2016); Festival Amazônia Doc (consideradas todas as edições do festival, realizadas entre 2009 e 2012); Mostra de Cinema Marajoara (duas edições realizadas, a primeira em 2010 e a segunda em 2011, com nome de 2^a Mostra Marajoara de Cinema Aberto nas Escolas e Universidades); o Festival Universitário de Criação Audiovisual – Fusca (considerado em suas edições anuais entre 2012 e 2015. Não foi possível resgatar programação das edições de 2016 e 2017); o Cine Periferia Pai D’égua (edições de 2011 a 2012); a Mostra Curta Pará Cine Brasil (edições de 2007 a 2009); o Festival de Belém do Cinema Brasileiro (edições de 2007 a 2010); a Mostra Sesc de Cinema Paraense (edições de 2016 e 2017), o Festival de Cinema da Região do Tocantins (duas edições realizadas, em 2017 e 2018, no que foi considerada apenas a primeira), o Festival de Vídeo do Oeste do Pará (considerada apenas a primeira edição. Não foi possível resgatar a programação da segunda e última edições, em 2014).

A partir desses 16 festivais e suas programações disponíveis, foram registrados 135 curtas (com duração de até 35 minutos) indexados pelas organizações desses eventos como “documentários”, dos quais 117 indicavam terem sido lançados entre 2007 e 2017. Considerando apenas essas 117 produções, o ano em que registramos menos lançamentos foi 2007, com quatro documentários, e o que mais registrou produções foi 2016, com 22 documentários, como exposto abaixo:



Fonte: próprio autor

Já no que diz respeito à distribuição dos documentários de acordo com os locais do estado em que foram produzidos⁶ e/ou finalizados (conforme enunciados nos registros de suas sinopses e dados de produção disponíveis nas fontes consultadas), observamos uma grande concentração nos municípios da mesorregião Metropolitana de Belém, com 65 filmes; seguida pela mesorregião do Sudeste Paraense, com 12 filmes. Foram registrados 10 filmes da mesorregião Nordeste Paraense, 9 filmes da mesorregião Marajó, 6 filmes da mesorregião Baixo Amazonas, e 1 filme da mesorregião

Caminhos documentais em espaços amazônicos

Sudoeste Paraense. Catorze produções não indicam sua procedência municipal ou localidade dentro do estado do Pará.

Outro aspecto interessante de notar diz respeito aos filmes que mais circularam por diferentes festivais e mostras no período considerado. Vinte e três filmes circularam em pelo menos dois festivais ou mostras diferentes. Desses, 6 filmes, os quais listamos no quadro abaixo, circularam em pelo menos três eventos:

Quadro 1 – Documentários paraenses em curta-metragem presentes na programação de três ou mais festivais locais (2007-2017)

Nome	Município	Duração	Direção	Ano
É Proibido Não Tocar os Saberes no Museu do Marajó	Cachoeira do Arari	Dois cortes 22' e 5'	Darcel Andrade	2007
Mãos de Outubro	Belém	20' 18''	Vitor Lima	2009
O Time da Croa	Bragança	Dois cortes 14' e 26'	Jorane Castro	2013
Memórias do Cine Argus	Castanhal	20'	Edivaldo Moura	2015
Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá	Maracanã	15'	Artur Arias Dutra	2015
Samba de Cacete: Alvorada Quilombola	Oeiras do Pará	26'	André dos Santos e Artur Arias Dutra	2016

Fonte: próprio autor

Algumas considerações

Consideramos que os documentários levantados e a problematização que operam junto aos chamados discursos do real são objeto privilegiado para se analisar construções cinematográficas locais sobre o espaço amazônico, uma “periferia” que corresponde legalmente a 60% do território brasileiro, em um período de popularização de meios de produção e circulação digitais, apropriados para a produção documental por atores locais tão diversos quanto movimentos sociais, canais públicos, grupos de pesquisa universitários e agências de publicidade. Uma aparente pluralidade de vozes que, como coloca Pizarro, gera a expectativa de um campo, onde se desenvolvem diferentes imaginários e estéticas e onde emergem discursos sem intermediários a partir das vozes dos habitantes da região (PIZARRO, 2012, p.170). No horizonte deste levantamento está o desenho de uma constelação de onde surgem filmes singulares (seja por condensarem procedimentos adotados em larga escala, seja por suas características disruptivas) que, posteriormente, possam ser objeto de análise fílmica, informada necessariamente por elementos contextuais e extra-fílmicos – um passo que consideramos necessário, tendo em mente as alusões dos documentários à realidade histórica e às relações particulares que se estabelecem entre realizadores e a realidade de onde retiram material para suas produções (SALLES, 2005; COELHO, 2011). Para esta futura análise estético-narrativa, nos interessa o repertório de personagens (artistas, ribeirinhos, populações carcerárias, devotos, brincantes de carnaval...) e espaços (o rio, o bar, a cidade, o porto, o arranha-céu, a periferia, a floresta...) postos em movimento por essas produções, frente a um repertório audiovisual e cinematográfico eurocêntrico (SHOHAT, STAM, 2006) e nacionalista sobre a Amazônia.

De antemão, podemos perceber nos temas dos 6 filmes que mais circularam ao longo dos dez anos considerados, por

exemplo, a ênfase em histórias de povos e comunidades tradicionais (“Mestres Praianos...”, “Samba de Cacete...”, “O Time...”, “É proibido...”), um filme que aborda a maior manifestação do catolicismo popular da Amazônia, o Círio de Nazaré (“Mãos de outubro”), e ainda um filme que trata da história de um cinema de bairro (“Memórias do Cine...”), no que o movimento de registro e preservação de espaços e manifestações ligados às produções estético-narrativas locais (especialmente a música) são proeminentes.

Assim, consideramos importante o registro de documentários da Amazônia paraense produzidos localmente e exibidos em mostras e festivais, também locais, de modo que nossa pesquisa toque um circuito distante do centro-sul do país, tanto do ponto de vista de suas materialidades estético-narrativas quanto de suas topografias e atores envolvidos na produção e circulação, já que essa cinematografia não figura como objeto privilegiado de análise, apesar de fazer parte de uma área cultural e ambiental de grande importância para a América Latina e o mundo.

Ao mesmo tempo, consideramos importante não aderir à crença de que esse registro teria a capacidade de acessar a “verdade” de uma comunidade facilmente apreensível (SHOHAT e STAM, 2006). Os discursos postos em movimento não necessariamente acenam ao repertório colonial e eurocêntrico por meio de sua negação (na perspectiva emancipatória aludida por Pizarro) e substituição por uma “verdade” mais “virtuosa” e realista. Os documentários realizados por produtores locais são também atravessados por relações com atores de outras regiões e países e se distribuem desigualmente pelo estado do Pará, do ponto de vista da produção. Essa distribuição revela, por exemplo, que mais da metade dos 117 filmes circulantes nos festivais e mostras considerados e lançados entre 2007 e 2017 são oriundos da mesorregião Metropolitana de Belém, a mais rica e populosa, e o centro político administrativo do estado. Este fato, por si só, já é uma contingência ao desejo analítico de acessar esses filmes a partir

da crença generalista de que são automaticamente mais “verossímeis” ou representativos socialmente em relação às realidades locais. Esperamos, então, a partir deste levantamento inicial, ver e ouvir essas produções para acessar suas vozes e como são moduladas, em suas densidades, exposições e também ocultamentos.

