

de vir e reconhecimento

C I
N E
M A

CINEMA:
DEVIR E RECONHECIMENTO

Belo Horizonte . 2024

CINEMA

devir e reconhecimento

ORGANIZADORES

Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

led

SUMÁRIO

7 DESEJO E AFIRMAÇÃO POLÍTICA NO CINEMA

DEVIR E RECONHECIMENTO

15 CINEMA POLÍTICO HOJE – AS NOVAS EXIGÊNCIAS: POR UMA REPÚBLICA DE IMAGENS

Nicole Brenez

Tradução: Cardes Monção Amâncio

33 DESCONFIGURANDO O OLHAR COLONIAL

Karkará Tunga

65 “VAI, EM DIREÇÃO AOS BRANCOS”: TECENDO REDES ENTRE DOENÇAS, CURAS, FILMES E COSMOVISÕES

Maria Cláudia Gorges

Gilearde Barbosa Pedro

89 ANISTIA E AMNÉSIA: REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DA DITADURA CHILENA NO DOCUMENTÁRIO NOSTALGIA DE LA LUZ

Bárbara Meier

Maria Júlia Viana Matoso

Júlia Soledade

102 QUANDO A PAISAGEM ESCONDE O ROSTO: SUBJETIVIDADES DESVIANTES E ESPAÇOS DE DOR EM O INFARTO DA ALMA (1994) E O FILHO DE SAUL (2015).

Eduardo Azevedo

111 O ENSAIO EXPERIMENTAL DE NARCISA HIRSCH EM “MUJERES”: PENSAMENTO SOBRE A EXPERIÊNCIA FEMININA EM IMAGENS E SONS

Fernanda Pessoa

- 126 **LUGAR DE MULHER: O ENSAIO NO CINEMA
E NA LITERATURA COMO FORMA DE INSCRIÇÃO
DA SUBJETIVIDADE FEMININA**
Ana Karla Batista Farias
- 150 **CINEMA EXPERIMENTAL LÉSBICO:
ENTRE INDEFINIÇÕES E POTENCIALIDADES**
Elisa Alcocer
- 170 **A FICÇÃO CIENTÍFICA NO CINEMA BRASILEIRO:
PERSPECTIVAS FEMINISTAS, ALGUMAS BICICLETAS
E UMA CADEIRA**
Carolina de Oliveira Silva
- 183 **PARA AS GERAÇÕES QUE VIERAM ANTES DE MIM:
UM CURTA PARA O RESGATE DA IDENTIDADE**
Filipe Bretas Lucas
- 205 **ENSAIOS SOBRE RETROFUTURISMOS
PARA OS FINS DOS MUNDOS I: INVESTIGAÇÕES
A PARTIR DE DÍP/TRÍPTICOS SUL-SUL**
Frederico Canuto
Gustavo Silveira Ribeiro
- 226 **O CINEMA COMO FORMA DE DES-PASTEURIZAÇÃO
DOS CORPOS PRIVADOS: UM ENSAIO SOBRE QUANDO
UMA PEDAGOGIA FRANCESA ENCONTRA O SISTEMA
SOCIOEDUCATIVO FLUMINENSE**
Beatriz Batistela S. Rodrigues
- 238 **ZERO DE CONDUTA:
PEDAGOGIAS INSURGENTES DE CINEMA EXPERIMENTAL**
Luís Flores
- 256 **OLHA: DUAS CIDADES, DOIS MAPAS**
César Guimarães
Pedro Rena
- 277 **SOBRE OS AUTORES**

DESEJO E AFIRMAÇÃO POLÍTICA NO CINEMA

Mas o cinema é pelo menos um dos espaços – e talvez até o espaço por excelência – em que, pela presença simultânea das palavras, dos corpos, das narrativas e das emoções, se elaboram confrontações e trocas aptas a fornecer materiais para uma reformulação ou uma reinvenção da política.

JEAN MICHEL FRODON

Apresentação

Chegamos ao terceiro livro organizado pelo Cinecipó - Festival do Filme Insurgente e pelo CEFET-MG. Dessa parceria tivemos anteriormente os volumes “Cinema: políticas da imagem” e “Cinema: afetos e territórios”, ambos disponíveis online gratuitamente. A presente edição, “Cinema: devir e reconhecimento”, contempla catorze artigos organizados sob a forma de ensaios e elaborados através de uma perspectiva multidisciplinar (Antropologia, Cinema, Comunicação Social, Filosofia, História e Sociologia) com o objetivo de oferecer ao leitor reflexões críticas à produção audiovisual contemporânea. Ao ultrapassar mais de um século de produções e se universalizar, o cinema, apesar de caracterizar-se como campo autônomo, na definição clássica de Bourdieu (1989)¹, sempre suscitou a contribuição interpretativa dos demais campos do saber devido a sua natureza peculiar de voltar-se a representações multifacetadas do real.

Com o propósito de alargarmos as possibilidades de reflexão sobre os escritos ora organizados para publicação e conferir-lhes cientificidade, optamos por adotar o método hermenêutico (Gadamer, 2007) de leitura e discussão. O debate de ideias e as contínuas revisões de leitura funcionaram como critérios de provocação a olhares diferenciados de compreensão ampla dos textos. Segundo Gadamer (2007),

¹ Dentre as características do campo cinematográfico estão presentes: relações de poder estabelecidas pelo cinema (profissionais, técnicas, comerciais); a normatização da atividade cinematográfica; a existência de cursos de graduação e especialização no meio acadêmico e eventos de consagração (festivais e premiações), por exemplo.

no método hermenêutico residem o “poetar e o pensar” duas fontes inspiradoras para a nossa reflexão.

A decadência das metanarrativas (Lyotard, 1988) impactou o viés argumentativo político do cinema tendo por consequência *a posteriori* uma substituição gradual de suas pautas reivindicativas. Na opinião de Frodon (2006), o cinema paulatinamente substituiu as metanarrativas por outras pautas como o cotidiano humano e a vida familiar doméstica. Para o autor, o cinema político mantém uma tarefa primordial de provocar a política, causar uma perturbação em sua trajetória para desestabilizar o sistema político vigente. *Pólis* é o sinônimo de cidade na acepção grega, portanto a política pode ser entendida como a atividade humana voltada a gestão da coletividade, da vida organizada das cidades.

A política no cinema coetaneamente recebeu tematizações filmicas com dimensões tanto da macro quanto da esfera micropolítica em que figuram um panorama de lutas: pela dignidade das condições de gênero, pelo respeito às múltiplas etnias, pela mobilidade das classes sociais e pelas políticas fieis ao discurso da sustentabilidade atuando na subjetividade humana e na composição de intersubjetividades.

Bursztyn (2009), nos alerta que o discurso político não possui monopólio exclusivo das instituições (ongs, sindicatos, universidades, organizações da sociedade civil) que o fundamentam. Tem sido uma prática deliberada da lógica do mercado cultural a captura do discurso da sustentabilidade, das condições de gênero, das pluralidades étnicas por exemplo. Estas corporações de mídia e publicidade (*free riders* discursivos) levam ao ciberespaço conteúdo socioambiental: filmes, séries, novelas, peças publicitárias com o mesmo teor discursivo do cinema engajado e que podem acarretar em pouco tempo a banalização de tais discursos devido a sua inautenticidade e a sua estratégia de apropriação e de redução de força do imaginário apresentado.

Devir e América Latina

A história moderna latino americana é orientada pelos processos oriundos do desenvolvimento do Capitalismo (gênese, formação e consolidação) como o Mercantilismo e a Revolução Industrial. O continente ainda não exerceu protagonismo histórico no concerto entre as nações

e sim o papel de coadjuvante determinado pelos países considerados colonizadores. Para melhor exercer a função de mero fornecedor de energia (humana, alimentar, mineral), o processo de exploração econômica foi beneficiado pela figura mística do “Vale de lágrimas”² criadora de um comportamento de submissão política de uma nação resignada. Os eventos históricos de resistência e insurreição (quilombos, sedições e inconfidências)³, via de regra, foram esmagados brutalmente.

Posteriormente, durante a Guerra Fria, a América Latina foi considerada uma região sob a influência ocidental e capitalista, sendo suggestionada pelas organizações de fomento econômico como a sua vocação⁴: foi orientada exclusivamente para o agronegócio e o extrativismo⁵. Para garantia da implantação deste projeto sócio econômico foram adotados regimes autoritários em todo o cone sul transformado em um território de subordinação estratégica.

O cinema político retratou a tragédia das ditaduras latino-americanas. O ano de 2023, marca a passagem de 50 anos da produção do filme *A batalha do Chile: a luta de um povo desarmado* (GUZMÁN, MARKER, 1973)⁶. Não é possível negligenciar as estratégias permanentes de deposição de presidentes, golpes civis e militares: o desrespeito à voz das

² O Vale de lágrimas foi o sustentáculo ideológico do sistema de exploração capitalista durante o período colonial na América Latina e justificou toda a sorte de sofrimento humano decorrente do trabalho (escravidão, monocultura, latifúndio, mineração). Ver Álvaro Vieira Pinto (2008) em *A sociologia dos países subdesenvolvidos: introdução metodológica ou prática metodicamente desenvolvida da ocultação dos fundamentos sociais do “vale de lágrimas”*.

³ A título de exemplo citamos como formas de resistência: A Revolta dos Malés, a Inconfidência Mineira, A Conjuração Baiana, o Quilombo dos Palmares

⁴ No Brasil esta estratégia incluiu a criação de universidades e instituições estatais de apoio e desenvolvimento do agronegócio bem como a implementação de um projeto político conhecido como “Aliança para o progresso” através do embaixador estadunidense Lincoln Gordon.

⁵ O Capital estrangeiro complementou este processo nos anos 1960/1970. Ocorreu o desembarque maciço das empresas multinacionais, uma onda de invasões comerciais, industriais e culturais estrangeiras no continente latino-americano sob a denominação de “substituição de importações”.

⁶ Salvador Allende, conforme imagens gravadas secretamente por Chris Marker, estava presente no Palacio *La Moneda*, neste dia 11 de setembro de 1973, quando foi bombardeado pelas forças armadas chilenas, que levaram o Presidente a óbito. O país naquele momento sobrevivia como último reduto de liberdade e democracia do continente. Chris Marker registrou em várias obras de sua filmografia a situação política em Cuba, Brasil e Chile.

urnas⁷. O dia 11 de setembro chileno possui outros significados históricos ao marcar ideologicamente um período de golpes militares e expansão da ditadura por todo o continente latino-americano. Observa-se que os riscos de ruptura institucional e intervenções militares persistem e contrariam os princípios do Estado Democrático de Direito.

O devir

O devir latino-americano é a atitude desejável de permanente vigilância de um povo oprimido em relação às aventuras políticas da alta burguesia local. Em face da inexistência de um projeto de nação, esta classe minoritária leva ao poder políticos profissionais que não possuem biografia no meio político em nome de um projeto de fim meramente liberal econômico. O devir latino-americano se apresenta como o exercício do desejo de estabelecimento de um diálogo franco entre os povos que habitam esses territórios com a perspectiva de se poder criar modos de existir solidários. Essa ação solidária se volta para a afirmação das diferenças como uma alternativa de uma vida melhor e inclusiva, e que considere os viventes desses territórios bem como de todo o planeta. O devir latino-americano se faz presente ao considerar o outro um vivente necessário para a existência em coletividade.

Do sonho ao sono

O sonho acalentado pelo povo latino-americano reside em atingir o *status* social da Modernidade, mesmo que tardiamente, e a sua consequente universalização de direitos sociais (como habitação, emprego, renda e educação). Este sonho foi hipoteticamente o sonho propagado pelo mundo através do Cinema de padrão eurocêntrico. Possui suas classes médias ocidentais portentosas mergulhadas em sua abundante qualidade de vida gerada pelo consumo de bens industrializados.

⁷ No dia 31 de agosto de 2016, transcorridos 30 anos do fim do regime militar, Dilma Rousseff sofreu impeachment do Senado Federal por descumprimento das metas fiscais do seu governo. Foi afastada do cargo de presidente da República do Brasil em que fora eleita democraticamente contrariando as mobilizações populares que defendiam o respeito à voz das urnas.

Este sonho não se realizou minimamente no continente latino-americano deveras marcado pela fome e pela miséria, habitações improvisadas, caos urbano, violência e poluição. Ao contrário da satisfação destes desejos, provocou a frustração em forma de um sono⁸ contínuo e a angústia da pouca eficiência de políticas reformistas adotadas.

A prática da censura nos regimes autoritários seria uma das evidências mais alarmantes do poder do cinema político em desestabilizá-lo⁹. O cinema político como manifestação cultural de relativa autonomia conseguiu garantir um raro espaço plural de debate e circulação de ideias para responder através de movimentos de representação imagético-sonoros, como o Cinema Novo, às aspirações de reação conservadora. Pautadas pelo neoliberalismo privatizante dos espaços públicos, em resumo, a América Latina sofreu um processo colonizador oportunista no sentido da transcendência à imanência.

O reconhecimento

Refletimos sobre o título da presente obra a partir de uma possibilidade de enquadramento filosófico generalizador dos escritos nela contidos. Nossa escolha hipotética recaiu sob o conceito teórico emanado pelo Instituto de Pesquisa Social¹⁰ como “luta por reconhecimento”. Esclarece-nos Honneth (2009), em suas considerações sobre a “luta por reconhecimento”, seu ideal renovador quanto a Teoria Crítica¹¹ da qual é subsidiária.

A ideia de uma *práxis* coletiva a partir das elaborações filosóficas contidas na Teoria Crítica sugerem uma luta em que se exige

⁸ Do sonho ao sono (WOLFF, 2006). Como a política recente, o conflito entre os interesses da comunidade e os particulares que triunfaram nos provocam sono.

⁹ Entre as produções censuradas mais emblemáticas da ditadura encontra-se a obra *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho (1984) que versa sobre a trajetória de um líder perseguido das ligas camponesas do Estado da Paraíba. O filme teve sua edição interrompida por 20 anos devido a censura.

¹⁰ Fundado em 1924 na Universidade de Frankfurt Main com a finalidade de expandir a análise dos horizontes teóricos de Karl Marx

¹¹ Entre as contribuições mais apropriadas pelo campo do audiovisual à Teoria Crítica estão as seguintes categorias analíticas: “emancipação da sociedade”, “era da reprodutibilidade técnica”, “razão instrumental”, “cultura de massa”, “ação comunicativa”.

reciprocidade ao ser percebido um desrespeito aos direitos. A luta por reconhecimento pode ser vista como uma evolução na luta por direitos. Na época moderna a sociedade não reage apenas a uma luta por auto-conservação (sobrevivência material) como explicitado pela Ciência Política (Maquiavel, Hobbes). Entram em cena os conflitos/desrespeitos morais que principiam a luta por reconhecimento.

Diante da hostilidade do sistema-mundo em que a intolerância, o preconceito transformam em fratura a dinâmica da alteridade (quanto a gênero, as etnias, as religiões), os conflitos sociais requerem como solução: a reciprocidade do anseio por amor, pelo direito e pela solidariedade (HONNETH, 2009). Enfim, reconhecimento no sentido de respeito, confiança e estima que transferem-se como aproximações possíveis que vislumbramos em relação aos múltiplos argumentos contidos nos filmes de cinema de temática socioambiental. A tradução da luta por reconhecimento por parte do sistema de verdade única (divino mercado, o Grande Capital) aparece banalizada sob a forma multifacetada de recompensa. Acreditamos: reconhecimento não é recompensa e sim a tentativa da admissão de políticas afirmativas.

Os organizadores

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 361 p.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 316p.
- BURSZTYN, Marcel; FONSECA, Igor. A banalização da sustentabilidade: reflexões sobre governança ambiental em escala local. In: *Sociedade e Estado*, vol 24, nº1. Brasília EdUnB, 2009.
- FRODON, Jean Michel. Os desafios políticos do cinema. In *O Esquecimento da Política*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.464 p.
- GADAMER, Hans Georg. *Hermenêutica em retrospectiva volume 4: a posição da Filosofia na Sociedade*. Petrópolis: vozes, 1998.131p.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: ed.34, 2007. 296 p.
- LYOTARD, Jean F. *A condição Pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 1988.131p.