Notas

1. Este autor agradece as contribuições generosas dos participantes do ST, em especial aos coordenadores Liliane Leroux, Michelle Sales e Paulo Cunha, e também a Maurício de Bragança, orientador desta pesquisa no PPGCine-UFF.
2. Foram consideradas “as iniciativas estruturadas em mostras ou sessões capazes de promover o produto audiovisual, respeitando-o como manifestação artística e disponibilizando-o à sociedade, com proposta de periodicidade regular. Ou seja, eventos que buscam continuidade, um calendário fixo, e várias edições” (LEAL e MATTOS, 2011, p.14). Todos os festivais considerados em nosso recorte foram realizados por produtores locais, tiveram proposta de periodicidade anual e pelo menos duas edições realizadas.
3. Aqui nos referimos, assim como Pizarro, a discurso no sentido empregado por Stuart Hall (1996, p. 201, apud PIZARRO, 2012), como conjunto de declarações que disponibilizam uma linguagem para falar sobre um tópico, de certa maneira, construindo esse tópico. E também discurso no sentido de “formação discursiva” colocado por Michel Foucault: “declarações articuladas em torno de um mesmo sentido” (PIZARRO, 2012, p.30), e que geram conhecimento e são emitidos por suportes que fazem parte de lugares de enunciação específicos.
4. Apesar da busca quantitativa, que procura registrar a maior pluralidade possível de produções, os dados reunidos ainda apresentam lacunas, seja dos eventos em si, seja das produções exibidas nos mesmos, já que em muitos casos a programação não estava disponível na íntegra nas fontes consultadas.
5. Consideramos aqui a divisão do estado do Pará em seis mesorregiões administrativas. De acordo o último senso do IBGE em 2010, a mesorregião mais populosa era a Metropolitana de

Belém, onde se localiza a capital do estado, com 2.437.297 habitantes, seguida das Mesorregiões Nordeste Paraense (1.789.387 habitantes); Sudeste Paraense (1.647.514 habitantes); Baixo Amazonas (736.432 habitantes); Marajó (487.010 habitantes) e Sudoeste Paraense (483.411 habitantes).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Darcel. *É proibido não tocar os saberes no museu do Marajó*. Brasil, 2007.

BIZZARIA, Fernanda. *A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema*. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2008. 128 p.

BORDWELL, D. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. IN: RAMOS, Fernão. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: SENAC, 2005. vol. I.

CASTRO, Jorane. *O time da croa*. Brasil, 2013. Disponível em: <<https://vimeo.com/138096903>> Acesso em: 26 set. 2018.

CINEMATECA PARAENSE. 2018. Disponível em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/>> Acesso em: 26 set. 2018.

COELHO, Sandra Straccialano. *Perspectivas da análise narrativa no cinema: por uma abordagem da narrativa no filme documentário*. Doc On-line, n. 11, dezembro de 2011, *Revista Online de Cinema Documentário*.

COSTA, S. V. da. *O Cinema na Amazônia & A Amazônia no Cinema*. *Revista de Economia Política de Las Tecnologias*

de la información y Comunicación Dossiê Especial Cultura e Pensamento, v. 2, p. 94-113, dez. 2006. Disponível em: <<http://eptic.com.br/wpcontent/uploads/2015/>> Acesso em: 26 set. 2018.

DUTRA, Artur Arias. MESTRES PRAIANOS DO CARIMBÓ DE MAIANDEUA. Brasil, 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/6lyhnsp3ZS8>> Acesso em: 10 nov. 2018.

HALL, Stuart. The west and the rest: discourse and poer. In: HALL, Stuart et al. *Modernity: and introduction do modern societies*. Oxford: Blackwell, 1996. p. 184-227.

HOLOFOTE VIRTUAL. 2018. Disponível em: <<http://holofotevirtual.blogspot.com/>> Acesso em: 26 de set. de 2018.

IBGE. Censo 2010. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/>> Acesso em: 26 set. 2018.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê (Org.) *Painel setorial dos festivais audiovisuais/indicadores 2007-2008-2009*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2011. Disponível em: <http://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa-0034bd38071.pdf> Acesso em: 26 set. 2018.

LIMA, Vitor. Mãos de outubro. Brasil, 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/DQvIIDqdceY>> Acesso em: 10 nov. 2018.

MOURA, Edivaldo. Memórias do Cine Argus. Brasil, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/T_uXGmn3AjA> Acesso em 10 nov. 2018.

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2012.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

DOS SANTOS, André e DUTRA, Artur Arias. *Samba de cacete: alvorada quilombola*. Brasil, 2016.

SHOHAT, E., STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

SILVA, Denise Tavares da. *Vida longa ao curta*. 1999. 187 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285095>>. Acesso em: 26 set. 2018.

SILVA, Ramiro Quaresma da. *O Site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual: uma cartografia de vivências cinematográficas*. 2015. 218 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2015. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10021>>. Acesso em: 26 set. 2018.

A realização de “filmes de improvisação”: uma experiência com os povos da Floresta de Caxiuanã

Luiz Adriano Daminello

A realização de “filmes de improvisação”

Onde estamos indo? Eu devo admitir que não tenho a mínima idéia. Mas acredito que, a partir de agora, extremamente próximo ao cinema industrial e comercial e intimamente ligado ao depois, existe um “certo cinema” que está acima de qualquer arte e qualquer pesquisa.¹

O etnógrafo cineasta Jean Rouch era bastante otimista de que, em um futuro próximo, a realização cinematográfica teria a possibilidade de ser uma expressão popular acessível também às pequenas comunidades distantes dos centros de produção midiáticos. Com esse ideal ele passou a experimentar seus “filmes de improvisação”, que prescindiam de roteiros escritos previamente, grandes equipes e rígidos planejamentos de filmagem. Nos seus filmes, realizados principalmente com populações africanas, a preocupação maior recaía na criação partilhada e na vivência que surgia durante a realização, e não tanto na concretização de um produto para exibição a públicos externos. Descompromissado com o modelo industrial de produção, sem buscar o sucesso ou o mercado, esses filmes poderiam ficar restritos a interesses específicos.

Essa nova dinâmica permitiu que outros objetivos fossem atingidos. Sua iniciativa estava inserida em um processo de democratização da arte, que permitia que seres comuns abandonassem

o ato passivo de espectadores e se tornassem artistas amadores, atingindo, desta maneira, o sonho dos surrealistas de transformar a arte em expressão de qualquer cidadão. Para tal, Rouch usou da conjunção de características da obra ficcional e da improvisação para abrir a possibilidade de que os amadores expressassem suas questões, explorando-as ficcionalmente, afirmando suas identidades regionais, étnicas e sociais. Criou uma opção para aqueles que se sentiam oprimidos pela obrigação de conviver com estéticas hegemônicas desenvolvidas pelo sistema industrial do cinema e televisão, que transformam a vida dos seres comuns em algo insignificante. Os filmes de improvisação permitiam a reflexão, o espelhamento e a identidade. Assim como os Hauka faziam seus rituais para superar essas relações de dominação², os “filmes de improvisação” podem ter a mesma função ritualística dentro de uma comunidade de “excluídos” do poder do sistema midiático predominante.

Essas concepções, abordadas nas indagações de Rouch sobre “O cinema do futuro”, foram a inspiração do NORTEAR, Projeto de Extensão do Curso de Cinema e Audiovisual que desenvolvi na UFPA, cuja proposta principal era sugerir experimentações audiovisuais compartilhadas com os jovens ribeirinhos habitantes da Floresta de Caxiuanã, em um intercâmbio com artistas de fora da região e culminando com uma realização compartilhada de filmes de improvisação.

A Floresta Nacional de Caxiuanã foi a primeira do tipo a ser criada no Brasil. Está localizada no interior da Ilha do Marajó, ocupando espaço dos municípios de Melgaço e Portel, que foi mais amplamente conhecida por recentemente aparecer nos noticiários como o pior IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) do Brasil. Em Caxiuanã está construída a Estação Científica Ferreira Penna, base de projetos de pesquisa científica do Museu Paraense Emílio Goeldi. Além de investigações sobre fauna, flora e clima, o Museu

A realização de “filmes de improvisação”

também desenvolve projetos de educação, que atendem as escolas das 11 comunidades sediadas no interior da Floresta.

Foi em 2014, durante as Olimpíadas Científicas, que ministrei a primeira oficina de cinema para jovens estudantes de Caxiuanã. Com a proposta de fazer um filme de ficção científica, eles imaginaram uma situação que aconteceria no interior da floresta em um tempo futuro. No filme, um guarda florestal sobrevoa a Floresta de Caxiuanã em sua nave-viatura e identifica um caçador irregular. Ao abordá-lo, não consegue convencê-lo a abandonar seu ato ilícito. O caçador foge, mas é surpreendido por uma árvore falante que, por sua imponência e sabedoria, acaba convencendo o caçador da importância da preservação da floresta. A história foi desenvolvida e encenada pelos próprios alunos que estavam, naquele momento, tendo seu primeiro contato com a realização filmica. O resultado foi bastante satisfatório, levando em conta que o processo todo, do roteiro até a edição, aconteceu em apenas três dias.

No ano seguinte, observando o interesse e a habilidade que os alunos tinham em desenhar, optei por uma oficina que ensinasse técnicas de animação e novamente os resultados superaram as expectativas. Quadro a quadro, eles conseguiam sentir na imagem em movimento uma maneira de registrar as impressões que tinham do mundo onde viviam. Aos poucos, essas experiências me convenciam das possibilidades que o cinema tinha de se tornar uma ferramenta de expressão cultural dessa população de costumes rurais, sem acesso à internet e pouco contato com a produtos audiovisuais outros que não os do circuito de novelas brasileiras e filmes comerciais.

Inventar com a diferença – primeira experiência

Em 2016, foi aprovada minha proposta para o edital do Inventar com a Diferença, cuja ideia era a aplicação do seu

método de ensino do audiovisual dentro do NORTEAR. O Inventar com a Diferença é um projeto de educação e cinema criado na Faculdade de Cinema da Universidade Federal Fluminense em parceria com a Secretaria Especial dos Direitos Humanos.

A programação dos exercícios de forma intensiva acontecendo ao longo de alguns dias em períodos matutino e vespertino era a primeira adaptação necessária à proposta do método do Inventar com a Diferença, que sugere um aprendizado em etapas progressivas ao longo de um período de meses. Isso se fazia necessário pois a nossa permanência no local estava subordinada à uma escala de viagem do Museu Goeldi, que acontece mensalmente com a duração de uma semana. Logo na primeira etapa, a solução de alguns desafios se fazia necessária. Iniciando pelo fato de que os professores estavam alguns meses sem ter contato com os alunos devido à greve da categoria, que havia quase três meses não recebia salários. Esse é o mais evidente sintoma do desprezo dos governos dos municípios em relação à educação dos jovens brasileiros, sendo que é agravado quanto mais distante eles estão dos centros urbanos. A falta de pagamento não afetava somente os professores, mas os barqueiros e as merendeiras. Sem lanche e sem transporte, o que estávamos sugerindo naquele momento era uma dedicação a partir de empenhos pessoais de todos da comunidade. Como parte mais rica dessa empreitada, tivemos que arcar com o custo do combustível para fazer funcionar o gerador que iria alimentar tanto o projetor que utilizaríamos para as aulas quanto o barco que iria transportar diariamente os alunos até a escola. Como as oficinas aconteceriam durante todo o dia, também tivemos que arcar com as despesas de alimentação do grupo.

Outro desafio seria nos adaptarmos ao contexto no qual as escolas das zonas rurais de pouca densidade populacional têm características únicas, como o fato de que em uma mesma turma estão alunos de diferentes níveis de escolaridade e idades diversas,

A realização de “filmes de improvisação”

indo de 12 a 18 anos, por vezes com alguns alunos adultos inseridos no grupo.

O aspecto mais difícil nos primeiros encontros sempre é fazer os alunos perderem a timidez e adquirirem segurança em se expressar. É preciso levar em consideração que nossa proposta era um processo de aprendizado de conteúdos distantes do cotidiano daquela população, ministrado por pessoas provenientes de locais onde o acesso à todo tipo de informação é mais comum, e tudo isso causa-lhes a sensação de medo de que suas ideias e histórias não sejam dignas de estar representadas por imagens. Some-se a isso o fato de que o conteúdo audiovisual que eles geralmente têm acesso mostra, ou paisagens urbanas do sudeste do Brasil frequentemente retratadas nas novelas, ou cidades norte-americanas exibidas nos filmes mais comerciais que passam na TV aberta. A grande aventura do projeto NORTEAR era fazer eles trilharem um caminho pelo qual conseguissem perceber os valores imagéticos dos ambientes do seu cotidiano. Somado a isso estava a preocupação de não transformar as regras predominantes da realização da boa imagem, aquelas difundidas pela cultura cinematográfica ocidental urbana, criada ao longo de mais de um século de construção da linguagem da imagem em movimento, em modelo único a ser seguido e aprendido. Distanciando-se desta intenção, o que interessava era começar a entender o quanto eles poderiam criar de forma original, para que o resultado significasse uma representação de sua identidade, não apenas pelo conteúdo das imagens, mas pela maneira de articular enquadramentos, movimentos de câmera e sequenciamento de cenas.

Essas questões estiveram presentes desde o início do projeto NORTEAR, que sempre entendeu que seu papel era a criação compartilhada, conceito caro à etnografia filmica, principalmente a desenvolvida pelo cineasta Jean Rouch, que considerava que a criação cinematográfica entre povos de diferentes culturas era

resultado de um encontro de realizadores, independente de estarem em frente ou atrás das câmeras.

Nas nossas oficinas, iniciamos pela leitura de imagens e discussão dos elementos propostos: luz e sombra, cor, textura, perspectiva, profundidade, linhas e curvas, figura e fundo, escala de planos, quadro e fora de quadro e ponto de vista. Eu tinha uma série de fotografias que destacava cada um desses pontos – material que costumo usar em minhas aulas de fotografia no Curso de Cinema da UFPA – e percebi que era de extrema importância criar um arquivo de imagens acompanhadas de comentários pertinentes de modo a servir de material de apoio para que os professores das comunidades pudessem reproduzir essas aulas. Divididos em cinco grupos, os alunos usaram as cinco câmeras disponíveis e o resultado foi altamente satisfatório, comprovando o poder intuitivo e o fascínio natural que a produção de imagens provoca. Já a experiência de olhar através de uma moldura de papelão não pareceu a eles significar descoberta relevante. Definir o dentro e fora de quadro parecia se resolver pela moldura da câmera e do celular, não precisando de uma percepção maior de seu significado. Fruto provável do costume de utilizar com certa frequência o celular como máquina fotográfica. O interesse maior, provocado pelas nossas leituras das imagens, era pela percepção de que as fotos tinham camadas de profundidade e que os “fundos” de um cenário eram imprescindíveis para o significado da imagem. Contrastes de luz, de cor, de tamanho, de textura e formas, dialogavam com o primeiro plano, dando os elementos para a definição de uma boa foto.

O segundo dia de aula foi dedicado aos filmes de 1 minuto. Assistir aos curtas dos irmãos Lumière foi tarefa divertida e inspiradora. Também de fácil percepção a noção da imagem em movimento como o registro de algo que se move à frente da câmera, primórdios do cinema, antes de a câmera também se mover em relação à cena. Imagens cotidianas da vida ribeirinha

A realização de “filmes de improvisação”

pouco se comparam com o movimento frenético da maioria das cenas de paisagem urbanas da França. No nosso caso, tratava-se da expressão da realidade de um ambiente onde a vida acontece em uma linha estreita entre duas enormidades: de um lado o imenso rio, do outro a profunda floresta. Os filmes-minuto produzidos por eles mostravam pessoas balançando em redes ou famílias sentadas na varanda, a vida no ritmo do tempo passando sem ser empurrado por muitos acontecimentos surpreendentes.