**DEVIR
E
RE
CONHECIMENTO**

CINEMA POLÍTICO HOJE – AS NOVAS EXIGÊNCIAS: POR UMA REPÚBLICA DE IMAGENS¹

Nicole Brenez

Tradução: Cardes Monção Amâncio

Cinema e mundo

World Cinema, para os olhos franceses, é uma noção muito acolhedora que pode significar várias coisas diferentes, até mesmo contradições. Entre elas, evocarei três significados:

1. Por causa de seu predecessor *World Music*, que significa a música étnica rearranjada com instrumentos eletrônicos para agradar aos consumidores ocidentais, o *World Cinema* poderia funcionar como uma fórmula sedutora para aculturação – depois de explorar ouro, diamante e todo tipo de recurso material, agora o mundo ocidental está explorando o patrimônio imaterial do resto do mundo, incluindo, é claro, suas próprias colônias internas.
2. Em um sentido muito mais objetivo e generoso, *World Cinema* pode significar “todo tipo de cinema que aparece no mundo” – como Philippe Grandrieux poderia ter colocado, de acordo com seu histórico experimento de tv de 1987, *The World is Everything That Happens* (O Mundo é tudo que acontece). O sintagma *World Cinema* ajuda a identificar e avaliar cinemas não dominantes em todo o planeta. Esse é o oposto do significado anterior: *World Cinema* em oposição ao cinema globalizado, com um ‘s’ oculto, mas óbvio, no final de *Cinema*.

¹ Nota da autora: Este texto foi levemente editado a partir de uma apresentação para a conferência World Cinema Now na Monash University, Melbourne, 28 de setembro de 2011.

Texto publicado inicialmente sob o título “Political Cinema Today – The New Exigencies: For a Republic of Images”. Disponível em: https://www.screeningthepast.com/issue-37-aesthetic-issues-in-world-cinema/political-cinema-today-%E2%80%93-the-new-exigencies-for-a-republic-of-images/#_edn4

3. Num sentido polêmico e radical – mais conceitual do que geográfico – *World Cinema* significa o cinema em relação ao mundo, o cinema na sua capacidade de conceber e remodelar o mundo, por oposição ao ‘cinema de fantasia’ que esquece, muitas vezes esconde, e por vezes trai realidades.

Serge Daney certa vez propôs uma bela fórmula que era um emblema do segundo e terceiro significados acima: “o verdadeiro cinema é feito para dar notícias de onde você está” (*Le cinéma est fait pour donner des nouvelles*). Então era importante defender, por exemplo, Lino Brocka – porque ele estava mandando notícias das Filipinas. No entanto, o que Daney não escreveu é que o cinema também é importante de uma forma não identitária, não nacional: receber notícias de alguém (*prendre des nouvelles de quelqu’un*). Ou seja, não pensar e falar sobre si mesmo, quem e como alguém é – mas também, sair de si mesmo e pensar nos outros, principalmente quando estão em perigo ou sofrendo.

Uma vez, por exemplo, na Espanha de 1936, esse movimento foi denominado internacionalismo – e essa velha palavra, desvalorizada pela história dos comunismos de Estado, ainda carrega alguns valores importantes que podem ser usados como ferramentas não apenas contra o cinema globalizado, mas também contra a nação, o comunitarismo, os processos de identificações impostos pela geografia, história e administração – não por uma escolha existencial, singular, livre.

Um exemplo clássico de internacionalismo visual não existia, até agora, em nenhuma das histórias do cinema. *Le Glas* (*O sino tocou para os mortos*) foi feito por René Vautier em 1964, sob o pseudônimo de Ferid Dedeni, que significa “homem de Denden”. Denden foi a prisão, na Tunísia, em que o cineasta esteve preso do final de 1958 ao início de 1960. A narração é de Djibril Diop Mambety, com música de um disco que lhe foi dado pelos Panteras Negras. O filme foi feito com o ZAPU (Partido Revolucionário Africano pela Unidade) para denunciar o enforcamento de três revolucionários africanos em Salisbury, na África do Sul. O filme foi inicialmente proibido na França, depois aprovado em 1965 porque havia sido autorizado na Inglaterra.

Desejo questionar o que poderia ser um internacionalismo hoje, no campo do cinema – um internacionalismo crítico que desafia os poderes do Estado, da nação, da administração e da economia global.

Quase todos os exemplos que citarei são fornecidos por cineastas que estão tentando ajudar, por meio de imagens, outros povos que não seu próprio povo. Graças aos próprios filmes, parece possível considerar, ainda que muito brevemente, novas propostas sobre a concepção da história; a concepção da história do cinema; de uma obra; do cineasta; de formas políticas; de curadoria; e, finalmente, de audiência.

Mas a questão principal aqui, o principal evento contemporâneo, é a supressão da “divisão do trabalho” (*la division du travail*). Hoje, qualquer pessoa tem a possibilidade técnica de se tornar um produtor de imagens, um crítico de cinema, um curador e até mesmo um professor de cinema. E essa é a dimensão mais bela e fértil do cinema: não mais uma questão de especialistas ou de atividades especializadas; tornou-se, simplesmente, diferentes gestos que a mesma pessoa pode realizar durante um único dia: filmar algo, postar em um site, apresentar, discutir, defender isso e comentar outras imagens. Seja qual for a qualidade ou os gostos, esses são agora gestos diários para uma nova geração em todo o mundo.

Vejamos uma primeira dimensão disso: uma nova concepção da história. O laboratório visual será X+, filme experimental de Marylène Negro, de 2010 (que existe em duas versões, de 69 e 112 minutos).

Que história queremos?

Marylène Negro é uma artista francesa, famosa no campo da arte contemporânea. Ela fez trinta vídeos, exibidos em galerias, museus e festivais regulares de cinema. Suas principais questões são a representação e a contemplação. Suas obras muitas vezes trazem solidões ou criaturas tão diferentes que nada além de sua posição física pode apontar para uma relação entre elas. Por exemplo, em 1999, ela seguiu animais em um zoológico, um urso e uma girafa, por horas; o resultado é um filme sobre a animalidade como que filmado por um Balthazar humano, o burro opaco de Bresson. Mais frequentemente, o que se vê é uma representação sonora ou visual que o filme contempla, não para compreendê-lo, mas para representá-lo a partir de sua ausência de limites, até provocar uma suave vertigem. Para Negro, a imagem representa um espaço de *intercessão* que neutraliza a violência potencial de um encontro, mantendo apenas as qualidades de atenção,

vigor e benevolência – pré-requisitos para uma possível troca. A imagem permite apreensão sem apreensão.

Em *X+*, Negro retoma o que é, para ela, uma nova dimensão da experiência humana: a coletividade. Esta nova problemática, que não esquece nada das questões anteriores que ela tratou, levanta novos questionamentos. Quais são as forças agregadoras que fazem nascer essa pulsão – brusca ou lenta, tecida de fatos, simplificações e ressonâncias que chamamos, sempre aproximadamente, história coletiva? O cinema registra implacavelmente silhuetas, grupos, multidões, massas – transeuntes fugazes de um período que atravessam, pequenos extras de um *zeitgeist* que os carrega. *X+* explora as formas visuais e sonoras da presença graças às quais os traços argênticos dessas inúmeras figuras cuja existência forma o tecido da humanidade persistem, insistem ou se dissolvem e cujos gestos mesclados – percebidos ou despercebidos – compõem o suposto substrato coletivo de uma história coletiva. *X+* atinge o próprio princípio da figuratividade.

Em seu filme *Linha do Tempo (Time-Line)*, Negro sobrepõe dez filmes ativistas de um corpo relegado à margem da história oficial das imagens, às vezes elas mesmas coletivas ou anônimas. Na ordem cronológica de sua produção: *Here at the Water's Edge* (Leo Hurwitz, 1961), uma descrição poética de Manhattan por um velho estadista do cinema político; *The Exiles* (Kent MacKenzie, 1961), uma noite na vida de uma minoria indiana em Los Angeles; *The Bus* (Haskell Wexler, 1963), que registra participantes a caminho da Marcha dos Direitos Civis em Washington; *Losing Just the Same* (Saul Landau, 1966), o cotidiano de um adolescente negro de *West Oakland* a caminho da prisão; *One Step Away* (Ed Pincus, 1967), hippies da Califórnia em busca de outro modo de vida; *Black Liberation/Silent Revolution* (Edouard De Laurot, 1967), um ensaio rigoroso e furioso feito com os Panteras Negras; *In the Year of the Pig* (Emile de Antonio, 1968), um afresco sobre a guerra do Vietnã; *Winter Soldier* (Winterfilm, 1972), conferências de veteranos da Guerra do Vietnã cujo testemunho sobre as atrocidades os levou à ilegalidade; e finalmente *Wattstax* (Mel Stuart, 1973), um concerto para comemorar as revoltas de *Watts* em 1965; *Underground* (De Antonio, 1976), a política dos Weathermen, que entraram no ativismo radical e na clandestinidade.

A partir desse corpo de trabalho, Negro inventou uma nova forma de edição que investiga profundidade e escopo, verticalidade e

horizontalidade. Ela sobrepõe os dez filmes em sua linearidade, depois esculpe suas relações de opacidade e transparência, de modo a produzir uma ou várias imagens visuais e sonoras do volume das camadas assim compostas. O que emerge, por um lado, são momentos de entrelaçamento dessa fronteira com o magma, sugerindo assim uma imagem, um emblema para a agitação perpétua de seres vivos coexistindo no tempo ou no espaço ou nas memórias das pessoas – nunca se encontrando, mas participando da mesma energia, uma coexistência que nenhum discurso ou conceito pode dar conta. Esses são os vivos, na confusão efervescente de suas presenças, incomensuráveis com imagens e também com palavras – murmurando aqui com toda a força de seus modestos traços. A humanidade libertada de todos os conceitos, a história libertada de toda teleologia.

O que também emerge são, por outro lado, novos cruzamentos e encontros que formam, como tantos eixos da história, ideias sobre a dimensão política da vida cotidiana. Por exemplo, a posição de uma mulher sentada em *The Bus*, de Wexler, que está se manifestando pelos direitos dos negros, coincide com a posição de uma mulher indiana em *The Exiles*: é claro, o mesmo inimigo explora e aprisiona. O homem branco seguido por De Laurot em *Wall Street* pode ser justaposto, ponto a ponto, com os meninos sentados em seu gueto negro filmados por Landau. O segundo filme descreve uma situação particular e concreta de opressão; De Laurot envia um chamado estruturado para a luta armada, especificamente para defender crianças economicamente condenadas como os dois irmãos de *Losing Just the Same*.

Encontros brilhantes ocorrem continuamente na profundidade instantânea da estratigrafia, mas também à distância: assim a índia protagonista de *The Exiles*, sentada no cinema, está olhando para a tela da *Times Square* onde as imagens do Vietnã que De Laurot capturou serão exibidas mais tarde. Imagens, duplas exposições e conexões funcionam exatamente como as armas em *Black Liberation*: elas pulam de mão em mão, de amigo em amigo, de motivo em motivo para simultaneamente descreverem situações e cultivar as sementes da ação. O entrelaçamento torna-se uma análise concreta – não de uma situação concreta, mas de movimentos complexos da história que ocorrem por meio de latências, ressonâncias, deflagrações, involuções, curtos-circuitos, defasagens e sincronias. Nesse sentido, o filme de Negro

imagina e pensa a história coletiva na plenitude de suas complexidades, dando a cada silhueta seu status de agente histórico.

X+ faz sua parte no espontâneo movimento contemporâneo de filmes que tentam se reapropriar e transmitir a memória das lutas populares, um trabalho em andamento reivindicado nos EUA por Malcolm X, retomado pelos Weathermen em seu manifesto *Prairie Fire* (cuja capa pode ser visto em X+), depois por Howard Zinn: filmes como *Profit Motive* e *The Whispering Wind* (2007) de John Gianvito, *The Dystopia Files* de Mark Tribe (série em andamento desde 2009), ou *Film Socialism* (2010) de Jean-Luc Godard. Essas grandes obras surgiram durante um período sombrio da história. O parêntese se abriu em janeiro de 2003, quando as manifestações mundiais – entre três milhões de pessoas nas ruas – contra o início da segunda guerra do Iraque foram ignoradas pelo governo Bush, comprovando a total impotência do povo e se fechou em janeiro de 2011 com a morte de Mohammed Bouazizi e o início da Primavera Árabe, graças à qual as pessoas mais uma vez tiveram acesso ao poder da ação, tornando-se mais uma vez condutores da história.

O filme de Negro, concebido e realizado no oco da última dobra dessa sequência sinistra, vibra com a energia popular nascida das batalhas de libertação anticoloniais abrigadas em quadros, como pólen nos troncos de árvores mortas. Pode ser comparado à paixão política, um conceito que Antonio Gramsci elaborou na prisão: um princípio de como os indivíduos superam as determinações opressivas com as quais lutam.

Pode-se falar de “paixão política” como de um impulso imediato à ação que nasce no terreno “permanente e orgânico” da vida econômica, mas que o transcende, pondo em jogo emoções e aspirações em cuja atmosfera incandescente até cálculos envolvendo a própria vida humana individual obedece a leis diferentes daquelas do lucro individual².

² Antonio Gramsci, *Politics as an Autonomous Science*, de Quintin Hoare & Geoffrey Nowell-Smith (eds & trans.), *Selections from the Prison Notebooks* (New York: International Publishers, 1971).

Essas são as perguntas tradicionais reativadas pelo X+. O que é um povo? Um agente histórico? Em que ponto a história começa a tremar? Como suas fontes, o X+ de Negro fornece uma intuição do poder irreprimível de um povo lutando. Mas, ao contrário de seu material (De Antonio, Wexler, De Laurot, etc.), trata-se de um povo identificado não como nação, geração ou comunidade, mas pelos tipos de seu compromisso no mundo.

Esta é, portanto, a primeira lição: a crítica política é concebida como uma solidariedade internacionalista das diferenças individuais, tendo em vista que a sombra mais anônima e discreta é mais necessária à história do que o líder mais poderoso – em oposição ao internacionalismo clássico alicerçado em um partido hierárquico. Isso significa que todos são politicamente responsáveis (incluindo que você é responsável se não fizer nada). Significa também que o cinema, como arte figurativa, é especialmente capaz de lidar com a equanimidade das sombras. Essa é a lição de Mohammed Bouazizi. Isso leva a algumas consequências possíveis para nossa concepção de cinema, e gostaria de considerar essas consequências como linhas de frente.

O que é uma obra?

Em princípio, construir uma obra – no sentido de uma carreira ou trabalho de vida – não é uma questão central para um cineasta comprometido; é, no máximo, uma preocupação secundária. A principal aposta é a eficácia histórica, em três aspectos relacionados:

1. O imediatismo da luta: René Vautier nomeou este cinema de imediatismo performativo como *cinema de intervenção social*, que tem como objetivo o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito ou injustiça. Esse cinema *in situ*, é realizado hoje, por exemplo, por Laura Waddington, ao acompanhar a luta dos imigrantes em Fronteira (2004); ou por Godard quando fez *Prière pour refusniks* e *Prière (2) pour refusniks* (ambos de 2004) – dois ensaios em apoio aos jovens soldados israelenses condenados à prisão por se recusarem a cumprir seu dever nos territórios ocupados.

2. A médio prazo, a questão é circular contrainformações e agitar energias, como na *Declaration of World War PFLP/JRA* de Masao Adachi (1972) e seu cinejornal feito na Palestina – seguido hoje pelos manifestantes que estão arriscando suas vidas filmando os massacres no Iraque ou na Birmânia, como podemos ver na internet e também em filmes como *Burma vJ* (Anders Oestegaard, 2008) ou *This Place is Iran* (Anonymous, 2009).
3. A longo prazo, a filmagem tem como objetivo manter um registro dos fatos, com vistas à história. Esta dimensão envolve o documento, o arquivo e a transmissão às gerações futuras. Está fortemente presente em *No Pincha*, de Tobias Engel, por exemplo. Filmado em 1972, na Guiné Portuguesa entre as unidades do Partido da Libertação Nacional, esse documentário em preto e branco acompanha os combatentes no seu cotidiano, mas também pretende conservar a imagem de Amílcar Cabral na sequência de terríveis casos de assassinatos como como Malcolm X, Che Guevara, Patrice Lumumba, ou a morte de Frantz Fanon. Mais íntimo, mas igualmente eficaz, *Angela Davis: Portrait of a Revolutionary* (1969-1971), de Yolande du Luart, não tinha como objetivo principal apoiar uma Angela presa (cuja prisão ocorreu entre a filmagem e a edição), mas antes conservar a imagem, as palavras, o cotidiano de uma jovem professora de filosofia militante. O filme se transformou em um apelo à sua libertação somente posteriormente.

Os caminhos de Vautier, Adachi, Engel, Du Luart, Holger Meins e tantos outros permitem, e de fato exigem, que a noção fundamental de uma obra seja fundada de novo, afastada da exclusividade dos critérios usuais. Assim, uma obra compreende:

1. Não só obras (filmes, textos...), mas também atos e gestos. Nesse sentido, o maior inventor dos gestos é certamente Godard, como assinala no prefácio de Documentos:

Chame os cinegrafistas da CGT para sabotar as coletivas de imprensa do general de Gaulle. Ao lado de Chris Marker, Bruno Muel ou René Vautier, treinam os trabalhadores da fábrica da Rhodiacéta no uso de câmeras. Faça um jornalista de televisão nacional admitir que fundamentalmente não sabe nada sobre as notí-

cias que está transmitindo. Acusar o Parlamento Europeu de inação em face do genocídio (Je vous salue Sarajevo, 1993)³.