Para explicar a questão do som no cinema, aproveitamos uma cena muda dos irmãos Lumière e sonorizamos a partir de arquivos de ruídos e músicas. Desse modo foi possível demonstrar como se dava a construção sonora de uma cena sem que os sons fossem os captados sincronicamente durante a filmagem. Também, com equipamentos de captação de som mais profissionais, conseguimos fazer com que os alunos pudessem ter uma audição mais direcionada de sons presentes no ambiente em que vivem, onde os pássaros são o que existe de mais ruidoso quando nenhum barco cruza o rio.

Pesquisas posteriores me levaram a crer que para tornar mais acessível e popular a produção da narrativa audiovisual era necessário a construção de um processo de trabalho que fosse totalmente realizado por aparelhos celulares, desde a captação até a edição e distribuição das imagens. Com o advento da imagem digital, se a captação passou a ser extremamente mais fácil por prescindir da revelação dos filmes, a edição levou à necessidade de um computador e programas específicos que não estão disponíveis para as escolas onde eu propus realizar minhas oficinas. Porém, até mesmo nas comunidades ribeirinhas, era comum que alguns alunos tivessem celulares com boa qualidade de captação de imagens. E atualmente já surgem vários aplicativos que podem editar essas imagens, apesar dos recursos ainda limitados para edição de pistas de som, transições e efeitos, ou cortes mais precisos das cenas.

Essa primeira etapa de oficinas para a comunidade de Caxiuanã culminou com a realização de três pequenos filmes decupados, em que eles puderam experimentar os diferentes tamanhos de planos e posições de câmera e entender a junção de cenas de modo a manter a continuidade da ação. Curiosamente, duas das pequenas histórias criadas tinham como tema crianças que se perdiam dos seus pais. Felizmente todas acabaram resgatadas.

Inventar com a diferença – segunda experiência

O meu retorno à Floresta de Caxiuanã para a continuidade das oficinas foi no mês seguinte, porém, desta vez, na comunidade de São Sebastião de Portel. A opção por iniciar o processo em outra comunidade se deu pelo fato de que os alunos desta nova comunidade terem sido contemplados com um projeto de intercâmbio entre o Museu Emílio Goeldi e o Museu Stepping Stones dos EUA. Oito alunos norte-americanos, acompanhados de professores e pesquisadores, visitaram a Floresta de Caxiuanã durante as Olimpíadas Científicas, participando de todas as atividades e conhecendo como vivem os jovens que habitam as beiras dos rios e florestas da Amazônia. Durante o evento, oito estudantes da Comunidade de São Sebastião de Portel foram selecionados para retribuir a visita, indo até a escola Fairchild Wheeler em Norwalk, EUA, para também participarem de oficinas e experiências culturais e artísticas. Antes da viagem deles aos EUA, realizamos uma série de exercícios com a intenção de ajudar no preparo e formação dos alunos, e que serviriam de experiência-piloto a ser reproduzida nas outras comunidades de Caxiuanã.

No decorrer do processo desses exercícios, um fato aconteceu que veio servir de tema para o filme que começamos realizar. Alguns professores que tinham ido até a comunidade, pediram para falar com os alunos. Assim como os professores da

A realização de “filmes de improvisação”

comunidade de Caxiuanã, eles também estavam meses sem ministrar aula por falta de pagamento. Fiquei sabendo depois que os professores explicaram aos alunos os motivos pelos quais as aulas estavam suspensas e resolvi com eles que iríamos reproduzir aquela cena em forma de planos. Este procedimento era inspirado em como o cineasta Jean Rouch realizava seus filmes com seus colegas africanos, reproduzindo fatos reais de forma ficcional. Refizemos a cena, em comum acordo com os professores. Parte dos alunos comandou as filmagens enquanto outros atuaram em frente à câmera.

Olhos da floresta – roteiro e ensaios

Só pude retornar à Floresta de Caxiuanã dois meses depois, devido ao período de férias escolares. Nessa empreitada, juntamos os alunos das duas comunidades na Estação Científica Ferreira Penna para iniciar o processo de realização de um filme. Desta vez, eu estava acompanhado de duas artistas convidadas, concretizando a intenção de levar pessoas que pudessem propor dinâmicas e dispositivos diferentes, imbuído da convicção de que estimular outras atividades lúdicas poderia gerar inspirações para argumentos e temas cinematográficos.

Uma delas foi a artista Myriam Mirna Korolkovas, designer de bio-joias. Oferecer uma oficina não específica em audiovisual atendia ao desejo de criar um fato a ser filmado, propondo uma ação de descoberta. A escolha por uma oficina de bio-joias pareceu pertinente por sugerir uma atividade que estava totalmente integrada às possibilidades e interesses dos jovens de Caxiuanã. Usando material disponível em abundância no entorno de suas moradias, como sementes, cipós, madeiras etc., era possível proporcionar uma atividade que inclusive gerasse algum tipo de renda para eles.

A outra pessoa escolhida foi Hedme Almeida, atriz, graduanda em curso de cinema e com grande interesse em trabalhar com projetos de arte-educação. Hedme teve a função de quebrar a timidez excessiva e prepará-los para se apresentarem em frente às câmeras, no filme que iríamos desenvolver.

Eu me encarreguei de desenvolver com eles um roteiro de um curta-metragem. Apresentei-lhes as ideias de Jung sobre os arquétipos e a jornada do herói, discutimos personagens e temas, e passamos a ensaiar as cenas que iam sendo propostas.

A história que surgiu poderia, de certa forma, ser uma continuidade do que tínhamos filmado no encontro anterior. Até aquele momento, o enredo que tínhamos como resultado dos exercícios eram alunos que saíam de suas casas e iam até a escola para lá descobrirem que não teriam aula. Decepcionados, eles resolviam escrever uma carta ao prefeito. O que viria depois? A partir desse momento continuava a nossa história.

Sem aula, o jeito era nadar no igarapé. Depois de alguns minutos se divertindo na água, eles ouviam um barulho de motoserra ali por perto. Resolviam investigar. Espreitando com cuidado, chegavam até o acampamento de serralheiros que ilegalmente cortavam árvores. Indignados, eles resolviam fazer algo.

Ensaíamos várias cenas e a partir delas os alunos puderam experimentar enquadramentos mais apropriados para cada caso. Dessa maneira, ao final de mais essa etapa de oficinas, eles haviam criado uma história e desenvolvido cenas que combinavam a movimentação dos atores com os posicionamentos da câmera, enquanto aprendiam a representar com naturalidade os personagens que haviam criado.

Olhos da floresta – filmagens

Antes da realização da terceira etapa que era a filmagem propriamente dita, eu percebi que havia no nosso argumento

A realização de “filmes de improvisação”

uma série de erros. Lembrei das orientações do método do Inventar com a Diferença, quando fomos esclarecidos de que reproduzir em imagens uma injustiça ou uma opressão, não é a melhor maneira de discutir e esclarecer o assunto. Na história que tínhamos ensaiado, durante o encontro dos heróis com os vilões, estes últimos mostraram uma agressividade muito real, ameaçando com armas os outros rapazes e com assédio sexual às meninas. Todo aquele cenário começou me parecer muito violento para ser reproduzido por alunos, em sua maioria, menores de idade. Algo tinha dado errado na condução do processo. Era preciso alterar antes que as filmagens acontecessem de verdade.

Desta maneira, me reuni com Hedme antes de voltarmos para a etapa de filmagens, reformulamos várias ideias sobre o roteiro e decidimos que iríamos adaptá-lo para um formato mais coerente com os princípios que acreditávamos ser os nossos objetivos. Levamos a proposta para discussão com os alunos e acabamos transformando nosso enredo, que, sem perder o tom de aventura, levava a história para um tom mais fantástico, usando personagens que faziam parte da mitologia regional. Assim, filmamos os nossos heróis, em sua jornada, obtendo a ajuda de entidades da floresta, como o Curupira, a Iara e a Matita Pereira, conseguindo, assim, prender os infratores.