Parto, portanto, do pressuposto de que uma obra – particularmente no campo do cinema engajado – consiste em uma soma de práticas, ações, gestos, representações simbólicas (isto é, obras) e suas relações mútuas, realizadas ao longo de uma vida. Nesse sentido, o campo do cinema engajado nos leva a repensar o próprio conceito de obra como um conjunto de iniciativas, não apenas como um *corpus*.

2. Mas o essencial aqui não é tanto listar os gestos de um cineasta, mas considerar por que um *corpus* de filmes não foi feito, ou não existe mais – por causa do compromisso político. Um exemplo é uma série perdida de filmes de Masao Adachi que, durante quinze anos, filmou noticiários semanais com combatentes palestinos. O trabalho se perdeu em um incêndio em Beirute em 1982, e tudo o que resta desse corpo de trabalho é a memória dele – muito mais importante para a história do que a maior parte dos filmes celebrados em todo o mundo do cinema comercial. Assim, uma obra compreende não apenas os filmes que faltam, mas também os filmes impossíveis – não finalizados ou não realizados por motivo de prisão ou censura.

Para um cinéfilo, é especialmente difícil admitir que uma obra possa ser importante e apreciada graças aos filmes que faltam, porque nos priva de qualquer “prazer visual”. Mas todos sabemos, graças a Freud, que a existência do fetiche se funda na ausência do objeto real. Portanto, sejamos amantes diretos (como os Maysles Brothers fizeram cinema direto), e amemos diretamente a reveladora ausência de grandes filmes inexistentes como os filmes que Tobias Engel não encontra dinheiro para rodar na Guiné-Bissau hoje. Mesmo inexistentes, são mais importantes para a história do cinema do que todos os *blockbusters*, que são importantes apenas para as histórias da indústria exportadora americana.

Consideremos o caso fílmico de uma obra sobre imagens censuradas: *Killed* (2009) de William E. Jones. Jones é um especialista em imagens de arquivo (*found footage*); seus excelentes trabalhos incluem

³ Ver Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams & Michael Witt (eds), Jean-Luc Godard. Documents (Paris: Centre Pompidou, 2006).

Tearoom (1962/2007 – “filmagem realizada pela polícia durante uma repressão ao sexo em público no meio-oeste americano”) ou *The Fall Of Communism As Seen In Gay Pornography* (1998). Entre 1935 e 1943, durante o *New Deal*, a *Farm Security Administration* montou um banco iconográfico de 145.000 fotografias que estruturou o nível realista de uma visão coletiva dos Estados Unidos. Mas a maioria das imagens feitas pelos fotógrafos do *F.S.A.* foi recusada ou – segundo a palavra usada pelo chefe do programa, Roy Emerson Stryker – morta. Para matar essas imagens, Stryker e seus assistentes perfuraram os negativos. Jones dedicou um livro a essas imagens mortas para interrogar as escolhas de Stryker. Seu filme desse material é um embaralhamento rápido organizado em torno do buraco letal, que nos permite vislumbrar certas fotos rejeitadas de Walker Evans, Theodor Jung, John Vachon, etc. Isso leva a uma nova concepção do que é um cineasta.

O que é um Cineasta?

O decano do cinema francês comprometido, René Vautier, era membro do Partido Comunista. Mas ele teve que deixar a carteirinha para trás para poder viajar para a Argélia e filmar lá, ao lado dos argelinos. Como explicou em entrevista publicada no *Cahiers du Cinéma* em 2001:

Eu era comunista. Também conheci Frantz Fanon. No começo nossas discussões eram bastante acaloradas, depois nos tornamos amigos. Na época, ele já era o teórico das revoluções do Terceiro Mundo e temia que eu aparecesse como um enviado do Partido Comunista aos olhos dos argelinos. Aconteceu não ser o caso. Quando saí da França, o partido me desmentiu levemente, com Léon Feix me dizendo: “você não representa nada, mas pode fazer o que quiser”. Quando você vai para o exterior e não representa o Partido Comunista, deve deixar seu cartão na federação local. Eu tinha largado o meu na federação de Seine et Oise [perto de Paris]⁴.

⁴ Ver o dossiê em *Cahiers du cinéma*, no. 561 (October 2001).

O exemplo histórico de Vautier é hoje fonte de inspiração para uma nova geração de jovens cineastas radicais, livres, como Florent Marcie, que fez dois filmes extraordinários no Afeganistão, *Saïa* (2000) e *Itchkeri Kenti* (2006), e desde então tem filmado na Líbia. Ou Edouard Beau, que fez um filme no Iraque, *Searching for Hassan* (2008). Mesmo como membro do Partido Comunista, e ao contrário, por exemplo, de Roman Karmen, que foi incorporado ao Exército Vermelho, Vautier encarna a definição de arte de Herbert Marcuse: a arte é uma força de dissidência.

Por outro lado, em *Camera-Eye*, seu episódio para o filme coletivo *Far From Vietnam* (1967), Godard explicou como tentou se alistar a serviço dos combatentes do Vietnã do Norte, e como ele e Jean-Pierre Gorin não foram levados a sério pela Embaixada – um momento muito engraçado e profundo de definição da obra de Godard pelos delegados políticos vietnamitas: por mais militante que seja ou queira ser, continua sendo uma força de indisciplina.

Desde então, a “indisciplina” vautieriana e godardiana, graças ao descrédito da hierarquização partidária e à popularização das ferramentas cinematográficas, tornou-se um uso normal pelas pessoas das máquinas de gravação e edição. Uma de suas melhores representações foi escrita pela cineasta ativista britânica Laura Waddington em 2006:

Acho que nunca foi tão importante para os indivíduos saírem com câmeras (não os credenciados nem os profissionais, mas aqueles que querem dedicar tempo para olhar e entender). Acredito num mundo cheio de pessoas reivindicando representar elas mesmas, a voz pequena, frágil, inacabada – aquela que busca e se recusa a ser outra coisa senão isso – é uma espécie de resistência.

Talvez ser cineasta ou videomaker hoje seja ser uma espécie de itinerante. Saber que nenhum acordo, nenhum sistema, nenhum país é tão vital para o ser de alguém, que não se afastaria dele quando solicitado a engajar seu olhar.

Passei a amar esse pequeno e contínuo diálogo com pessoas ao redor do mundo e a associá-lo a uma espécie de liberdade⁵.

É claro que todas as concepções anteriores do que um é cineasta poderiam ser ou permanecem válidas. Mas podemos saudar o surgimento de uma espécie de cineasta que não se considera a origem da expressão e dos sentimentos. Alguns e algumas cineastas agora estão apenas tentando encontrar maneiras de ajudar as vozes das pessoas a serem mais ouvidas.

Hoje, o realizador mais frequente de imagens fílmicas não tem orçamento nem visibilidade. Existe agora um inumerável lumpemproletariado de imagens, não vistas e não escutadas. Isso leva os cineastas a se tornar os transmissores ou os alto-falantes de vozes não ouvidas. Como William E. Jones para as imagens invisíveis, mas no presente imediato. Vou citar três exemplos.

O primeiro é o cineasta argentino Mauro Andrizzi e seus já celebrados curtas iraquianos (2008). Andrizzi nasceu em 1980, e hoje é uma figura importante no campo do documentário experimental, com quatro curtas e cinco longas. Ele estudou roteiro e se formou na ENERC (Escola Nacional de Cinema), Buenos Aires, em 2001. *Iraqi Short Films* é uma compilação de imagens filmadas por um corte transversal de documentaristas amadores: soldados da coalizão, membros de milícias locais, trabalhadores de empresas privadas e rebeldes ... alguns dos quais seguraram sua câmera/celular pela última vez em suas vidas. A obra de Andrizzi testemunha uma possível reversão: não mais uma história do anônimo (em seu estado mais radical, como bucha de canhão), mas uma história pelo anônimo.

O segundo exemplo é o canadense Pierre-Marc Gagnon, que, em 2009, fez um trabalho intitulado *RIP in Pieces America*, um filme de sessenta e dois minutos feito com clipes banidos da Internet. O resultado é uma representação surpreendente de pessoas comuns devastadas pela ideologia de medo e ódio difundida pela mídia. Um retrato dos EUA do ponto de vista de seus cidadãos mais frágeis (em termos

⁵ Laura Waddington, "The Small, the Fragile, the Unfinished Voice: Letter to Nicole Brenez (2006)", <http://www.laurawaddington.com/article.php?article=14>.

de liberdade de espírito). A paranoia encarnada coletivamente; uma nação de zumbis.

Um terceiro exemplo pode ser encontrado nos documentaristas franceses Anne-Laure de Franssu e no ativista maliano Mory Coulibaly. Em 2006, mil pessoas foram apanhadas nas redes impiedosas das políticas anti migratórias do governo francês. Expulsos pela mão dos militares do Edifício F da Cidade Universitária de Cachan, jogados na rua, muitos dos que estavam sem alojamento, e muitas vezes também sem documentos, reuniram-se no ginásio de Cachan. Coulibaly, representante das famílias expulsas e ator na luta, filmou os acontecimentos, auxiliado por De Franssu e sua organização *Words in Images*. Ele intitulou seu filme *Regardez chers parents* – “olhe, meus queridos pais”, significando: veja o que a França realmente é.

Em seguida, De Franssu acompanhou Coulibaly em sua viagem ao Mali, em um passeio por cidades e vilarejos, onde projetou *Regardez chers parents* para espectadores que ficaram atônitos com a violência do estado policial, e cujos comentários - muitas vezes menos lamentáveis por si mesmos do que para a condição da França contemporânea – constituem uma das críticas mais poderosas, até hoje, às políticas do governo. O resultado é um filme maravilhoso sobre o poder das imagens, *Sou Hami: Fear of the night*, longa concluído em 2010. *Sou Hami* é um dos principais gestos visuais contemporâneos sobre cinema já realizados. É uma batalha de imagens: a batalha das imagens do vídeo de Coulibaly contra as crenças coletivas sobre a França, do povo do Mali, mas também do povo francês, que elegeu um governo racista.

Agora chegamos a uma reflexão sobre a forma.

O que é uma Forma Política?

Claro, todo filme é político, no sentido de que é ideológico. Mas, no sentido de uma luta afirmativa, é preciso fundar de novo a estética, a partir do político.

Um certo preconceito (e bastante útil, quando se trata de recusar a consideração de uma obra) é que o cinema empenhado, apanhado nas emergências materiais da história, permanece indiferente às questões estéticas. Essa é uma concepção pateticamente decorativa da ambição formal porque, pelo contrário, o cinema de intervenção só

existe na medida em que levanta as questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, qual e como? Com quem e para quem? Com quais outras imagens ela entra em conflito? Por quê? Ou, em outras palavras, que história queremos?

Arelada à singularidade estrutural, a crítica (segundo uma tendência lógica) privilegia as estruturas singulares. Os modelos clássicos de totalidade e totalização dissolvem-se perante as potencialidades de invenção estrutural – cada parte é convidada a discutir a sua pertença ao todo. Em 1799, Friedrich Schleiermacher usa esta soberba metáfora política, muito provavelmente a origem da república das imagens de Godard: “a poesia é um discurso republicano: um discurso que é sua própria lei e fim em si mesmo, e no qual todas as partes são cidadãos livres e têm direito a voto⁶”. O poético é definido assim: não mais como algo que obedece a regras de organização e, portanto, uma distinção convencional entre prosa e poesia (no sentido limitado), mas como algo que desenvolve seus próprios modos particulares de organização. Cada momento da obra é capaz de desenvolver sua própria legitimidade.

Para os cineastas políticos contemporâneos, o “momento” mais importante é a relação entre as imagens, o *raccord* ou o hiato. Quais são os vínculos entre dois membros do mundo das imagens? É uma república ou é uma ditadura?

Tomemos um exemplo de um artista árabe israelense, pintor e cineasta: Sharif Waked dirigiu *Chic Point: Fashion Show for Israeli Checkpoints* (2004). *Chic Point* é uma espécie de apogeu da ironia visual, dirigida a uma guerra diária sem fim. A primeira resposta para a situação é prática: nos créditos, podemos ver que as pessoas envolvidas têm nomes palestinos e israelenses. Essa é uma primeira resposta internacionalista. Mas, além disso, *Chic Point* apresenta, em suas imagens reais, um ponto crítico. O filme se baseia em oposições claras que se destacam mutuamente:

- O vídeo móvel em oposição às imagens imóveis da fotografia.
- A cor videográfica contra o preto e branco nas imagens fixas.

⁶ Ver Friedrich Schleiermacher, “Critical Fragments”, in P. Firchow (trans.), *Philosophical Fragments* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

- A leveza plástica do vídeo contra a dimensão arquivística das fotos.
- A música ao vivo do mundo da moda contra o silêncio total do mundo político.
- A frivolidade do desfile de moda contra o caráter trágico da opressão militar.
- A presença gloriosa e sonhadora de corpos jovens contraposta à insuportável humilhação dos atentados contra a dignidade humana perpetrados pelo exército israelense.
- O contrato de admiração/atração normalmente ligado a um desfile de moda em oposição à aversão, antagonismo e repulsa manifestados nos postos de controle.
- O espaço videográfico abstrato (somente preto, não vemos pódio ou decoração) em oposição ao tempo e espaço precisos dos incidentes e prisões nos postos de controle.
- A beleza angelical dos corpos masculinos contra os corpos comuns e às vezes desfigurados das vítimas palestinas.
- A continuidade fluida dos corpos aparecendo para se tornarem visíveis em oposição à descontinuidade seca das fotografias.
- A atmosfera hipnótica do agradável desfile de moda contra o cotidiano concreto e duro das situações repressivas.
- A estranheza onírica dos trajes contra a configuração cotidiana e concreta da repressão.
- O olhar ausente e profissional dos manequins (evitando muito o contato visual, em que nos encontramos além do olhar) em oposição aos olhos vendados dos palestinos presos (não há mais visão possível, nos encontramos sob o olhar).
- A composição violentamente fraturada de *Chic Point*, entre tese (o desfile) e antítese (as fotografias) obriga a nossa mente a completar o esforço de sintetizar ou pelo menos agregar isto é, estabelecer ligações entre as duas vertentes do filme. Cada um vai tirar suas próprias conclusões de acordo com a situação política, mas algumas relações se impõem claramente:
- Relação histórica entre alegoria (o desfile de moda) e referente (as fotografias).
- Relação subversiva entre paródia (desfile de moda) e obrigação (ocupação militar).
- Relação dialógica entre a transposição irônica (o filme) e a opressão surda-cega (situação histórica).

- Instado pelo contraste entre as duas partes, a mente do público torna-se simultaneamente ativa quanto à própria natureza de tal fratura. Apresenta-se como rico e polissêmico, naquilo que nos permite compreendê-lo:
- Artisticamente, a fratura entre as duas vertentes do filme é uma fronteira, impondo-se como marca entre os dois regimes de imagem (vídeo/fotografia).
- Formalmente, é uma lágrima, reproduzindo, na própria sintaxe do filme, os signos dos entalhes, rachaduras, feridas e cicatrizes que atacam as roupas e, por baixo delas, atacam os corpos e a terra.
- Emocionalmente, enfrentar a violência especulativa que o espírito deve suportar para superar as contradições é um rompimento.
- Dialeticamente, sugere um salto qualitativo, apontando para uma possível saída da história (pense em outra coisa, de outra forma, diante de uma guerra sem fim).
- Também podemos observar como alguns elementos concretos atravessam discretamente as duas vertentes do filme:
- Os corpos atléticos e as pausas dos dois palestinos presos, com os olhos vendados e as mãos amarradas nas costas, nos lembram espontaneamente as poses do sôtão que se assemelham aos modelos de beleza clássica, e nos lembram vagamente os manequins.
- Todas as pessoas são do sexo masculino.
- Diálogo e discurso são irrelevantes em ambos os contextos.
- O princípio da não fuga entre dois mundos, seja qual for a sua natureza (espaço, tempo e sistema simbólico) surge assim esteticamente insuportável e impossível. *Chic Point* está carregado de vulnerabilidades: vem de um país que não existe (Palestina), é feito com material não conservável (vídeo), de forma mal classificada (haicai polêmico), em nome de um discurso sem direito à existência (o conflito transformado em contradição, a contradição permitindo que o pensamento viaje para além da guerra). Assim, esse filme vívido e frágil cria muitas ligações e vínculos sutis entre a história real e sua apreensão que é o lugar preciso da política na república das imagens.
- Chegamos finalmente a uma proposição final, mas não conclusiva, sobre a cinefilia.

O que é um cinéfilo hoje?

Agora podemos viver um *renversement*, uma reversão: graças à variedade de formas de filmagem e financiamento, um cinéfilo pode se tornar um produtor. Ele ou ela pode, é claro, fazer um filme sozinho; mas também pode produzir os filmes que julgar necessários para o presente e para o futuro. Foi o caso da campanha que deu origem a *Far from Afghanistan* (2012), de um coletivo internacional de cineastas liderado por John Gianvito. Durante a campanha para arrecadar fundos de produção através da plataforma de financiamento coletivo Kickstarter, ele comunicou esta mensagem aos seguidores:

Estou escrevendo para você hoje para compartilhar um projeto sobre o qual tenho fortes pressentimentos. Eu, juntamente com uma equipe de alguns dos cineastas que mais admiro nos Estados Unidos e apoiados por uma equipe de produção dedicada, estamos no processo de conclusão de um novo filme: “*Far from Afghanistan*”. Esperamos que este projeto gere um diálogo vital em torno da guerra, que, em 2010, ultrapassou o Vietnã como a guerra mais longa da história dos Estados Unidos. Este mês de outubro marca uma década de guerra, ressaltando a urgência dos objetivos e elevando a oportunidade de se unir por mudança.

Estarei contribuindo com um segmento de 10 a 20 minutos, juntamente com Jon Jost, Minda Martin, Travis Wilkerson e Soon-mi Yoo, todos os quais têm trabalhado incansavelmente e sem nenhum apoio financeiro para criar um filme que aborde mais profundamente as questões que esses dez anos de ocupação e violência forjaram. Além disso, neste verão, cinco cineastas afegãos reuniram amplos retratos da vida contemporânea no Afeganistão, material que será incorporado ao filme. O projeto planeja se conectar e fornecer às organizações humanitárias missões alinhadas, tanto no Afeganistão quanto no país.

Outros que se uniram para responder ao chamado neste projeto incluem nossa equipe de produção: Steve Holmgren, Mike Bowes, John Bruce e Matthew Yeager. Os esforços de edição serão realizados com Pacho Velez e Robert Todd⁷.

Então esse é um exemplo de como podemos produzir juntos, como cidadãos, um filme internacionalista.

⁷ Ver <http://www.kickstarter.com/projects/441767966/far-from-afghanistan>.

DESCONFIGURANDO O OLHAR COLONIAL

Karkará Tunga

Nem tudo é o que parece. Estamos imersas em um regime político e estético que padroniza as formas de decodificação do mundo e acaba por produzir o mundo como o conhecemos, em um ritual incessante de reprodução de códigos e linguagens que nos conduz a uma visão de mundo restrita. Esse regime imposto pela *Colonialidade* é o que mantém dominando nossas subjetividades. O controle da mente da pessoa subalternizada ao regime colonial se dá por meio da imposição de sua linguagem e visão de mundo, estabelecendo os limites do possível e impossível diante uma única realidade.

Esboçar um desvio a essa prática do olhar é um desafio, e o primeiro talvez seja buscar uma definição que dê conta de explicar o que seria o “olhar colonial”. Penso que podemos defini-lo como uma ótica na qual seremos sempre subalternos. E é essa mesma ótica que inventou as histórias de descoberta do “Novo Mundo”, da “América”, do “Brasil”, entre outras ficções que ajudam a construir a invisibilidade dos povos indígenas e das comunidades tradicionais nas narrativas nacionais brasileiras, como a “teoria da mestiçagem” e o mito da “democracia racial”. Esses mesmos olhos são responsáveis por catalogar o mundo e classificá-lo, separando, fracionando, dividindo, ordenando, um mundo onde as definições raciais e sexuais são alguns dos instrumentos utilizados para determinar e padronizar os corpos a fim de manter o *status quo* colonial.

Por mais críticos que sejamos, é compreensível que nossa visualidade esteja viciada em identificar corpos a partir desses referenciais que constroem a realidade colonial baseada em verdade científica, mesmo que essa ciência tenha se empenhando em produzir falsos conhecimentos para justificar as atrocidades do Estado, estudos esses que moldaram sobretudo o pensamento social brasileiro. Em tempos de *fake news* e pós-verdade, a distância entre real e ficção parece um mero detalhe: se a realidade é uma invenção baseada nas narrativas coloniais e nos mitos fundantes, assim como na repetição de seus rituais, o imaginário é também um campo em disputa. Nesse sentido, vale mais refletir quais são os elementos que garantem a existência de uma “história oficial” entendendo que o projeto de Estado-nação

incide justamente na construção de um arcabouço colonial onde essa mentalidade é estruturada, garantindo o registro e a reprodução desses valores. A ficção é, assim como a realidade, uma fonte inesgotável de contradições. Nem tudo o que vemos é a verdade, e o invisível modifica a materialidade do real.

A partir dessas reflexões, surgem algumas perguntas que moverão minha pesquisa. Se a catalogação de pessoas por raça parece plausível, identificadas a partir de referenciais reais, cientificamente comprovadas, verdadeiras, físicas, visíveis e tangíveis, em qual campo habita a etnicidade? O problema é que a raça é uma armadilha, já que ela não produz povo e sim um grupo homogêneo de indivíduos expropriados de suas existências coletivas e aparentemente sem a possibilidade de retorno, produzindo por fim o etnocídio ao retirar o pertencimento cultural e territorial, sendo este o princípio da escravidão que expropria o povo de seu território para explorá-los depois. A ideia da raça é instrumento de identificação que se baseia em fenótipos genéricos, dando menor importância para os diferentes pertencimentos étnicos possíveis de sujeitos da mesma raça. No caso, o conceito genérico de “os índios” é um grupo aparentemente homogêneo, mas que reúne diversas etnias, com culturas e tradições singulares. É recorrente essa lógica na construção da Colonialidade, incorporando o outro e assimilando. Quando o sistema cria a raça indígena genérica, eles querem instituir uma identidade individual para ser consumida, pois a raça, enquanto identidade individual, não reivindica uma cultura coletiva e nem tensiona a disputa territorial. Em contrapartida, a identidade étnica baseia-se em uma cultura, que manifesta-se territorialmente. A guerra sempre foi sobre território.

Em meio a essas discussões, pergunto: *é possível uma maneira única de ler corpos?* Parece, então, que desmentir a possibilidade de uma leitura social hegemônica seja um exercício do desvio do olhar colonial, desnaturalizando a realidade colonial e forçando os olhos para enxergar mais além dessa já viciada ótica com a qual aprendemos a ver o mundo. Outra questão que move essa investigação é *se é possível enfrentar o problema sem reforçar as estruturas que o produzem?* O desafio de seguir mesmo diante à violência, entendendo que ela faz parte de muitos de nós com herança histórica fincada nesse continente, experienciando o mesmo trauma colonial de diferentes formas, acabando por produzir identidades disruptivas no tempo, com memórias ocultadas em um

episódio intenso de apagamento histórico e cultural, num processo violento de assimilação pelo Estado brasileiro a fim de construir uma nação.

O território brasileiro que hoje conhecemos nem sempre respeitou as mesmas fronteiras. Quando a invasão começou, o pau-brasil foi um dos primeiros produtos a ser traficados pelo Atlântico, gerando riqueza aos primeiros brasileiros que arrancavam as árvores e as colocavam em suas caravelas. A fragmentação é o princípio do extrativismo: é a transformação do todo em uma parte fracionada, a Natureza que vira “recurso”, a água que vira *commodity* e as pessoas que viram força de trabalho. A colonização avança pelos territórios provocando guerras e genocídios, produzindo o povo brasileiro, fruto dessa barbárie colonial. O que nos torna brasileiros é o fato de termos nascido dentro dos limites territoriais desse projeto extrativista exploratório. Quando um povo indígena clama por direito à terra, não deveria ser preciso de uma validação científica que comprove o vínculo do povo com o território, uma vez que entendemos que não há um centímetro de continente americano que não seja território de Abya Yala. Se tudo o que nossos olhos enxergam é território ancestral dos povos indígenas, é preciso mudar a retórica colonial que invalida a memória ancestral desse continente, como a tese do Marco Temporal que define que os povos indígenas deveriam estar em seus territórios em uma data específica, ignorando os diversos processos de diáspora, migrações e expulsões territoriais que esses povos vivenciam desde o início da colonização. Se nossa história foi oculta nos escritos oficiais, fazemos da oralidade uma fonte viva de memórias, expressas em cantos e mitos que viajam pelo tempo rememorando a experiência dos antigos em nosso tempo.

A mudança da lógica de construção da verdade colonial necessita que possamos reinventar nosso continente em busca de recuperar o Bem Viver e a terra sem males. Ao entendermos o etnocídio como ferida aberta de nossas histórias, a superação do trauma colonial não se dará de forma solitária. É preciso, então, que nós aprendamos a ser novamente. Se de um lado o Estado nos apaga, temos o direito de recontar nossas histórias a fim de nos reestabelecer etnicamente no mundo, processo que os antropólogos vão nomear de etnogênese. Uma vez que a realidade colonial instaura o mal-estar social como regra, experimentar a coletividade depois que ela nos foi arrancada é um passo fundamental para sonharmos outro mundo, reivindicando outra cosmovisão. A saída da realidade colonial é sonhar outro mundo possível.

A ficção é território a ser disputado, e é nesse sentido que movo minha investigação sobre imagens ficcionais criadas sobre o indígena no cinema brasileiro, que sempre a utilizou, seja nos filmes de viagem, como os produzidos na Expedição Roosevelt-Rondon no início do século xx, seja nas numéricas adaptações de obras literárias do romantismo indianistas como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), ambas escritas por José de Alencar, responsáveis pela construção do mito do índio herói nacional no imaginário brasileiro. Essa ideia de um sujeito indígena homogêneo também passa por esse processo de racialização etnocida, pois troca os pertencimentos e as diferenças étnicas por uma falsa ideia de que todos os indígenas são iguais – mas não são, e é, portanto, errado generalizar algo como “a visão dos indígenas” quando cada povo possui suas próprias crenças e tradições.

Nesse processo de pesquisa, agradeço ao pesquisador Juliano Gonçalves da Silva e à editora Monstro dos Mares, que disponibilizou um acervo de obras de epistemologias dissidentes, entre elas *O índio no cinema brasileiro e o espelho recente*, que traça um panorama da representação do indígena em filmes nacionais, um lugar de pesquisa que ainda é pouco abordado nos estudos fílmicos de nossa cinematografia, assim como é na verdade o usual em pesquisas de temática indígena dentro da academia, na qual muitas vezes as pessoas que decidem por pesquisar e estudar mais a fundo questões étnicas acabam se isolando em um mundo acadêmico que pouco se debruça para aprender com as culturas indígenas.

No texto *O desembarque*, investigo o filme *O Descobrimento do Brasil*, dirigido por Humberto Mauro, patrocinado pelo INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) e utilizado como projeto pedagógico para construir o sujeito histórico brasileiro durante o regime do Estado Novo. O segundo texto é *Brava Gente Brasileira e os 500 anos de Brasil*, que é uma investigação de filmes da virada do século xx para o século xxi que tematizavam a questão indígena ou apresentavam um revisionismo histórico colonial, tendo a data de celebração dos 500 anos de Brasil como um importante episódio político ocorrido durante o “cinema da retomada”, como ficou conhecido o período pós-dissolução da Embrafilme no final dos anos 90. Uma imagem necessária que registra um ato antagônico ao que a história oficial tenta emular é o filme *O relógio & a bomba e os Outros 500* (2000), documentário de Círineu Kuhn que denuncia a ação do estado brasileiro na manifestação

popular ocorrida na cidade de Porto Seguro, na data comemorativa dos 500 de Brasil, posicionando-se como aliado na luta anticolonial em que os atores políticos deixam claro em seus discursos que é necessário que os povos oprimidos tomem para si suas narrativas.

Não sei se a melhor maneira de encarar esse trabalho que tenho realizado seja como “uma crítica indígena ao cinema brasileiro”, justamente por reivindicar minha diferença e saber que nem todos os indígenas pensam da mesma maneira. E é dessa armadilha que tento escapar, questionando essa suposta homogeneidade de visões de mundo distintas; se considerarmos essas diferenças, é possível pensar em um único modo de se fazer o que hoje é nomeado como “cinema indígena”? Quando uma pessoa indígena começa a produzir filmes e ocupar telas em festivais de cinema, ela logo é colocada no desconfortável lugar do “cineasta indígena”, carregando em si uma responsabilidade social em seu fazer artístico. O que se espera de uma pessoa que é colocada nesse lugar? Eu me atento, nessa questão, a olhar para o invisível, naquilo que está sendo dito mesmo que não esteja visivelmente sendo dito, pois, ao diferenciar um cineasta branco de um indígena, o que está sendo articulado, mesmo que não explicitamente, é que existe um Cinema e existe o “cinema indígena”, uma parte separada do todo, fora do cânone. Este é o lugar da hegemonia: a branquitude ocupa o lugar de *default* do mundo, o padrão, a norma, aquilo que já vem configurado de fábrica. Nesse mundo fabricado pela branquitude, olhamos através dos olhos deles. Por que não fazemos uma sessão especial “Filmes de Brancos” ou uma mostra paralela “Branquitudes”?

Em uma crescente produção cinematográfica realizada por indígenas, há quem se indaga: por que não escrevo sobre esses filmes? Mas a verdade é que ainda sinto falta de ficções realizadas nesse tal “cinema indígena” que talvez tenha ficado tempo demais preso à estética do real introduzido por oficinas de vídeo em comunidades e povos indígenas. Apesar de sua importância sobretudo política, acredito que os realizadores indígenas precisam se emancipar dessas formas tradicionais de narrativas documentárias baseadas em uma verdade na imagem. Criar ficção a partir de nosso ponto de vista é lutar por um fazer cinematográfico para além do aprisionamento do real, em que possamos dar vazão a narrativas fantásticas e oníricas que compõem os imaginários dos povos indígenas, sendo o sonho um lugar de conexão espiritual em

diversas culturas indígenas, no qual se estabelece ligações entre o mundo espiritual e material, desmanchando as fronteiras de ficção e realidade. Nossos sonhos não podem ser capturados pelo aprisionamento deste Mundo, pois são neles, exatamente, em que criamos outras possibilidades de existir diante de todo o mal-estar que a colonização causa.

Ao investigar filmes do cinema brasileiro que abordam a temática histórica sobre a colonização e os povos indígenas, o que fica nítido é a necessidade de novos olhares para não reiterar as velhas narrativas – e são justamente esses novos olhares que tem oxigenado nossa cinematografia recentemente, mas ainda é preciso falar da ausência de realizadores indígenas produzindo ficção no cinema brasileiro diferentes à habitual relação de não-indígenas filmando nossas histórias, pois produzir imagens é expressar nossas subjetividades tão oprimidas pelo colonialismo. Imaginar é criar novas possibilidades de encarar essa mesma realidade, reinventando o mundo em nossa volta, o que nos possibilita pensar na superação do trauma colonial.

O desembarque

Seguindo as palavras de Graciliano Ramos, esta é “uma coisa bem estranha”¹ no cinema brasileiro: o filme *O descobrimento do Brasil* (1937), dirigido pelo cultuado Humberto Mauro, tem seu roteiro adaptado à carta de Pero Vaz de Caminha, registro que documenta a chegada dos europeus no “Novo Mundo”. Para a leitura desse filme, uma pista que nos ajuda a desvendá-lo e entender sua importância na história da cinematografia brasileira é o fato de que houve um interesse dos realizadores de fazer dele uma retratação “verídica”, como o próprio diretor fala sobre “filmar como se fosse um repórter dentro do barco de Cabral”². Essa aproximação com certa estética documental serve, simbolicamente, para afirmar que este episódio ocorreu dessa maneira: um cortês encontro entre nativos e descobridores.

¹ RAMOS, Linhas Tortas, 1976.

² Informações coletadas no catálogo “O Índio Imaginado”, que reúne uma pesquisa de Geraldo Andreello e Mário Cereghino em busca de vídeos e filmes sobre os povos indígenas no Brasil para uma mostra realizada em 1992 pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.



FIGURA 1: Cartaz da época do lançamento do filme, em 1937. Extraído do texto de Denise Machado Pinto, “O descobrimento (de uma língua) no cinema brasileiro”, referenciado neste ensaio.

Esse é o primeiro filme a ser produzido pelo Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo), órgão estatal que visava fazer da prática cinematográfica uma ferramenta pedagógica ao levar conhecimento à população brasileira que, na época, tinha grande parcela das pessoas sem acesso à educação formal e à alfabetização. Encomendado pelo Instituto de Cacau da Bahia, foi uma das produções mais caras feitas até então no Brasil. O Ince era dirigido, naquele momento, por Edgar Roquette-Pinto, antropólogo que participou também da concepção do projeto do filme junto de Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista. Esse caráter de “filme educativo” é respaldado pela presença desses intelectuais, garantido certo rigor científico, educativo e histórico, o tornando legítimo enquanto uma “realização cívico-cultural”, como anunciado no cartaz do filme na época de seu lançamento.