Durante as filmagens, fomos surpreendidos pelas várias habilidades individuais. Alguns deles mostraram perfeita desenvoltura para realizar seu personagem. Sem um roteiro pré-estabelecido, conseguiram criar falas e expressões com naturalidade impressionante. Outros se apegaram mais à câmera e mostraram competências de quem parece estar habituado ao ofício. Casos interessantes podem ser citados. Uma das cenas que queríamos fazer com o grupo andando na floresta deveria ser vista do alto. Ao sugerir isso para o nosso aluno Denilson, não houve nenhuma dificuldade para que ele subisse com a câmera pendurada no pescoço no galho mais alto e bem estreito de uma árvore e

do alto fizesse um plano, com movimento de câmera totalmente suave e equilibrado, de uma movimentação de atores que não tinha marcação pré-definida. Ele também, em outra cena, com a câmera na mão, tentando uma estabilidade maior, não gastou mais do que alguns segundos para conseguir um galho de árvore que pudesse fazer a função de um tripé de algumas centenas de dólares.

Conclusão

O resultado do filme, com erros e acertos, tem um grande mérito, e acredito ser um material exemplar, resultado de um processo de ensino do cinema como ferramenta de expressão. No filme estão retratados aspectos valorizados de suas vidas na floresta, como também situações que representam ameaças. Sonhos, desejos e opções estéticas. Acho importante dizer que, como foi demonstrado nesse relato, o filme não foi uma realização exclusiva deles. É inegável que as interferências de nossa equipe na condução das filmagens se juntaram à desenvoltura de alguns alunos e isso foi determinante para que o processo tenha atingido esse resultado. Dados importantes que comprovam a crença de que a realização cinematográfica que surge desses processos, assim como na realização de um filme etnográfico, é o produto de um encontro, nesse caso entre o cineasta-educador e alunos. Por isso, fiquei me questionando o quanto esta experiência seria possível se fosse conduzida por professores não cineastas. Uma quantidade muito grande de improvisos e adaptações foi necessária e aconteceu com a rapidez exigida pelo cronograma de filmagem, que só a nossa experiência como cineastas permitiu. Como em outras expressões artísticas, tais como a música, o desenho e o teatro, a experiência específica do professor na linguagem audiovisual é o que permite conduzir um processo de experimentação independente, sem cair no vício de reproduzir mecanicamente e

A realização de “filmes de improvisação”

sem reflexão, os modelos predominantes na indústria dos meios de comunicação de massa.

As imagens passaram por discussão e edição compartilhada com os alunos, todo o processo foi documentado e os resultados foram exibidos em eventos importantes para eles, como a formatura dos alunos e as festas na comunidade, o que pôde valorar ainda mais a experiência. Desta maneira, a produção cinematográfica serviu como expressão e identidade da comunidade sem ter que necessariamente estar balizada pela definição tradicional de um produto artístico com modos de produção e exibição estabelecidos institucionalmente.

Notas

1. ROUCH, Jean. The Cinema of the Future? In FELD, Steven. *Visible Evidence, volume 13. Ciné- Ethnography Jean Rouch*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003. p. 272.
2. Hauka é o grupo representado no filme *Os mestres loucos*, Jean Rouch.

Referência bibliográfica

ROUCH, Jean . The Cinema of the Future.? In FELD, Steven. *Visible Evidence, volume 13. Ciné- Ethnography Jean Rouch*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.

Figurações do corpo refugiado em Ressonâncias (Nicolas Khoury, 2017)

Pedro Henrique Andrade

Entre lodaçais e vielas de terra batida, sob o rigoroso inverno do Líbano, um acampamento serve de moradia precária para sírios que fugiram da guerra em seu país de origem. Encrustado em estreitos corredores de árvores, no Vale do Beka, norte do território libanês, o campo deveria ser um porto seguro para quem teve de abandonar a terra natal em busca de proteção. Mas o assentamento filmado por Nicolas Khoury em seu curta-metragem documental *Ressonâncias* (2017)¹ mais parece o palco de uma sombria distopia, na qual o exílio tirou a cor do mundo e tornou o presente refém do passado. Sob as tendas, ouvimos relatos de quem perdeu familiares e amigos no conflito sírio. Escutamos histórias de fantasmas e pesadelos confusos, povoados por episódios de fuga e mutilação. A vida no local é regulada por um mecanismo de vigilância, que anuncia, com um sonoro alarme, esquadrinhamentos periódicos do espaço e dos seus moradores. Trata-se de um escaneamento dos corpos

– o diretor insere, entre as imagens das barracas e do terreno, chapas de ressonâncias magnéticas.

Esse cenário ganha contornos ainda mais lúgubres por meio das estratégias de montagem, fotografia e *mise-en-scène* adotadas por Khouiry. Em *Ressonâncias*, o corpo do desenraizamento é vislumbrado por meio de sua fragmentação e, paradoxalmente, de seu ocultamento. Esse corpo se deixa ver apenas sob a forma de silhuetas, sombras recortadas pela luz, figuras desfocadas pela objetiva, indivíduos enquadrados a distância, rostos filmados de costas para a câmera. São personagens adormecidos ou em estado letárgico. São mãos e pés que insistem em aparecer como peças separadas de um todo ainda por descobrir. Os depoimentos dos refugiados são inseridos sempre de modo assíncrono – nunca vemos um personagem de fato falar –, ainda que fiquemos tentados a atribuir as falas a alguns dos homens e mulheres filmados. Esse movimento de dissociação apaga as autorias precisas das histórias e, conseqüentemente, as identidades individuais, dissolvidas num contínuo de testemunhos.

Todavia, como gostaríamos de argumentar, esse mundo de fantasmagorias e murmúrios desconexos é construído não tanto para reforçar o clichê de uma desumanização associada ao desenraizamento, mas para inventar outros modos de resistência para o corpo refugiado. Este artigo propõe uma análise dos procedimentos estéticos de *Ressonâncias*, em que pesem as contribuições de teóricos como Gilles Deleuze e Jacques Rancière. Com esses autores e o também francês Jean-Michel Dufour, investigamos como a obra mobiliza a exaustão do corpo refugiado tanto para representar seu estado de existência marginalizado quanto para ensaiar estratégias de resistência a formas de coerção e violência. A partir de uma sensibilidade construída com base na materialidade plástica e no ritmo das imagens do corpo, argumentamos que o filme opera uma figuração do corpo refugiado.

Mise-en-scènes de esgotamento e das ausências

Um dos desafios de pensar o estatuto do refugiado é sua posição particular no debate teórico, pois ele aparece como figura emblemática tanto da modernidade quanto do contemporâneo. Arendt assinala que o refugiado desafia a concepção moderna de um sujeito dotado de direitos universais – os direitos humanos –, pois na prática, põe em evidência que o exercício dos direitos ainda está, à época da 1ª Guerra Mundial, irremediavelmente atrelado à cidadania e, por consequência, ao pertencimento a um Estado-nação (ARENDDT, 1976). O sujeito do refúgio emerge, assim, como “elemento perturbador” para a soberania moderna (AGAMBEN, 1998), pois reivindica reconhecimento por uma condição inata – nascer humano –, que independe das ficções de identidade e território nacionais. Na fragilidade de sua existência, caracterizada pela privação de direitos, o refugiado expõe o objeto último da política – a vida nua, reduzida ao fato biológico, ao dado demográfico e empírico, manipulável por toda sorte de poder.