Nesse momento da Era Vargas, “a defesa do desbravamento das matas” (TREVISAN, 2016, p. 228) fez parte do plano de desenvolvimento durante o regime do “Estado Novo”. A transformação da Natureza em recurso, porém, é uma prática permanente desde a fundação do Brasil. No filme, vemos os descobridores adentrando na “mata virgem” em busca da matéria-prima para a cruz que será fincada para a celebração da primeira missa em terras brasileiras. Há também no filme traços de ideais integracionistas nas imagens de indígenas carregando a cruz ou descendo barris de água para os navegantes, representando a



FIGURA 2: Cena em que “descobridores” extraem a matéria prima na “mata virgem” para a confecção da cruz.

ideia de que aqueles precisavam ser integrados à sociedade por via do trabalho. Essa incorporação da matriz indígena como mão de obra é o discurso dominante desse momento do Estado brasileiro, assim como a idealização do “índio brasileiro”, integrado ao pacto colonial de construção da nação brasileira abençoado pela fé cristã.

A obtenção e acumulação de riquezas por meio de uma prática extrativista e predatória atribui à mata a ideia de “virgindade”, dando a entender que está intocada. É por não considerar o indígena como sujeito que essa ideia vigora; por não ser sujeito, o indígena não possui ações próprias, autônomas. É uma visão que desrespeita as diferentes formas de produção de vida dos povos indígenas ao não conceber que exista uma tecnologia desenvolvida por esses povos para que a floresta seja tão frutífera e rica em diversidade. Os “descobridores”, pelo visto, não pensavam em ficar tanto tempo por essas bandas, já que tudo avistaram como forma de obtenção de riqueza a curto prazo: não é o olhar de alguém que se sente pertencente àquele lugar e nem mesmo à Natureza.

A palavra recurso nos dá a ideia de algo que é levado de volta, revelando seus princípios extrativistas. O que hoje é clamado por lideranças indígenas e ambientalistas é de que bens como a água sejam um direito de todos os seres em prol da manutenção da vida. Reivindicar essa outra forma de ver o mundo tem se tornado cada vez mais urgente, em oposição a uma forma de transformar tudo aquilo que não é humano em mercadoria a ser consumida. Mas alguns grupos que historicamente tiveram suas humanidades negadas estão reconquistando

seu lugar de humanidade pelas vias do trabalho, sendo capturados como recurso humano. E é nesse lugar determinante que reflito sobre o que é, afinal, ser humano?

Como reconhecer um lugar de contato entre esses mundos, que têm tanta origem comum, mas que se descolaram a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso? A respeito dessa ideia de recurso que se atribui a uma montanha, a um rio, a uma floresta, em que lugar podemos descobrir um contato entre as nossas visões que nos tire desse estado de não reconhecimento uns dos outros? (KRENAK, 2019, p. 51).

Se a humanidade será afirmada ou negada aos seres vivos para justificar a exploração como um pacto civilizatório de domínio do “meio ambiente” pelo homem, os povos indígenas cujas visões de mundo contrariam essa lógica serão determinados em uma categoria de sub-humanidade, deixando evidente assim uma equação em que *quem determina é humano e quem não determina não é humano*. Nessa mesma sub-humanidade, serão determinados os povos que serão traficados de outro continente – a África, no caso brasileiro – desterritorializados e escravizados, o *modus operandi* colonial. Frente ao desafio de estar do outro lado da trincheira da ordem colonial, brado: “não somos donos da Terra, somos a Terra”.

A íntima relação entre Estado e Cinema na propagação de discursos dominantes também é evidenciada na transmissão de ideais positivistas, isto é, na ideia de que os indígenas seriam menos capazes, como aponta Gersem Baniwa (2006), justificando a necessidade de uma tutela pelo Estado, exercida no momento da feitura do filme pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio) criado em 1910. Esse pensamento fez com que se acreditasse em uma certa “incapacidade civil e intelectual dos índios”, os sujeitando sempre à ação de seu tutor legal. No filme, essa incapacidade intelectual dos indígenas é reforçada a partir de uma infantilização e de uma passividade à ação do branco, aproximando-se da idealização do “bom selvagem”, tão recorrente na literatura romântica brasileira. Como afirma Trindade (2010), “os índios não são necessariamente protagonistas, mas uma



FIGURA 3: *Cena do encontro entre “descobridores” e nativos, no filme de Humberto Mauro.*

massa indistinta de indivíduos sobre os quais pesa a ação do colonizador”. Destituídos de desejo e com ações baseadas apenas em atos instintivos, a imagem criada por esse filme acaba por reforçar a passividade dos indígenas diante da colonização. Nessa narrativa do “descobrimento”, não cabe aos indígenas nem mesmo o lugar de antagonismo, uma vez que se submetem ao desejo do branco – que é representado como gentil e caridoso – de dar luz à “civilização” e ao cristianismo.

De um passado colonial, um futuro colonial. A experiência brasileira carece de memória, e, nessa carência, imagens como essas fazem uma “ode ao caráter civilizatório do português colonizador” (TREVISAN, 2016, p. 232) e cumprem a função de preencher a lacuna do passado. Humberto Mauro produziu imagens que fazem parte do arcabouço canônico da história do Brasil que constrói a mentalidade colonial recente. Produzir o passado, ou seja, produzir uma interpretação histórica daquilo que aconteceu é explicar o presente e inventar o futuro. Nessa história, qual lugar ocupamos em um futuro fundamentado no mito de criação da nação brasileira em que os brancos têm um papel de benevolência por mostrarem a luz da civilização ocidental? Olhar para esse filme com os olhos do presente é perceber a recorrência dessas imagens toda vez que é celebrado o “descobrimento do Brasil”, um país onde se é preciso esquecer a barbárie que construiu esse Estado. Queimas de arquivos, incêndios nas cinematecas e em acervos de museus é uma prática recorrente. O fogo continua queimando aquilo que não é pra se ficar registrado. Esse mesmo fogo contribui



FIGURA 4: *Cena na qual indígenas adormecidos no convés da embarcação são cobertos com uma manta pelos portugueses.*

para o apagamento e a invisibilidade dos povos indígenas, tanto no passado quanto no presente. Existe futuro aos povos indígenas além da imagem da extinção?

Parece ser fundamental trazer esses questionamentos para o presente, uma vez que “a narrativa visual criada por Humberto Mauro permite localizar esse grupo no passado, como algo que foi suplantado pela cultura portuguesa na construção de uma nova civilização, cuja argamassa era a religião” (TREVISAN, 2016, p. 231-232). Para além da morte do corpo (genocídio), outro mecanismo é responsável por esta dizimação dos povos indígenas: o etnocídio, que se dá de diversas maneiras, como na catequização, na proibição das línguas originárias dos povos e na imposição um modo de produção cuja força de trabalho é a mão de obra escravizada – essa louvada pela Igreja nos aldeamentos e missões de terra. Na crítica feita por Graciliano Ramos ao filme, destaco um trecho no qual ele comenta sobre uma cena que ilustra o que seria a tutela e a benevolência branca em “salvar” almas indígenas:

Os estrangeiros se extasiavam na presença dos hóspedes beijudos e pintados que jogam fora a comida e cospem a bebida. São uns santos os portugueses, têm uma expressão de beatitude que destoa das façanhas que andaram praticando em Terras de África e de Ásia e por fim neste hemisfério. É o próprio almirante que põe cobertores em cima dos selvagens e lhes arruma

travessieiros com uma solicitude, uma delicadeza de mãe carinhosa (RAMOS, 1976, p. 143).

Se o encontro entre esses povos foi tão harmonioso, o que houve então com os povos indígenas que foram “representados” nessa narrativa baseada no real? O que ocorreu com os Pataxós? Com os Tupinambá, Potiguara, Kaeté, Tabajara, Tupiniquim, Guarani, Xokleng? A lista de povos violados é extensa. Como o Brasil explica, segundo dados oficiais, que os povos indígenas representam menos que 1% da atual população brasileira? Como que uma população de milhões de pessoas no século XVI teria sofrido tão enorme decréscimo populacional? Quais histórias são cientificamente contadas e tidas como reais para que acreditemos na ficção Brasil? Esta nação é um filme de terror. Ainda sobre esse desastroso encontro, escolho algumas palavras de Ailton Krenak:

O simples contágio do encontro entre humanos daqui e de lá fez com que essa parte da população desaparecesse por um fenômeno que depois se chamou epidemia, uma mortandade de milhares e milhares de seres. Um sujeito que saía da Europa e descia numa praia tropical largava um rasto de morte por onde passava. O indivíduo não sabia que era uma peste ambulante, uma guerra bacteriológica em movimento, um fim de mundo; tampouco o sabiam as vítimas que eram contaminadas. Para os povos que receberam aquela visita e morreram, o fim do mundo foi no século XVI. Não estou liberando a responsabilidade e a gravidade de toda a máquina que moveu as conquistas coloniais, estou chamando atenção para o fato de que muitos eventos que aconteceram foram o desastre daquele tempo (KRENAK, 2019, p. 71-72).

O projeto Brasil se alastra com o avanço da formalização da educação escolar, que se torna responsável por garantir a reprodução da ordem colonial e a repetição de seus mitos fundantes, de seus códigos e símbolos às novas gerações. O Estado Novo teve êxito na produção de um sentimento nacional. A cultura brasileira é etnocida. Como diz Walter Benjamin (1940): “assim como a cultura não é isenta de

barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”, e são as escolas, desde o princípio, nos colégios de catequese que separavam os indígenas a partir de uma atribuição de gênero pela genitália e destinava a eles diferentes papéis sociais, desrespeitando as diferentes organizações que esses povos exerciam. A escola forma o sujeito histórico brasileiro.

Na clássica encenação do “Dia do Índio”, pensemos em como a questão indígena ainda hoje é trabalhada nas escolas, fazendo desse dia uma prática usual na educação escolar brasileira, sobretudo nos primeiros anos do ensino fundamental, em que crianças brasileiras se vestem de “índio”, reproduzindo diversos estereótipos produzidos sobre ser indígena. Nesses mesmos espaços escolares, há a experiência de indígenas que, ao afirmarem suas identidades, podem ouvir de seus colegas e professores que seu povo “não existe mais”, como relatam indígenas que tiveram uma educação escolar brasileira. Salvo as exceções, na regra geral a educação é fundamentada em uma folclorização e no esvaziamento das identidades indígenas e na ausência de uma historiografia que dê conta de narrar os inúmeros episódios de revoltas e organizações sociais dos povos e das comunidades tradicionais. A educação específica é uma conquista dos povos indígenas que desenvolvem seus próprios modelos de educação visando formar o sujeito indígena de determinado povo, preparando os jovens para o futuro.

Humberto Mauro possui um grande cuidado estético, perceptível principalmente na fotografia do filme. São interessantes os enquadramentos que se aproximam do pictórico, como nas cenas finais em uma reprodução do famoso quadro de Victor Meirelles, *A Primeira Missa* (1861). Apesar de seu valor estético, o conteúdo da obra também opera no mesmo sentido, reforçando discursos danosos para uma consciência mais crítica sobre a colonização. Tanto no quadro quanto no filme há uma falta de fidedignidade ao relato oficial, embora o empenho de se fazer o filme o mais próximo daquilo que foi registrado na carta de Pero Vaz de Caminha: a representação dos indígenas desvia desse objetivo ao aparecerem com vestes, contrariando a clássica citação do encontro dos europeus: “eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas”³. O esforço de criar uma

³ Carta de Pero Vaz de Caminha, disponível no acervo da Biblioteca Nacional Digital: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf.

imagem mais consumível, representando o indígena de forma menos “selvagem” (semelhante à construção do “índio” na literatura romântica brasileira) é uma característica de ambas as obras.

É interessante também pensar que o próprio termo “pardo” já havia ganhado novos sentidos para a sociologia brasileira naquele momento, reforçado pela publicação do livro de *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, que dá pilares para a construção do mito da democracia racial, em que atribui ao pardo o resultado do “encontro das três raças”, definindo assim uma identidade racial específica do contexto brasileiro. A sociologia freyriana, porém, não dá conta de entender a situação brasileira quando ignora a presença indígena na formação do Estado brasileiro, considerando irrelevante os tensionamentos políticos empenhados por povos indígenas em constante reelaboração diante dos conflitos coloniais. O objeto de estudo de Gilberto Freyre era seu próprio quintal, uma visão parcial que vislumbrava a universalidade, como bom exercício de sua branquitude. O esquema científico no dualismo entre a casa grande e a senzala era, para o autor, um esquema social ordenado por ele e por outros senhores de sua classe e, portanto, previsível; sua ciência, então, opera no sentido de prever o futuro a partir de pensamentos deterministas e de forma ordenada da realidade.

Já do outro lado da trincheira, Denise Ferreira da Silva coloca que, para ir “além da crítica pós-colonial como um exercício intelectual”, é preciso estabelecer aqui “uma guerra ao sujeito histórico brasileiro” (SILVA, 2020, p. 295). Estabelecer então essa trincheira é diminuir a distância entre artista e público – pensando em outras mediações possíveis das obras de arte, que podem ser úteis para refletir sobre problemas atuais e engajarmos mais pessoas para ecoar contranarrativas ao sistema colonial como um exercício de projeção de uma visão de mundo que contrarie a lógica hegemônica; como um organismo que, para se livrar da doença, precisa produzir seu antídoto, muitas vezes usando como matéria-prima o próprio veneno. É necessário, portanto, que a sociedade não-indígena entenda que a luta em defesa da Natureza não é uma questão só dos povos indígenas e das comunidades tradicionais, mas de todos os seres que compartilham o mesmo planeta. A defesa aos povos indígenas como forma de reparação histórica não é uma mera solução, mas um meio de garantir que os indígenas de hoje sejam respeitados e tenham direito à vida, à terra e à memória.

Ainda é necessário repetir que os europeus não descobriram este continente, e sim empenharam um projeto de invasão territorial contra as diferentes sociedades indígenas que habitam este território. Não é uma mera questão de mudança do ponto de vista da História, “a história na visão dos derrotados” ou qualquer outra inversão do tipo. É uma questão onto-epistemológica, isto é, sobre quem somos e sobre nossos saberes, intrinsecamente ligados um ao outro. Quando a narrativa do descobrimento da América é recontada, o Homem é sujeito de tal descoberta – e aqui farei a utilização da palavra “Homem” como uma instituição personificada do sujeito normativo, o homem-branco-europeu-cristão-cis-hetero. Nessa equação, a América, ou seja, o Novo Mundo e todas formas de vida desse lugar, torna-se objeto da investigação e da exploração do Homem. O lugar que é estabelecido para tudo aquilo que não é o Homem é o Outro – também utilizarei “Outro” como a instituição personificada daqueles que não são sujeitos históricos e que muitas vezes são descritos a partir de sua relação com o Homem.

Ainda sobre essa equação, a América é nomeada pelo sujeito descobridor (Américo Vespucci) e torna-se objeto a ser descoberto e decodificado. O vício da nomeação do mundo opera em um sentido de subordinação, ou seja, aquilo que o Homem nomeia está subordinado a Ele. Voltando ao filme: mesmo quando o filme foi remasterizado pela Funarte em 1997, na comemoração dos quinhentos anos do descobrimento, não houve uma preocupação em identificar ou mesmo nomear as falas dos personagens indígenas. Denise Machado Pinto observa em seu texto que “até mesmo a versão remasterizada em 1997 – que traz, como já afirmamos, uma legendagem do português para línguas estrangeiras (inglês e francês) – não faz tradução das (tão poucas) palavras trazidas em tupi” (PINTO, p. 67). Sobre esse ponto, penso sobre o pacto narcísico da branquitude, algo que Grada Kilomba articula em sua exposição *Desobediências Poéticas* (2019)⁴: “narcisista é esta sociedade branca patriarcal na qual todos nós vivemos, que é fixada em si própria e na reprodução da sua própria imagem, tornando todos os outros invisíveis”. Estabelecer algo como desconhecido é

⁴ O catálogo da exposição *Desobediências Poéticas* (2019) da artista Grada Kilomba está disponível no site da Pinacoteca do Estado de São Paulo: <<https://pinacoteca.org.br/publicacoes-lista8/>>.

uma forma de subjugar e dar menos relevância. E é exatamente esse lugar de menor relevância que é colocado aos povos indígenas na formação do Brasil e na narrativa do “descobrimento”. Esse desconhecido faz com que hoje ainda as pessoas saibam tão pouco sobre a realidade dos indígenas, criando um manto de invisibilidade para a diversidade de povos indígenas no Brasil e seus diferentes contextos políticos, culturais e sociais.

Ainda segundo Denise Machado Pinto, “não nomear uma língua” e “reconhecê-la como desconhecida, impõe uma barreira do significar”, desconsiderando o sujeito indígena enquanto um agente na comunicação, que tenha uma linguagem desenvolvida e complexa e que não aja por instinto animal, praticando aquilo que a humanidade nomeia como cultura. É uma decisão que serve para “reafirmar a redução à pragmática, ao ruído, ao caricatural e jocoso, algo que funciona até os dias de hoje” (PINTO, p. 69). A perpetuação dessa imagem do indígena não é inocente e produz um efeito na mentalidade do povo brasileiro, construindo um repertório de imagens que vão habitar o imaginário da sociedade. Em oposição a essa imagem do “descobrimento”, precisamos imaginar outras narrativas, fortes o suficiente para servirem de mito para a fundação de uma nação que não aceite mais a violação dos direitos aos povos indígenas e que respeite e abarque a diversidade étnica e cultural. Essa é uma imagem possível?

Os 500 anos de Brasil e a brava gente brasileira

A chegada do novo milênio representava um novo ciclo para um mundo globalizado com a consolidação das democracias representativas. No Brasil, o clima era de exaltação à conquista da América. Os quinhentos anos da invasão europeia em nosso território foram celebrados pelo governo brasileiro, presidido naquele momento pelo Fernando Henrique Cardoso, que organizou uma grande festa em exaltação à democracia e ao “encontro cordial” que deu origem ao país. O palco estava armado: uma réplica da *Nau Capitânia*, embarcação de Pedro Álvares Cabral, construída com dinheiro público, percorreria o litoral brasileiro para encenar um cordial contato entre os diferentes povos – manifestantes foram recebidos pelas forças armadas brasileiras.

Um pouco desse sentimento ufanista exacerbado é presente em discursos de teóricos do cinema brasileiro ao falarem da “retomada do cinema brasileiro”, o período pós-dissolução da Embrafilme no governo de Collor. Esse momento representou para o cinema brasileiro um retrocesso em suas políticas públicas, fechando salas de cinema, encarecendo os valores dos ingressos e causando dependência do cinema nacional ao investimento do capital privado na produção (por meio de renúncia fiscal) e na distribuição dos filmes brasileiros. Mais uma fase dos ciclos de auge e queda da indústria cinematográfica brasileira. A situação a qual é submetido o cinema brasileiro é semelhante aos cinemas latino-americanos, condicionados ao “terceiro cinema”, no qual suas indústrias audiovisuais estão sujeitas a uma relação de colonização pela indústria estadunidense que domina o mercado interno desses países e controla os meios de distribuição desses filmes. Essa relação coloca em questão a ideia de uma superação de um “passado” colonial defendido por teóricos *pós-coloniais*, pois a realidade desses países “terceiro-mundistas” são marcadas pelos mesmos traços coloniais fundadores dessas sociedades, de negação e marginalização das identidades subalternas e na imposição da cultura cristã-europeia. A retomada da produção nacional não possibilitou ao cinema brasileiro trilhar um caminho à sua autonomia, pois o investimento “público” se direciona apenas na produção de filmes e não em sua distribuição, fazendo com que o produto brasileiro tivesse pouquíssima competitividade em seu mercado interno em comparação com o produto estadunidense.

No que seria “o marco da retomada do cinema brasileiro”, em 1994, o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati, teve sucesso de bilheteria pela estratégia de levar escolas ao cinema para assistir ao filme que narraria um episódio da história brasileira: a transferência da corte portuguesa para o Brasil, que saiu em fuga de Portugal. Esse revisionismo histórico esteve muito presente nos filmes dessa época. No filme, a narrativa é contada a partir de uma visão externa, a partir da escuta de uma menina escocesa que ouve seu tio narrar a história de uma princesa brasileira. “Uma princesa indígena?”, pergunta-se ela, mas seu tio contará a história da nobre Carlota Joaquina, espanhola casada com D. João VI, rei de Portugal.

O tom de deboche marca o filme que satiriza os colonizadores portugueses, retratando-os de forma caricatural, ridicularizando e



FIGURA 5: Frame do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*.
Marieta Severo interpreta *Carlota Joaquina*.

apontando as contradições em seus discursos, desvirtuados pelos sete pecados capitais e que questionam a moral cristã imposta por eles. Nos discursos dos personagens manifesta-se um racismo coloquial, resultado de uma mentalidade colonial que cria a imagem de um país segregado, dicotomicamente retratado no conflito entre brancos e pretos – é possível observar a relação entre sexo e poder no exercício da autoridade, em uma exemplificação da *miscigenação* do povo brasileiro, no filme centrada na trama do relacionamento extraconjugal de Carlota Joaquina e seu amante negro, José Fernando Carneiro Leão. Aos indígenas, restam poucos segundos na figuração da chegada da corte portuguesa ao Brasil ou em planos figurativos em que são pendurados em árvores, utilizados como objetos cênicos, como se suas falas e existências não tivessem relevância nesse relato, reiterando o mito da passividade dos povos indígenas sobre as decisões políticas, diminuindo nossa importância no processo de formação histórica da sociedade brasileira.

Ao utilizar-se do artifício de um personagem-narrador externo à realidade brasileira, o filme passa a expor um ponto de vista que tenta nos revelar como somos vistos pelos olhos dos europeus – é uma forma do filme se isentar dos discursos proferidos pelos personagens, produzindo uma visão satírica que pretende nos revelar, também, a forma como se dá os processos da formação da nação brasileira. O

escárnio, impregnado na obra, está também presente na forma como a população brasileira encara sua própria história, ou foi assim ensinada: rir da própria história e debochar descaradamente sobre sua situação colonizada me parece construir a imagem de um selvagem-domesticado, ciente de sua condição, mas condicionado a ela, refém. É uma visão que parte, sobretudo, da elite nacional, e é projetada para as classes-médias e populares, o que, em excesso, culmina em uma cultura de *viralatismo*.

Alguns anos mais tarde, em 1999, foi a vez de *Hans Staden*, filme com direção de Luiz Alberto Pereira, retomar a história do mercenário alemão capturado pelos Tupinambás em Ubatuba, São Paulo. O filme se baseia em seu diário intitulado como *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão*, um dos principais registros impressos da época quinhentista do Brasil, responsável pela representação distorcida do país naquela época para o mundo – talvez possa ser considerada a primeira *fake news* sobre o Brasil. O filme, que anteriormente se chamava *Lá vem nossa comida pulando*, tenta se forjar em uma posição de neutralidade ao fato histórico, mas, ao contar a narrativa necessariamente a partir da visão do colonizador, possui problemas advindos dessa alteridade que representa o povo Tupinambá como “bárbaro” e desprovidos dos “bons costumes” das sociedades ocidentais. Os conflitos culturais são o centro da trama, quando Hans Staden é enxergado como português pelos tupinambás, logo inimigo, e tenta se passar por francês, aliado, para não ser morto – e ele, no fim, não era nem uma coisa nem outra.

A escolha de retratar um tema ainda tão problemático nas interpretações históricas e antropológicas é arriscada; as chances de reiterar um discurso distorcido sobre as sociedades indígenas são grandes. A questão da antropofagia, abordada no filme, precisa de outra perspectiva para ser abordada; é necessário despir-se dos olhos da branquitude colonial para ver além. Não problematizar a questão de uma história oficial única é reiterar discursos dominantes, como no caso do primeiro bispo do Brasil, Pedro Fernandes Sardinha, que supostamente foi capturado, morto e devorado pelo povo Kaeté; esse

episódio foi responsável pela sentença de guerra e escravidão perpétua, um dos mais violentos processos de genocídio e etnocídio praticado pela Coroa Portuguesa, que ordenou o extermínio de todo povo Kaeté, que habitou grande território na costa litorânea, desde o sul de João Pessoa (PB) até a foz do Rio Opará (São Francisco), segundo o *Mapa etno-histórico de Curt Nimuendaju*⁵ (1944). Há evidências de que esse episódio não teria acontecido dessa maneira, mas é importante perceber a presença até os dias atuais dessa narrativa em que os indígenas são canibais, não considerando a complexidade de um ritual antropofágico – o que evidencia que essa história não ocorreu dessa maneira, sendo que virou de fato de fato motivo para a Coroa declarar guerra ao povo nativo, o que culminou na narrativa de sua “extinção” nos dias atuais, embora ainda vivam os herdeiros dessa violência.



FIGURA 6: Momento em que Hans Staden é capturado pelos indígenas Tupinambá e clama por sua vida.

O filme dirigido por Luiz Alberto Pereira narra a partir do relato histórico de Hans Staden, responsável por reproduzir pelo mundo diversos estigmas estereotipados sobre os nativos brasileiros, tão comuns na cinematografia brasileira quando tematiza povos indígenas. O filme inventa-se em um caminho de viés realista ao “transpor para a tela algo nunca feito antes, mostrando como era de fato o Brasil do século XVI”, segundo falas do próprio diretor, em entrevista à

⁵ O mapa de Curt Nimuendaju está disponível no site do IPHAN: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mapa%20Nimuendaju%202017%20vers%C3%A3o%20Jorge%2004092017.pdf>>

Folha de São Paulo. “Meus índios estão nus como os daquela época” continua ele, almejando colocar o filme num lugar de representação histórica fidedigna à realidade. E é nesse momento que ele mais erra, pois sua pesquisa baseia-se no diário de viagem de um mercenário alemão que se passou por português e por francês para sobreviver ao “canibalismo” dos indígenas Tupinambá, e isso não pode ser levado como documento oficial que retratasse de fato a realidade, uma vez que seu relato nada mais é do que o ponto de vista daquele sujeito, e que é assumido até hoje como verdade histórica. O filme possui uma preocupação em retratar a antropofagia como um ritual, por se acreditar na transmutação da força daquele forte guerreiro, diferente de outras abordagens folclóricas que coloca essa prática como hábito cotidiano de todos os povos indígenas. Outra questão importante nesse filme é a utilização da língua do tupi antigo, falado por indígenas e colonizadores, em mais uma preocupação de trazer essa abordagem verossímil. É nítido, porém, que precisaria de mais alguns meses de aula, mas o orçamento de 1,7 milhão de reais estava mais focado na construção dos cenários, que pretendiam simular uma aldeia no século XVI, na caracterização dos figurinos dos personagens e na estratégia de utilizar atores famosos da televisão para alavancar a audiência do filme devido ao crônico problema da distribuição dos filmes nacionais. Acredito que desdobramento mais interessante desse filme tenha sido a retomada da *Aldeia Renascer Ywyty Guaçu* pelo povo Tupi-Guarani – com atores e atrizes indígenas, figurantes no filme de *Hans Staden*, que roubam a cena em setembro de 2000 e ocupam a aldeia cenográfica criada por Luiz Alberto Pereira.

Na véspera das comemorações dos 500 anos de Brasil, a Rede Globo instalou nas vinte e sete capitais brasileiras e em Porto Seguro o relógio dos 500 anos, que fazia uma contagem regressiva até o dia 22 de abril de 2000. Alguns dias antes, iria ao ar a minissérie “*A invenção do Brasil*” que posteriormente seria transformada no filme, lançada um ano mais tarde, *Caramuru*, uma produção Globo Filmes que reaproveitou a série exibida na televisão para exibir nas telas do cinema, garantindo o lucro de sua produção. Parece que o filme se baseia no filme anterior, *Hans Staden*, com óbvias reiterações em algumas cenas, até mesmo na utilização de ângulos semelhantes. O filme é o exemplo perfeito da mentalidade colonial do cinema brasileiro e consegue anular tudo o que o filme de Luiz Alberto Pereira teria acertado em

seu discurso quando reitera o mito fundador da sociedade colonial, a história do “descobrimento” acidental e a “hospitalidade” do povo indígena, ao romantizar relações de estupro e a imposição das estruturas patriarcais e raciais, bases na formação da sociedade brasileira. A comédia, dirigida por Guel Arraes, fez o caricato trabalho de explorar muitos dos estereótipos já desgastados pela mídia ao retratar os povos indígenas, reafirmando preconceitos e uma visão superficial. O exercício de olhar criticamente para esse filme feito há mais de vinte anos é perceber que muitos dos estereótipos e da folclorização da cultura indígena ainda permanecem no imaginário do povo brasileiro.

A direção de Guel Arraes não se questiona enquanto produtora de discursos carregados de violência colonial na forma como sexualiza e animaliza Paraguaçu (Camila Pitanga), a filha do cacique Itaparica. Não tem o mesmo tom de deboche de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) que, além de satirizar a figura do colonizador, evidencia a disputa pela narrativa histórica quando investe em uma possível visão externa do país em que se mostra que a narrativa do colonizador prevalece. O ritmo acelerado da montagem do filme da Globo Filmes não proporciona momentos de reflexão à situação colonial, que é explanada numa versão romantizada sobre o contato do colonizador com o povo Tupinambá. Os diálogos manifestam a subalternização da figura do indígena, reiterando o local de sujeito passivo à ação do colonizador, sem desejo e que não possui vontades próprias, em uma situação quase sempre de subserviência da vontade do branco – esta seria a “hospitalidade tupinambá”.

Para casar-se com o português, a indígena tupinambá Paraguaçu é batizada e se torna *Catherine du Brésil* ao ser levada à Europa. O mundo europeu e a indígena estão em posições antagônicas: a civilização é a fonte do conhecimento, enquanto a Paraguaçu representa o atraso das sociedades indígenas. Essa representação do indígena como uma figura inocente, ignorante e incapaz reforça a narrativa do “descobrimento” sem trazer novas camadas ao debate sobre a violência colonial, algo que se esperava em quinhentos anos de massacre. Há uma irresponsabilidade operante na forma do filme, o reduzindo a uma estética de videoclipe codificada para a televisão que não se preocupa em fazer inovações estéticas enquanto um produto audiovisual – não é o que a crítica classificaria como “filme de arte”. A discussão dele nos fica reduzida a uma análise do discurso empregado, sobretudo, em



FIGURA 7:
*Camila Pitanga
é a indígena
Paraguaçu que se
casa com Diogo e
se torna Catherine
du Brasil.*

seus diálogos e na construção narrativa que é entrecortada pela penosa trilha sonora de Lenine. Por ter tido exibição na televisão e ser uma produção da Globo Filmes, que apostou desde essa época em comédias para fazer bilheteria, o filme conseguiu ter uma boa distribuição, tendo sido visto por um grande público.

Outro filme dessa mesma época, que estreou no Festival de Toronto, é *Brava Gente Brasileira* (2000), aquele que considero um ponto fora da curva desses filmes que tematizam a questão indígena nesse revisionismo da história colonial da virada do século. O filme dirigido por Lúcia Murat apresenta uma versão politizada do contato entre os colonizadores e o povo *Kadiwéu*. Ambientada no final do século XVIII, a história é baseada também em registros históricos, mas dessa vez com um trabalho de pesquisa melhor construído. Com o cenário no Forte de Coimbra, no Mato Grosso do Sul, o filme constrói paralelamente as histórias do contato entre brancos e indígenas, problematizando esse encontro nas duas perspectivas.

Diferente de *Caramuru* e *Hans Staden*, os personagens indígenas do filme são interpretados por atores indígenas, do povo *Kadiwéu*, com exceção da personagem protagonista, Anote, interpretada por Luciana Rigueira. A utilização de atores não-indígenas para interpretar personagens indígenas é algo muito recorrente na história do cinema brasileiro: os atores muitas vezes são caracterizados como indígenas; esse fato é equiparado com o uso do *blackface*, também bastante comum na história do cinema clássico. É uma questão complexa e importante a ser apontada, mas acredito que a escolha de Lúcia Murat tem a ver com buscar uma atriz já experiente em outras obras de

ficção. Não deixa de ser menos importante essa pontuação, devido à recorrência dessa prática até os dias de hoje. Em muitos filmes que possuem personagens indígenas estereotipados e jocosos, acredito que realmente seria muito difícil um ator indígena aceitar o papel. Acredito também que a participação de pessoas indígenas nessas obras seja de profunda importância até para, de alguma forma, participarem da criação de sentido nesses filmes.

Há uma evidente preocupação da diretora em enviesar a tensa relação de contato entre os indígenas e os brancos. Servindo de apoio o livro de Guido Boggiani, que visitou os Kadiwéu em 1892, a Lúcia Murat constrói o personagem de Diogo de Castro e Albuquerque de forma multifacetada: é um intelectual, artista, enviado pela Coroa portuguesa para realizar estudos etnógrafos da região e dos povos originários, uma figura mais sensível, que anda sempre com seu caderno de viagem, anotando e desenhando aquilo que observa; diferenciando-se, na teoria, dos colonizadores mais violentos; é também uma figura controversa, pois mesmo não sendo tão bárbaro como seus iguais, não deixa de estuprar Anote no ataque dos portugueses ao povo Kadiwéu, exercendo seu papel social de dominador. Dom Diogo justifica o estupro como se tivesse que provar sua masculinidade, alegando não ter tido outra opção. O melhor dos brancos torna-se selvagem ao pisar no Novo Mundo.