Ainda que a segunda metade do século XX tenha visto o florescimento de instituições e convenções internacionais para proteger indivíduos independentemente de seu status migratório, nacionalidade, raça ou crença (SAID, 2001), os novos episódios de deslocamento forçado mostram que subtração de direitos e desenraizamento compulsório se acompanham até hoje. Em um mundo de distâncias encurtadas pela tecnologia, pleno de promessas de abertura das fronteiras, somos constantemente lembrados de que a globalização é também o tempo de novas “tecnologias de imobilidade e de ocupação militar e de arquiteturas de segurança nas quais os deslocados e excluídos têm seus direitos legais negados” (DEMOS, 2013, p.XIV). Bastaria recordar as imagens dos campos de detenção para migrantes em países como Líbia, Grécia e Hungria.

O que parece sobrar ao refugiado é seu corpo, esse objeto intransigente. E é com esse corpo que os refugiados resistem à coerção e à violência. Se seguirmos as pistas do teórico espanhol José Sanchez e do alemão Hans Belting, para quem os corpos são indissociáveis de sua própria imagem (SANCHEZ, 2012), poderíamos questionar se não é também pela imagem que modos de resistência podem surgir.

Na obra de Khouiry, o acampamento de refugiados é filmado exclusivamente por planos fixos ou com leves zooms, numa sucessão de imagens quase estáticas, quase congeladas, não fossem o balanço dos galhos, o lento caminhar de alguns moradores e os pequenos movimentos dos refugiados visados pela câmera. A *mise-en-scène* do espaço físico reforça a impressão de um mundo enrijecido e claustrofóbico – nunca vemos o horizonte para além da floresta e não é oferecido ao espectador qualquer plano mais aberto ou geral do campo. Nesse assentamento labiríntico e gelado, nada acontece, e a câmera quase sempre parada é suficiente para capturar esse vazio dramático.

Mas a falta de ação é compensada por uma atividade no nível discursivo que dá a tônica de *Ressonâncias*. As imagens logo se voltam para o interior das barracas espalhadas pelo terreno, e o espectador é convidado a escutar um longo encadeamento de relatos. Quem assiste ao filme, porém, é logo surpreendido pelo conteúdo desses contos, que não trazem nenhuma informação pessoal ou dado socioeconômico de seus narradores. Engana-se quem espera ouvir a história da vida de alguns refugiados ou saber como eles deixaram a Síria e vieram parar no Líbano. Tampouco são oferecidos quaisquer comentários capazes de elucidar as tensões da guerra civil ou os impasses políticos envolvendo a migração forçada de cerca de 990 mil sírios para o Líbano². Na verdade, não há qualquer menção ao fato de que o filme foi gravado em solo libanês, e só podemos supor a origem dos refugiados

porque o primeiro a dar seu depoimento diz que a mãe estava desaparecida na Síria.

O que se ouve dos refugiados é, num primeiro momento, lembranças de ocorrências sobrenaturais – a mãe de um sírio, por exemplo, retorna dos mortos envolta em luz, como um anjo, trazendo um reconforto efêmero. É importante assinalar que a evocação dessa imagem se dá apenas pela palavra – não vemos essa aparição se materializar na tela. Nesses retornos da matriarca, não há epifania, apenas espanto e desorientação. Em vez de conseguir conversar, a mãe foge do filho até ser levada ao encontro de outros conhecidos, que apenas sentam e choram. Em outro conto, a mãe acusa a filha e os parentes de terem-na enterrado viva.

Num segundo fio de relatos, pululam histórias de um suposto incêndio no local de residência – fica pouco claro se os expatriados falam da vida em assentamentos ou da terra natal. O sentimento preponderante nesses enunciados é um medo paranoico – ruídos de carros e tratores são identificados como princípios de fogo; botijões de gás e materiais espalhados pelo campo podem entrar em combustão ou explodir a qualquer momento. Esse estado de alerta, porém, contrasta com a apatia dos familiares. Nos depoimentos, o narrador se vê defrontado com parentes indiferentes e alheios à tragédia: o pai muito doente de uma refugiada reluta em deixar a casa em chamas; outra mulher grita incessantemente pelo marido, mas não obtém resposta; uma criança alerta os pais sobre o incêndio, mas percebe que ninguém corre para deixar o local.

Se elencamos algumas das situações narradas, é porque elas são representativas de um esgotamento que resvala das histórias e se faz presente nos corpos filmados dos refugiados. Enquanto ouvimos as recordações, vemos repetidas imagens de homens e mulheres adormecidos ou inertes, em estados de prostração. Quando muito, alguns estão engajados em gestos ou atividades

mínimas de sobrevivência – mexer os pés, aquecer as mãos ao fogo, cozinhar. Embora nenhuma das situações recordadas seja encenada ou recriada no universo da diegese, apenas narradas, temos a impressão de que elas poderiam se produzir sob os nossos olhos a qualquer instante. A sugestão de identificação é palpável – os refugiados que, nas narrações, não correm pelas suas vidas em meio às chamas seriam os mesmos que vemos, letárgicos, na tela.

Em meio aos relatos de incêndio, aparece a frase: “Todo mundo estava assistindo à cena como se fosse um espetáculo de cinema em que tudo se perde” (KHOURY, 2017, 8’07”). Nesse contexto, os refugiados assemelham-se aos sujeitos videntes dos quais nos fala Gilles Deleuze ao analisar a produção cinematográfica da segunda metade do século XX (DELEUZE, 1990). Diante de um insuportável – a morte da família, a fuga da guerra, a destruição da casa –, os refugiados se alinham a uma tradição de personagens que perderam o poder de reação e que conseguem apenas ver. Eles habitam o intervalo do movimento, a suspensão do drama. *Ressonâncias* é ainda mais econômico que as obras de ficção analisadas por Deleuze, pois o filme de Khoury recusa desde o início qualquer necessidade de adequação às causalidades, conveniências e verossimilhanças de uma intriga. Em certa medida, isso é possível pela vinculação ao universo histórico-empírico. O substrato dessa experiência fílmica traz a marca referencial do real – os corpos e histórias que vemos e ouvimos são, em princípio, “verdadeiros”, de autênticos refugiados. Poderíamos lembrar aqui as palavras de Jacques Rancière, para quem, no filme documentário, “o real (...) não é um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido” (RANCIÈRE, 2013, p.160). A realidade do mundo filmado libertaria os diretores do documentário das convenções que aprisionam a ficção. Nem por isso, porém, o vácuo sensorio-motor e o desengajamento dos corpos refugiados em relação ao tempo e ao espaço

terão um efeito menor na fruição estética. Talvez justamente por se tratar de um filme documental, o esgotamento dos sujeitos filmados cause ainda mais surpresa, pois não parece crível que os refugiados passem o tempo todo num estado de tamanha debilidade.

Essa insistente representação do corpo exaurido é acentuada pelos já mencionados planos fixos, que agravam a inércia de toda a atmosfera do acampamento. Outro elemento que concorre para agravar a impressão de extenuação é o fato de que a atividade mais concreta realizada pelos refugiados – falar/lembrar – parece estar aquém de qualquer transformação ou redenção do presente. As recordações e aparições são como vislumbres e enunciações vãos. Mesmo o seu valor de relato do que foi supostamente vivido é colocado sob suspeita. Todo o conjunto de histórias sobre os incêndios, por exemplo, é encerrado pela digressão de um refugiado que explica que não houve fogo algum, tratava-se apenas de um veículo passando – “Essa é toda a história”, conclui.