A relação entre ele e Anote se desenvolve em razão do sequestro dela, que é levada como escrava sexual, fazendo com que Diogo a mantenha sempre por perto. Eles possuem uma relação fria, principalmente por parte da indígena, que não se deixa ser dominada totalmente. Aos olhos dos brancos, Anote é a princesa Kadiwéu, em uma falsa comparação com a sociedade não-indígena, olhando a partir de uma visão ocidentalizada que projeta uma hierarquia social nos Kadiwéu. Na visão dos brancos, Anote mantém Januya (indígena de pele branca) como escravo; os brancos o levam, pois dizem que o menino é branco e teria sido sequestrado pelos indígenas. Entre Anote e Januya há uma relação de cuidado e de segredo: quando contracenam juntos, parecem conspirar contra os colonizadores. Em certo momento, eles conseguem conversar escondidos, parecendo planejar algo que nós, não falantes da língua *kadiwéu*, não conseguimos compreender. É a partir desse lugar de incompreensão que Lúcia Murat vai construindo a ação de rebeldia dos indígenas em segredo.



FIGURA 8: Cena em que Anote e Januya conversam na língua indígena escondidos.

Ao optar pela não legendagem da língua indígena, Lúcia Murat reposita a questão da alteridade, não deixando claro quem é o outro – o filme, visto por uma pessoa falante da língua, poderá ser compreendido de outra forma. Explorando essa dicotomia entre civilizados e selvagens, traz a barbárie para perto do colonizador. O indígena não é passivo à ação do branco: os Kadiwéu elaboram uma estratégia de guerra, não se sujeitando ao inimigo, mas observando e estudando seus movimentos – e Anote e Januya parecem ter um papel fundamental nessa conspiração. Sobre essa questão da legendagem:

Ao se aproximar deste outro mundo, a cineasta brasileira assumiu desde o princípio as incongruências do estranhamento e a incapacidade de representar o outro, tanto que nos chama a atenção a escolha por não legendar as falas dos Kadiwéus. O que para muitos produtores de cinema parece um suicídio mercadológico para o filme, prejudicando a compreensão da história, para Lúcia Murat é uma questão de respeito e de reconhecimento da autonomia dos índios sob a sua representação. A cineasta brasileira não tem receio de causar estranhamento no espectador (TOMAIM, Cássio; TOMAIM, Valquiria, p. 1206).

Esse estranhamento percorre o filme com o avanço da história, sobretudo quando Anote aparentemente cede à consumação sexual com o colonizador, mas trai suas expectativas de futuro quando decide abortar, o que causa enorme fúria do português ao descobrir. Anote não é a “mãe gentil” do Hino da Independência do Brasil, é solo infértil para as sementes do colonizador.



FIGURA 9: Na cena, Antônio (à direita) entrega ao Capitão Pedro, Januya, criança Kadiwéu que é identificada por eles como uma criança branca que teria sido sequestrada pelos indígenas Kadiwéu.

Adeílson Silva, neto do cacique Kadiwéu João Príncipe, é quem interpreta o menino Januya, sendo então um ator indígena Kadiwéu que sofre o estigma de sua identidade ser menos validada pela cor de sua pele e seus fenótipos diferentes do que é esperado. Em uma palestra que realizei para a III Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena, no final de 2021, convidei os participantes a lerem uma imagem na qual aparecia Januya ao lado do jagunço Antonio e do Capitão Pedro. Uma das pessoas que participou – e que não conhecia o filme – descreveu a imagem sugerindo que a criança fosse branca. Fisgou minha isca e evidenciou o olhar viciado em racializar corpos a partir de uma visão colonial, classificando-a genericamente por seus fenótipos.

Com intuito de “amansar” Januya, Pedro afirma que é preciso ensinar a língua portuguesa para a criança para que ela seja, de fato, uma pessoa branca. Essa cena é uma forte alegoria para a sociedade

brasileira, crendo que o Kadiwéu poderia ser um brasileiro se aprendesse a falar a língua portuguesa. Januya, porém, não demonstra interesse em reivindicar sua brasilidade e continua a falar sua língua nativa, o que faz Antônio acreditar que Januya entende o português, mas se nega a se comunicar por meio dessa língua. É dessa maneira que o segredo opera na obra, em que aparentemente os indígenas estão sempre um passo à frente dos colonizadores. Ao ser perguntado pelo Comandante sobre a presença de indígenas como prisioneiros, o Capitão Pedro afirma que “o menino nem índio é, é branco, o senhor mesmo pode ver!”, afirmando em seguida que a criança “deve ter sido roubado pelos selvagens”. “Já a mulher [Anote] é índia mesmo e está aqui a pedido do Dom Diogo”, que havia estuprado a moça e que, a partir desse contato, estaria desenvolvendo uma outra proximidade com ela. Ainda em conversa com o Comandante da operação de paz, Pedro é questionado sobre as mortes de alguns indígenas Kadiwéu e o capitão se justifica, dizendo que “o problema é que não era tudo mulher. Tem aqueles homem-mulher e eles atacaram primeiro”.

As *cudinas*, tidas como “homem-mulher” pelos brancos, são pessoas Kadiwéu que são confundidos com mulheres cis pelos colonizadores. Por mais violento que seja esse episódio, é uma importante imagem sobre a questão de gênero e de sexualidades dos povos indígenas, rompendo com a lógica binária de homens e mulheres. “Essas [cudinas] se vestem e agem como mulheres, até mesmo passam pelo ritual da menstruação”. O léxico da mentalidade da branquitude e da cisgeneridade não consegue dar conta dessa identidade que, para o povo Kadiwéu, possui papéis sociais e performatividades únicas, dentro de suas sociedades. Pensando na ação com agência das *cudinas* e considerando as estratégias dos indígenas em enfrentamento à colonização, podemos pensar que foi uma ação pensada para impedir que os colonizadores não estupassem as Kadiwéu férteis a reproduzir, além de revelar uma faceta da violência colonial aos corpos dissidentes de gênero.

Enquanto Anote se olha no espelho, Diogo pergunta por que ela se pinta – a conversa não se efetiva, mas o português supõe que ela se pinta por não ter pelos no rosto, uma possível diferença fenotípica entre europeus e indígenas. Logo após essa conclusão, Diogo aparece pintado, junto de sua “princesa indígena”. A tintura que é utilizada nele não é permanente como a tintura de jenipapo que Anote utiliza,



FIGURA 10: *Cudina, identidade de gênero do povo Kadiwéu que vai para além do binarismo feminino-masculino.*

uma forma sutil dela enganá-lo, fingindo ser aliada a dele. Diogo é ridicularizado por seus iguais quando o veem pintado, que logo cuida em retirar a pintura.

Essa brava gente não seguirá sendo colocada apenas como objetos de estudo dos antropólogos e pesquisadores acadêmicos, alegoricamente representados no personagem do bom colonizador, Diogo. Não somos povos vencidos. Ao elaborar um contra-ataque, os Kadiwéu constroem uma forte imagem de sua resistência. A cena final, única em que a língua nativa é traduzida, traz uma canção de guerra cantada pela anciã Kadiwéu que lê o fictício livro de Diogo de Castro e Albuquerque sobre o povo Kadiwéu, passando as páginas de trás para frente. É preciso retomar nossa história e construir um novo futuro, retomando a sabedoria de nossos ancestrais.

Essa mesma rebeldia é vista quando Januya recebe um crucifixo de prata de Pedro: ele se lembra de um ancião e começa a amassá-lo com uma pedra, a fim de forjar um outro objeto. Essa ação é repreendida pelo branco, que castiga severamente o menino. Diferentemente de outras narrativas, aqui os indígenas possuem ação e elaboram estratégias. Não esperam pelos brancos, possuem agência e vontade própria, assim articulam suas vinganças. Quando é relatado que os brancos assassinaram vários indígenas e arrancaram suas mãos com os Kadiwéu ainda em vida – como forma de intimidá-los –,



FIGURA 11: *Pedro ensina Januya a atirar e ele é assassinado pelo crime de ter “traído sua raça” quando o indígena atira contra o capitão.*

eles respondem na mesma moeda. Esse comportamento é diferente de muitos dos filmes que tematizam a questão indígena. É claro que há outras exceções com filmes que também retratam a insubmissão indígena, mas, na virada do século, o filme de Lúcia Murat se destaca, colocando em xeque a cinematografia brasileira acostumada a retratar os povos indígenas como derrotados.

Referências

- ASCENSO, João Gabriel da Silva. *A redenção cósmica do mestiço: inversão semântica do conceito de raça na Raza cósmica de José Vasconcelos*. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, n° 52, p. 294-315, julho a dezembro de 2013. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0103-21862013000200003>>. Acesso em 15 de outubro de 2021.
- AZULAY, Jom Tob. *Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI*. In: Cinema no Mundo, Volume 3. América Latina. Org. Alessandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- BANIWA, Gersem. *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006. Disponível em: <<http://www>.

- educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/pdf/indio_brasileiro.pdf>. Acesso em: 22 de agosto de 2021. ISBN 978-85-60731-16-9.
- BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito da história*. 1940. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1).
- BEZERRA, Kátia da Costa. *Brava gente brasileira e o “Brasil 500”: o espetáculo do descobrimento*. Brasília: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37., p. 27-45, jan./jun. de 2011.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada*. Rio de Janeiro: ALCEU - v.8 - n.15 - p. 196 a 216- jul./dez. 2007.
- CONTI, Mario Sérgio. *Filme concilia colonizador e colonizado em ritmo de clipe*. Rio de Janeiro: Folha de São Paulo, 09 de novembro de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u443.shtml>>.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *Ler a arte como confronto. Logos: comunicação e universidade*, v. 27, N. 3. Rio de Janeiro: UERJ, 2020.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo*. Florianópolis, Santa Catarina: Revista Estudos Feministas, v. 14, n. 1, p. 61-83, janeiro-março de 2006. Acessado em 29 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100005>>.
- FERNANDES, Estevão. *Decolonizando sexualidades: Enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos*. UNB, Brasília, 2015
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo*. Florianópolis, Santa Catarina: Revista Estudos Feministas, v. 14, n. 1, p. 61-83, janeiro-março de 2006. Acessado em 29 de agosto de 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100005>>.
- GATTI, André. *O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?* In: *Cinema no Mundo, Volume 3. América Latina*. Org. Alesandra Meleiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- KRENAK, Ailton. *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A Vida Não É Útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- LIMA, Paulo Santos Lima. “Hans Staden” mostra os dentes nos cinemas. Folha de São Paulo: Ilustrada, 17 de março de 2000. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200033.htm>>.
- MINDLIN, Betty. “Brava Gente Brasileira”, bravas mulheres. Folha de São Paulo, Ilustrada. 22 de janeiro de 2001. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2201200120.htm>>.
- MORETTIN, Eduardo. *Uma análise do filme Descobrimento do Brasil*. Revista de História nº 141 (1999), p. 175-178. Acesso em 28 de setembro de 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/1449>>.
- NIMUENDAJU, Curt. *Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes*. 1944. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv14278_mapa.pdf>
- NOGUEIRA, Pablo. *O Filme que Virou Aldeia*. VICE, outubro de 2015. Disponível em <https://www.vice.com/pt_br/article/zm3m5w/o-filme-que-virou-aldeia>.
- O Descobrimento do Brasil*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67273/o-descobrimento-do-brasil>>. Acesso em: 01 de outubro de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- PINTO, Denise Machado. *O descobrimento (de uma língua) no cinema brasileiro*. São Paulo: Campinas, Revista Rua, v. 26 – n. 1, p. 50-71, junho de 2020. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8658836>>. Acesso em: 05 de setembro de 2021.
- PRYSTON, Ângela. *Mapeando o pós-colonialismo e os estudos culturais na América Latina*. Rev. ANPOL, n. 10, p. 23-46, jan./jun. 2001.
- SILVA, Juliano Gonçalves da. *O índio no cinema brasileiro e o espelho recente*. Ponta Grossa, PR: Monstro dos Mares, 2020. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em [2002].
- RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro - São Paulo: Record - Martins, 1976, p. 143-144. Trecho disponível em <<http://www.cine-mabrasileiro.net/descobrimientobrasil.html>>. Acessado em: 14 de outubro de 2021.
- TOMAIM, Cássio dos Santos, TOMAIM, Valquiria Rodrigues Reis. *O estranhamento como matriz estética em Brava Gente Brasileira, de Lúcia*

Murat. In: Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Estadual de Maringá. 2013, v.17 n.3 p. 1193-1215, ISSN: 1415-9945. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305529845017>>. Acesso em: 27 de setembro de 2021.

TREVISAN, Anderson Ricardo. *Cinema, história e nação*: Humberto Mauro e O Descobrimento do Brasil. São Paulo: UNESP, Revista Estudos de Sociologia. Araraquara v.21 n.40 p.215-235, janeiro-junho de 2016. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7477>> . Acesso em: 25 de setembro de 2021.

TRINDADE, Alexandro Dantas. O “descobrimento” no pensamento cinematográfico brasileiro: diálogos possíveis quanto à identidade nacional. São Paulo: Lua Nova: Revista de Cultura e Política, nº81, p.47-74 2010. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ln/a/68zST-dB3yyK3gnPdHYyYP7P/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 27 de setembro de 2021.

XAVIER, Cintia. *Características do cinema nacional a partir dos anos 90*. São Carlos: RUA, março de 2009. Disponível em <<http://www.rua.ufscar.br/caracteristicas-do-cinema-nacional-a-partir-dos-anos-90>>.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo, junho de 2000. Disponível em <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/cinema/ensaios/03_02.php>.

XAVIER, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990*. Aniki vol.5, n.º 2, 2018.

“VAI, EM DIREÇÃO AOS BRANCOS”: TECENDO REDES ENTRE DOENÇAS, CURAS, FILMES E COSMOVISÕES

Maria Claudia Gorges
Gilearde Barbosa Pedro

*Para mim, o que nós artistas indígenas
estamos fazendo é isso. Estamos saindo
de nossas comunidades, guetos, favelas,
e indo caçar, como sempre fazemos,
recorrendo aos nossos mestres, a
bicharada. Que eles nos ensinem mais
uma vez e que nos sirvam para que
servamos de um alimento ao mundo
empobrecido, exaurido e profundamente
carente, a vida da atualidade*

ESBELL, 2021, p. 15.

A Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI) de Mato Grosso do Sul é uma associação composta por integrantes dos povos Guarani, Kaiowá¹ e Terena,² e vem, desde 2008, realizando filmes, produzindo oficinas de formação, comprando equipamentos de produção fílmica para as aldeias e mediando os processos de circulação de suas produções.

¹ No Brasil, os Guarani estão divididos em três grupos sócio-linguístico-culturais: Nandeva, Kaiowá e Mbyá, sendo que a maioria dos Mbyá não vivem em Mato Grosso do Sul (COLMAN, 2015, p. 5). Neste texto, nos referimos aos Guarani Nandeva e Guarani Kaiowá ou *Pai-Tavyterã* (como também são conhecidos), como Guarani e Kaiowá, por ser a forma como eles se identificam. Os Guarani e Kaiowá pertencem à família linguística tupi-guarani. Os Kaiowá vivem principalmente em Mato Grosso do Sul e Paraguai, e os Guarani, no Mato Grosso do Sul, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Paraguai e Argentina. No caso em questão, falamos dos Guarani e Kaiowá que vivem em Mato Grosso do Sul. Cf. *Povos indígenas no Brasil*, ISA, 2021.

² Os Terena são da família linguística aruak e estão localizados principalmente em Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e São Paulo. Cf. *Povos indígenas no Brasil*, ISA, 2021.

A ASCURI foi idealizada em 2008, por Gilmar Galache e Eliel Benites³, que se conheceram em uma oficina de cinema na Bolívia. Desde então, vêm mobilizando indígenas Guarani, Kaiowá e Terena na busca por, por meio do cinema, “[...] desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do jeito de ser indígena tradicional” (ASCURI)⁴.

Atualmente, a ASCURI conta com um canal na plataforma de vídeo *Youtube*, uma página no *Facebook*, no *Instagram* e um site, no qual disponibiliza a maior parte de suas produções. Seus curtas-metragens abordam questões territoriais, principalmente nos filmes que são produzidos em momentos de retomadas de territórios tradicionais, enquanto filmes-denúncia. Ela possuiu também um conjunto de curtas que são registros de projetos desenvolvidos em aldeias Terena, Guarani e Kaiowá. Além disso, sua filmografia é composta por curtas-metragens que abordam a temática “o jeito de ser Guarani, Kaiowá e Terena”, que é representado por meio das festas, rituais, cantos e saberes ancestrais.