A sobreposição das faixas de áudio, que contam as histórias e lembranças dos refugiados sírios, dá forma a um vozerio sem nome. Conseguimos acompanhar o fio de um testemunho apenas por modulações no volume, que normalmente deixam uma faixa mais alta que as outras, e também pelas legendas, que acabam escolhendo para o espectador o depoimento a ser lido – para os falantes de árabe, o atordoamento em meio à multiplicidade de falas é certamente maior. As vozes são, ao mesmo tempo, de uns e de todos, sobretudo porque uma voz cede lugar a outra no meio da narração, que é continuada por uma segunda, terceira, quarta pessoa. Não há espaço para uma autoria singular – um apagamento que é tanto mais reforçado pela recusa em mostrar as faces dos refugiados. O resultado é a suposição de que o deslocamento forçado é condição

homogeneizadora, sobretudo porque produz variações dos mesmos sonhos e aparições.

Por um lado, os relatos denotam uma tentativa alucinatória de fazer frente à tragédia – a mente conjura episódios oníricos e sobrenaturais nos quais é possível rever entes queridos e superar a morte. Em suas repetidas variações, os relatos dizem menos do mundo e mais dos seus enunciadores. Todos os refugiados parecem acometidos por “um passado que não passa” e que clama ser comunicado a outrem (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69), seja ao cineasta ausente da diegese ou ao espectador a quem as falas são tacitamente dirigidas. A superposição e o atropelamento de vozes parecem evidenciar o desespero e a urgência dessa transmissão ao outro. Por outro lado, esse esforço de recuperar e narrar o sofrimento revela-se, em certa medida, infrutífero. Não é possível deixar a dor para trás e estabelecer um vínculo renovado com o mundo ou com um ouvinte empático. Khoury cria um circuito fechado: a lembrança dos ausentes faz com que os refugiados se afastem do presente.

Essa ausência se materializa nos planos de objetos quaisquer, como uma lanterna ou frigideira, ou a chaminé em perpétuo funcionamento, que valem pelos moradores do campo. Trata-se de uma natureza morta que vira indício de um elemento humano ainda presente, mas em vias constantes de subtrair-se da cena, do tempo e do espaço. As chapas de ressonâncias magnéticas também operam essa economia dos corpos visíveis, reduzidos a rastros fugidios de ossos e carne. Esses exames médicos são expostos por Khoury num encadeamento incerto de imagens, em que os órgãos vão se adensando, ganhando em tamanho, forma e contorno. A progressão é seguida de uma gradativa regressão, que chega a apagar quase completamente a imagem, até recomeçar o ciclo de projeções das chapas. Cria-se um contínuo vaivém no qual a concretude do corpo escaneado

é desestabilizada pelo fluxo. O corpo vira intermitência luminosa, sob risco de apagamento definitivo.

Dispositivo, confinamento e figuração

A disrupção dessa atmosfera sombria é feita por uma imagem que coloca *Ressonâncias* em cheque. Ao final do filme, um plano exhibe uma sala cheia de monitores, que se assemelha a uma central de segurança. As telas mostram o acampamento enquadrado do mesmo modo como o víamos anteriormente, ao longo do filme. A dúvida é imediata – não seria a obra de Khoury um apanhado dessas imagens feitas para monitorar os refugiados? A pergunta é passível de se desdobrar em uma segunda: Quando é que se instaura essa cumplicidade entre o dispositivo cinematográfico e dispositivos outros, que visam ao governo dos corpos?

A central de segurança abre novos sentidos para compreender o filme, pois sugere a existência de um mecanismo mais duro e direto de administração do acampamento. Esse sistema de mapeamento pela imagem sugere que as visões claustrofóbicas do assentamento talvez apontassem para um enclausuramento concreto dos refugiados no local. O confinamento é aqui combinado a uma tecnologia de visibilidade – as câmeras de Khoury assumem um papel de câmeras de vigilância, “extensões eletrônicas” do panóptico (KOSKELA, 2003, p.293). Mas aqui não se trata de impor a arregimentação dos corpos pela observação constante de um olhar anônimo, o qual produziria, entre os refugiados, uma autovigilância. O que indica a presença no campo de um mecanismo de monitoramento contínuo é sobretudo o alarme que anuncia a realização das ressonâncias. Se recuperamos a referência a Foucault, é porque a alegoria teórica do panóptico evoca a ideia de “um poder espacializante, vidente, imobilizante” (FOUCAULT, 1998, p.222), que se ocupa da vida e extrapola as sociedades disciplinares do século XIX.

O acampamento é o lugar de manifestação desse poder, que parece ter reduzido os habitantes a um estado de sobrevivência – objetivo último da biopolítica contemporânea, tal como propõe Peter Pál Pelbart a partir de sua leitura de Giorgio Agamben. Os refugiados de Khoury encarnam essa existência residual e quase vegetativa (PELBART, 2013), uma vida nua, exposta a um dispositivo que subtrai sua mobilidade, sua liberdade e, aos poucos, seus corpos. A definição de Agamben nos parece oportuna: o dispositivo é o que “tem capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou proteger os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2009, p.14). Mas, nesse sentido, o cinema também pode tomar parte no dispositivo, de duas formas: na primeira, o cinema vale por sua instrumentação a serviço da produção de sobrevivências; na segunda, a análise exige que nos destaquemos da trama inventada por Khoury para perceber as potências do cinema. Vejamos como essas duas interpretações se desdobram.

Em *Ressonâncias*, a imagem cinematográfica assume um caráter coercitivo diante do outro que se almeja representar – ela é algo que se impõe em seu intento de apreender e fixar os corpos em imagem, é uma tecnologia que vem construir o suspeito confinamento do campo. O conluio entre a imagem do cinema e o dispositivo remete ainda à exigência da cultura midiática contemporânea de tudo mostrar e expor, avançando cada vez mais sobre o espaço íntimo e subjetivo. Essa tendência de certa prática jornalística e documentária é justificada pelo propósito humanitário de denunciar para transformar – é preciso que o sofrimento seja conhecido para produzir compaixão e conscientização política³. Nem por isso abandona-se uma crescente expropriação dos sujeitos, que são despojados de suas imagens.

Figurações do corpo refugiado em Ressonâncias

Também é possível associar cinema e dispositivo porque o cinema, como propõe a descrição de Agamben, não deixa de ser uma articulação de mecanismos que “determina e captura” gestos. No caso de *Ressonâncias*, o filme parte de um jogo de artificialidade: ao espectador, parece inverossímil o estado generalizado de prostração dos refugiados e não soa crível que as imagens sejam registros espontâneos da vida no campo. Haveria aí alguma manobra de estilização do real, seja pelo recurso à encenação dos refugiados, seja pela montagem de imagens autênticas, “não ensaiadas”, mas encadeadas para compor uma letargia totalizante. Em ambos os casos, seria sensato supor algum acordo entre quem filma e quem é filmado – os modos de estar na cena e de registrar o filme seriam fruto de uma negociação na qual refugiados e documentarista encontrariam um terreno comum de trocas, de determinações mútuas de gestos e condutas. Esse tipo de dispositivo, permitiria, ao contrário de nossa primeira interpretação, recuperar as imagens para os refugiados. Mas essa segunda aposta repousa fundamentalmente em uma hipótese inverificável, que diz respeito à realidade pró-filmica. Não gostaríamos de argumentar em prol dessas condições extra-diegéticas incertas, e sim em favor de uma mobilização pela própria imagem.

As sombras sem rosto, as silhuetas desfocadas, os mãos e pés recortados pelos enquadramentos fechados, os corpos amontoados e um tanto disformes em camas improvisadas – não seriam essas imagens um meio plástico de tornar sensível, pela imagem cinematográfica, uma opacidade irreduzível da experiência refugiada? Ao olho eletrônico da câmera e às ressonâncias eletromagnéticas, que ambicionam o rastreamento dos elementos vivos, Khoury opõe algo da ordem do inapreensível. Poderíamos falar, então, de uma figuração do corpo refugiado.

Em *Ressonâncias*, o corpo refugiado nos é apresentado por uma estética ambígua, que suscita identificação e des-identificação.

Somos impelidos, num primeiro momento, a tentar alinhar as imagens a um regime representativo que preze pela verossimilhança ou por um trato mais convencional entre o documentarista e o real. Assim, buscamos compreender quem são os personagens, suas origens, seus nomes e todas as outras informações que os situariam no mundo histórico-empírico. Para ser bem-sucedido, esse intento interpretativo se apoia também na materialidade plástica das imagens. Essas oscilam entre um padrão figurativo, que preserva o suposto realismo do meio cinematográfico, e uma inclinação figural, que “escapa às formas e é rebelde à definição” (DURAFOUR, 2009, p.128). O figural, como propõe o francês Jean-Michel Durafour, está no que as imagens têm “de elástico, de maleável, de deformável, naquilo em que as potências de visualização, brutas, inesperadas, rompem as medidas e os códigos figurativos, os atravessam e os alteram” (ibid, p. 92). Nesse deslize, vemos a marca de outro tipo de intervenção do cinema sobre a matéria filmada. Com o desnudamento do dispositivo de confinamento, o corpo refugiado passa a valer não mais por aquilo que tem a dizer ou mostrar de si, mas, inversamente, por aquilo que consegue ocultar e interromper na cadeia de alertas e coerções. Em sua densidade e exaustão, em sua escuridão que recusa a marca do rosto individual, em sua fragmentação que inviabiliza uma funcionalidade, o corpo emerge não mais como metáfora de uma sobrevida, mas como encarnação de uma resistência. Em sua enunciação do implausível, do relato esvaziado de qualquer epifania ou conclusão relevante, os refugiados de *Ressonâncias* ensaiam uma reação inventiva contra o mapeamento de suas subjetividades e pensamentos.

Ao propor a ideia de uma figuração desse corpo, não queremos reinstaurar aqui uma dicotomia entre o realismo e explorações mais livres das imagens e sons, que poderiam pender para o cinema experimental e para a abolição de todo traço

narrativo. Ao contrário, em certa medida, é a narrativa sobre controle e sobre refugiados num acampamento que preenche de uma nova sensibilidade a *mise-en-scène* de *Ressonâncias*. Com o recurso ao conceito de figuração, almejamos, na verdade, propor que o filme de Khouiry se equilibra nessa tensão precária entre valências distintas, mas complementares, do corpo. O impacto da obra está em operar essa passagem de um corpo à mercê de processos de subtração da vida para um corpo que resiste. Trata-se de um corpo que encontra, no próprio esgotamento, um meio de neutralizar a visibilidade pervasiva das sociedades contemporâneas, reivindicando, desse modo, outras manifestações visíveis e sensíveis.

Notas

1. Exibido em 2018 na 23ª edição do Festival É Tudo Verdade, realizado em Rio de Janeiro e São Paulo.
2. Número estimado pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), relativo a 2017. Ver: <http://www.unhcr.org/statistics/unhcrstats/5b27be547/unhcr-global-trends-2017.html>. Acessado em 14/10/2018.
3. Ver BOLTANSKI, 2007; FASSIN, 2012; e VAZ & CARDOSO, 2011.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *What is an apparatus?*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

_____. The camp as biopolitical paradigm of the modern. In: *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

ARENDDT, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1976.

BOLTANSKI, Luc. *La souffrance à distance*. Paris: Gallimard, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DEMOS, T. J.. *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press, 2013.

DURAFOUR, Jean-Michel. *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

FASSIN, Didier. *Humanitarian Reason: a moral history of the present*. Berkeley: University of California Press, 2012.

FOUCAULT, Michel. O Olho do Poder. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

KOSKELA, Hille. 'Cam Era' — the contemporary urban Panopticon. *Surveillance and Society*, Kingston, v.1, n.3, p.292-313, 2003.

PELBART, Peter Pál. Vida besta, vida nua, uma vida. In: _____. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: _____. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.

SANCHEZ, José. Ética de la Representación. *Artes La Revista*. Medellín, v.18, p.177-193, 2012.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras/Schwarcz, 2001. Versão consultada em e-book.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clín.*, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008.

VAZ, Paulo; CARDOSO, Janine. Risco e retórica das imagens de sofrimento. *Devires*. Belo Horizonte, v.8, n.2, p.138-153, jul/dez 2011.

Filmografia

Ressonâncias. Direção: Nicolas Khoury. Líbano, 2017, 27 min.

Autores do volume 1

Liliane Leroux, autora de *A Baixada tem, a Baixada Filma: a periferia, da representação à autoapresentação*

Socióloga, professora e pesquisadora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Procientista em Artes (Faperj/Uerj). Coordenadora do NuVISU – Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas (CNPq/Uerj).

Catarina Andrade, autora de *Vênus Negra: o corpo como afirmação de identidade e resgate de memória*

Professora-adjunta do Departamento de Letras/Francês na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora em Comunicação com ênfase em Cinema Francês pela UFPE, mestre (2010) e graduada (2005) em Comunicação/Jornalismo pela UFPE e formação superior em Estudos Franceses/Língua e Literatura pela Université Nancy 2 (França, 2007).

Juliana Serfaty, autora de *As bordas povoam e repovoam: as terras de delírio em Filme de aborto e Quintal*

Atua como professora de direção da Academia Internacional de Cinema. Mestranda em Cinema na UFF, onde estuda “as imagens da periferia no cinema brasileiro contemporâneo”. Tem graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pós-graduação em Roteiro para Cinema e TV.

Michelle Sales, autora de *Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil: análise sobre a recepção do filme Vazante*

Professora adjunta da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisadora integrada do grupo Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais do Ceis20, da Universidade de Coimbra.

Andressa Caires, autora de *A catástrofe do agora em A Terra das Almas Errantes*

Mestranda na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde pesquisa o conceito de metaimagens nos documentários de Rithy Panh. Atualmente é aluna da Ruhr-Universität Bochum pelo Programa Internacional Master of Audiovisual and Cinema Studies. Foi roteirista de documentários para o canal TV Justiça, abordando temas como população carcerária brasileira, audiência de custódia, leis trabalhistas, entre outros.

Cid Vasconcelos, autor de *De Yvones e de Margaridas: compartilhando memórias desencantadas de Moçambique*

Professor-adjunto e pesquisador do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), publicou vários artigos, capítulos de livro e traduções na área de cinema e audiovisual. Seu projeto de pesquisa atual tem como tema o cinema moçambicano contemporâneo.

Afrânio Mendes Catani, autor de Raul Solnado: comediante, entertainer e one-man-show português

É professor titular na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM-USP). Mestre e doutor em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Livre Docente pela Faculdade de Educação da USP, realizou pós-doutorado na Middlesex University London, Reino Unido.

Uriel Nascimento Santos Pinho, autor de Caminhos documentais em espaços amazônicos

Bacharel em Comunicação Social-Jornalismo, pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), linha de pesquisa Narrativas e Estéticas.

Luiz Adriano Daminello, autor de A realização de “filmes de improvisação”: uma experiência com os povos da Floresta de Caxiuanã

Professor e pesquisador do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutorando em Estudos Culturais na Universidade do Minho (UMINHO). Realizador cinematográfico e Diretor de Fotografia.

Pedro Henrique Andrade, autor de Figurações do corpo refugiado em Ressonâncias (Nicolas Khoury, 2017)

Jornalista e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com dissertação sobre violência e memória no cinema do Líbano, Palestina e Brasil. Tem interesse particular por práticas estéticas que borram as fronteiras entre o ficcional e o documentário, produzindo obras híbridas sobre experiências de sofrimento, trauma, exílio e desenraizamento.

Este e-book foi publicado em maio de 2019, numa co-edição entre Nós por cá todos bem – Associação Cultural (Portugal) e Edições LCV/SR-3/Uerj, com o apoio de NuVISU – Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas.

co-edição

nós por cá
todos bem



Apoio