Neste texto, propomos uma análise do curta-metragem *Ary Vai* (ASCURI, 2020), que faz parte da websérie *Nativas Narrativas: mirando mundos possíveis* (ASCURI, 2020) e foi produzido pela ASCURI em 2020, durante o período da pandemia de covid-19. Ele é uma das estratégias

³ Gilmar Martins Marcos Galache é do povo Terena e viveu grande parte da sua infância na aldeia Lalima, localizada a 45km de Miranda, em Mato Grosso do Sul. Aos 15 anos, foi estudar no internato da Fundação Bradesco, em Serra da Bodoquena. Mais tarde, seus pais se mudaram para a capital, Campo Grande, para que ele continuasse os estudos. Lá, estudou em um colégio evangélico no centro da cidade. Em 2005, iniciou o curso de Design Gráfico na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), e, em 2017, concluiu o mestrado profissional em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Brasília (UNB). Atualmente mora em Brasília, trabalha no Instituto Socioambiental (ISA) e continua fazendo parte da coordenação da ASCURI (GALACHE, 2017, p. 9-15). Eliel Benites é do povo Kaiowá, nasceu na Terra Indígena Te'ýikue, no município de Caarapó, em Mato Grosso do Sul. Iniciou sua trajetória como professor tradutor em 1996. Em 1997, começou a lecionar como professor indígena e formou-se na licenciatura indígena Teko Arandu, na área de ciências da natureza. Em 2014, concluiu o mestrado no Programa de Pós-Graduação e Doutorado da UCDB. Desde julho de 2013 atua como professor efetivo no Curso da Licenciatura Intercultural Teko Arandu da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e, em 2021, finalizou o doutorado em Geografia pela UFGD, aprofundando sobre a territorialidade Guarani Kaiowá. Atualmente também continua a fazer parte da ASCURI (BENITES, 2014, p. 13-33).

⁴ Cf. *Nosso Jeito*, ASCURI, 2021.

adotadas pela ASCURI para enfrentar a pandemia. Essa prática filmica fomenta os saberes ancestrais Guarani e Kaiowá, essenciais para recompor o equilíbrio nas aldeias e afastar doenças como a covid-19.

Estratégias de existência desenvolvidas pela ASCURI durante a pandemia de covid-19

Em 2020, a pandemia de covid-19 chegou às aldeias Guarani, Kaiowá e Terena, em Mato Grosso do Sul, acompanhada pela falta de assistência por parte do governo federal. Como Eliel Benites⁵ relata, não houve uma política pública para combater a disseminação do novo coronavírus no contexto indígena. Ações como o estabelecimento de barreiras sanitárias na entrada e saída das aldeias para as cidades foram organizadas por professores indígenas e lideranças, como iniciativas individuais e localizadas.

Cito aqui um trecho da carta que indígenas Guarani e Kaiowá divulgaram em 17 de maio de 2020, denunciando a falta de assistência do governo. A carta foi assinada pelos conselhos tradicionais Guarani e Kaiowá: *Aty Guasu*, *Kuñangue Aty Guasu* (Grande Assembleia das mulheres Guarani e Kaiowá), RAJ (Retomada *Aty* Jovem) e *Aty Jeroky Guasu* (Assembleia Geral dos *Nhanderus e Nhandesy*):

Anunciamos que estamos diante de mais um massacre anunciado com a chegada da Covid-19 em nossos territórios e apelamos pela nossa sobrevivência. São 520 anos de massacres, doenças que a violenta experiência de colonização nos trouxe no Brasil. Nos restam poucos anciões que guardam o conhecimento tradicional, a vida deles e da comunidade estão em risco, e junto a perda da história de um povo. Quem será responsabilizado pela morte do nosso povo? (BRASIL DE FATO, 2020)⁶.

⁵ Cf. *Com avanço da covid-19 nas aldeias, Guarani-Kaiowá apelam por sobrevivência*, Brasil de Fato, 2020.

⁶ Cf. *Com avanço da covid-19 nas aldeias, Guarani-Kaiowá apelam por sobrevivência*, Brasil de Fato, 2020.

Não bastasse a omissão por parte do governo no combate à disseminação do novo coronavírus nas aldeias, multiplicaram-se os casos de ataques racistas contra indígenas. Na região de Dourados (MS), por exemplo, muitos indígenas foram apontados, nas redes sociais, como “focos da doença”, em decorrência de sua circulação na cidade de Dourados para acessar o Auxílio Emergencial, ou suprir demais necessidades⁷.

Diante desse cenário, iniciativas autônomas foram adotadas nas aldeias para enfrentar a pandemia. No caso da ASCURI, ocorreu uma intensificação de sua presença nas redes sociais: ela começou a realizar *lives*, fez o lançamento de alguns filmes e construiu novas parcerias para circulação. Essa estratégia se mostrou como um caminho para divulgar a versão dos povos indígenas sobre os ataques durante esse período, dar continuidade às práticas fílmicas nas aldeias e colocou em circulação, nesse momento de dor, “[...] o respiro de uma vida que muitos nunca terão a oportunidade de sentir” (ASCURI, 2021)⁸. Em um cenário de desesperança, a ASCURI transformou as telas “[...] em janelas para outros mundos possíveis” (ASCURI, 2021)⁹, mostrando-nos, por meio do cinema, a importância do direito ao território para a possibilidade de existência desses outros mundos.

Inserido nessas iniciativas, a ASCURI também realizou a produção da websérie *Nativas Narrativas: mirando mundos possíveis* (ASCURI, 2020), que teve como proposta abordar as perspectivas Guarani e Kaiowá sobre a pandemia de covid-19, fortalecendo as cosmovisões desses povos, consideradas por eles essenciais para a restauração de um equilíbrio que afasta as doenças das aldeias.

Como Eliel Benites (2020)¹⁰ coloca, as doenças, para os Guarani e Kaiowá, são representadas pelo fogo, que queima o corpo, ou da fumaça, que se expande por meio do vento e, no caso da pandemia, ela é semelhante a uma fumaça invisível. Segundo ele (2020, 50’16”), as doenças têm donos, que são os *jara*. Da mesma forma que há, para os

⁷ Exemplos dessas falas racistas podem ser encontrados na página do *Facebook Reserva de Dourados* (Jaguapiru e Bororo), que realiza a denúncia desses comentários.

⁸ Postagem do *Facebook* da ASCURI no dia 1 de abril de 2021.

⁹ Postagem do *Facebook* da ASCURI no dia 1 de abril de 2021.

¹⁰ Cf. *Mba’asy – Jekoha*: perspectivas guarani e kaiowá sobre a pandemia de Covid-19, RAIS, 2020.

Kaiowá e Guarani, o dono das águas, das matas, tem o dono das doenças. Quando ocorre uma ausência de equilíbrio, isso faz com que esses donos se aproximem das aldeias, sendo as doenças resultado dessa ausência. Uma forma de desequilíbrio, por exemplo, é a diminuição dos cantos e das rezas. Como Eliel explica:

Se a gente não prosseguir com a reza vem a destruição. Podem vir outras pandemias (BENITES, 2020, 59'03"- 59'24", transcrição verbal)¹¹.

O nosso compromisso como Kaiowá é a manutenção do equilíbrio. [...] A gente dialoga com os guardiões a partir do canto e da reza (BENITES, 2020, 1'05"54" - 1'06"17", transcrição verbal)¹².

Nesse sentido, as práticas fílmicas da ASCURI, ao reforçarem a importância do diálogo com os guardiões, os *jaras*, e dos saberes dos rezadores e das rezadoras para a manutenção do equilíbrio na aldeia, combatem a entrada do novo coronavírus e evitam pandemias futuras.

A websérie *Nativas Narrativas: mirando mundos possíveis* (ASCURI, 2020) é composta por três curtas-metragens produzidos em aldeias onde vivem os Guarani e Kaiowá. A série conta com o apoio e a supervisão do cineasta quéchua Ivan Molina¹³, e os curtas-metragens são: *Teko Marangatu* (ASCURI, 2020), *Ary Vaí* (ASCURI, 2020) e *Yvyra'i Jegua* (ASCURI, 2020).

Esses curtas-metragens foram produzidos de forma coletiva e em distintas aldeias, mas em cada uma com um grupo responsável, já que, devido à pandemia, não era possível o deslocamento entre as

¹¹ Cf. *Mba'asy – Jekoha*: perspectivas guarani e kaiowá sobre a pandemia de Covid-19, RAIS, 2020.

¹² Cf. *Mba'asy – Jekoha*: perspectivas guarani e kaiowá sobre a pandemia de Covid-19, RAIS, 2020.

¹³ Ivan Molina é um cineasta boliviano da etnia quéchua, formado pela Escola Internacional de Cinema e Televisão (EICTV) de Cuba, realizador independente, professor da Escuela de Cine y Arte Audiovisuales de La Paz e ativista no movimento pela luta cocaleira e pela valorização da ancestralidade andina (GALACHE, 2017, p. 57-58).

aldeias. Integrantes da ASCURI atuais, ou que em algum momento já fizeram parte dela, foram convidados a produzir os curtas-metragens em equipes pequenas, contando com o apoio de integrantes das famílias dos/as cineastas.

A websérie estreou no dia 13 de agosto de 2020, em uma sessão *online* do Cine Debate produzido pelo Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), junto com a exibição do longa *Ex-pajé* (BOLOGNESI, 2018), e contou com uma mesa de conversa, após a exibição dos filmes, composta pelo cineasta Luiz Bolognesi¹⁴, pelo cineasta e integrante da ASCURI Gilearde Barbosa¹⁵ e a jornalista, produtora e roteirista Renata Machado Tupinambá¹⁶. A websérie *Nativas Narrativas: mirando mundos possíveis* (ASCURI, 2021) também foi exibida na *I Mostra CineFlecha: (Re)existir e Curar*, em 2020. E, em 2021, esteve presente no *Ciclo Nativas Narrativas*, organizado pelo Centro de Artes da UFF e veiculado pelo canal do Youtube da ASCURI.

“A gente tem que levar os dois, o audiovisual dos brancos e dos Kaiowá e Guarani”

O curta-metragem *Ary Vaí* (ASCURI, 2020), que pode ser traduzido como Dias Ruins, corresponde ao segundo episódio da websérie *Nativas Narrativas: mirando mundos possíveis* (ASCURI, 2020), e teve como responsável por sua produção o cineasta Gilearde Barbosa. O curta-metragem possui cinco minutos e quarenta e três segundos de duração, tendo Eliel Benites e Ivan Molina como responsáveis pelo roteiro

¹⁴ Luis Roberto Bolognesi é formado em jornalismo pela PUC de São Paulo. Bolognesi é roteirista e diretor de cinema. Seu primeiro filme foi o curta *Pedro e o Senhor* (BOLOGNESI, 1996). Entre outros filmes dirigiu, *A última floresta* (BOLOGNESI, 2021), cujo roteiro foi assinado em parceria com Davi Kopenawa Yanomami. Cf. Buriti Filmes, 2021.

¹⁵ Gilearde Barbosa Pedro é um jovem Kaiowá, ilustrador, fotógrafo e cineasta da ASCURI. Gilearde vem participando, nos últimos anos, de uma série de oficinas de formação audiovisual no Brasil e na Bolívia e, mais recentemente, formou-se em roteiro cinematográfico pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

¹⁶ Renata Machado, do povo Tupinambá, nasceu em Niterói (RJ) e, ao lado de Anãpuáka Tupinambá e Denilson Baniwa, fundou, em 2013, a primeira rádio indígena *online* no país: a Rádio Yandê, que transmite ao público nacional as realidades e culturas dos povos indígenas no Brasil. Cf. ISA, 2018.

e o nome da ASCURI na direção. A maior parte das falas do curta-metragem estão em guarani, com legenda em português, com exceção de alguns cantos que não são traduzidos. *Ary Vaí* (ASCURI, 2020) tem como narrativa fílmica a perspectiva dos Guarani e Kaiowá sobre a pandemia de covid-19, que é apresentada por meio das práticas das rezadoras para o enfrentamento à pandemia, fortalecendo e auxiliando na recomposição da transmissão desses saberes.

Antes de nos voltarmos para as cenas que compõem o curta-metragem *Ary Vaí* (ASCURI, 2020), é interessante conhecermos o encontro entre Gilearde Barbosa e o cinema. Sua caminhada no cinema exemplifica a proposta da ASCURI de fortalecimento do jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena, que, como Eliel Benites coloca (2021, 2'39"36"')¹⁷, envolve a recomposição dos saberes para os mais jovens, fortalecendo os laços intergeracionais, como também envolve um diálogo com saberes de outras sociedades.

O contato inicial de Gilearde Barbosa com o cinema aconteceu por meio de um convite de Kiki¹⁸, que também é integrante da ASCURI, e mora na mesma aldeia que ele, Panambizinho (MS), para participar de uma oficina de produção fílmica. Gilearde conta que sua entrada na ASCURI foi só para ver como era mesmo, já que ele não possuía muito conhecimento na área, mas que, ao começar a participar das oficinas foi querendo cada vez aprender mais (2020, 36'10" - 36'47"')¹⁹. O interesse de Gilearde pelo cinema, como ele mesmo coloca, é decorrente das práticas fílmicas desenvolvidas pela ASCURI não serem apenas voltadas para uma formação instrumental.

A ASCURI faz um ótimo trabalho, não é só fazer filmes, filmagens, ela tem um sentimento. Assim, quando a gente faz um filme, a gente se sente outra pessoa, a

¹⁷ Cf. *Cine Debate Nativas Narrativas*, 2021.

¹⁸ Kiki, ou Ademilson Concianza Verga, também é membro da ASCURI, é Kaiowá, aprendiz de rezador, atua como fotógrafo e cineasta. Kiki foi o primeiro de sua aldeia que teve contato com a fotografia e depois com o cinema. Ele participou do filme *Terra Vermelha* (BECHIS, 2008) como ator, mas aprendeu a filmar com a ASCURI. Além disso, em 2018, estudou na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro (GALACHE, 2017).

¹⁹ Cf. *Cine Debate Ex-pajé*, 2020.

gente se sente melhor assim como indígena (BARBOSA, 2020, 40'26 - 40'41", transcrição verbal)²⁰.

O que percebemos na ASCURI é que há a compreensão de que não basta ensinar a utilizar os equipamentos, pois o domínio de seus usos não garante que eles sejam um vetor de fortalecimento do jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena. Assim, é preciso que os processos formativos estejam articulados ao respeito à relação com os/as mais velhos/as e com seus saberes, pois a prática fílmica que não prioriza isso, mesmo que com as melhores intenções, pode ser um vetor de afastamento, e não de aproximação entre as gerações.

Tal como Eliel coloca (2021, 2'31"07"- 2'31"16")²¹, na ASCURI, os/as jovens começam com o filme e depois isso gera um interesse nelas/as que faz com que continuem próximos aos/as rezadores e rezadoras para aprender com eles/as, para aprender sua própria história. O cinema, portanto, torna-se um aliado diante de uma preocupação de que, no contato cada vez mais intenso com a sociedade envolvente, os/as jovens acabem perdendo o interesse pela memória de seu povo. Gilearde comenta esse processo, tanto em relação ao seu afastamento, quanto em relação à sua reaproximação aos saberes ancestrais, exemplificando a proposta da ASCURI de fortalecimento do jeito de ser dos Guarani, Kaiowá e Terena.

Eu não conhecia o *jerosy* (ritual do milho branco) e daí eu conheci os cantos, a reza e a importância disso [...]. Quando eu era criança eu era da igreja e aí depois que eu conheci a ASCURI, eu comecei a valorizar mais a minha cultura, eu deixei de frequentar a igreja, eu busquei valorizar mais, busquei mais rezadores, comecei a ouvir mais cantos e rezas sagradas, comecei a valorizar mais minha cultura. Antes de eu começar na ASCURI eu era uma pessoa perdida no mundo [...]. Se não fosse a ASCURI eu acho que eu estaria ainda mais perdido (BARBOSA, 2020, 38'11"- 40'21", 2020, transcrição verbal)²².

²⁰ Cf. *Cine Debate Ex-pajé*, 2020.

²¹ Cf. *Cine Debate Nativas Narrativas*, ASCURI, 2021.

²² Cf. *Cine Debate Ex-pajé*, 2020.

As falas de Gilearde nos chamam a atenção para a importância das estratégias de aproximação entre as gerações como forma de recomposição dos saberes dos antepassados, reconstituindo o lugar destes/as jovens na aldeia. O que faz, como vimos, com que a ASCURI seja mais do que um espaço de formação instrumental, tornando-se um espaço de acolhimento, mobilizador de alianças e uma prática de atualização das condições de existência e continuidade étnica em face de novas necessidades, evitando a captura pelo modo de vida da sociedade envolvente.

A vontade de aprender mais sobre cinema levou Gilearde a participar de uma oficina de Cinema, Animação e Rádio com Ivan Molina, em 2016, na Bolívia. Como também o conduziu, em 2018, a estudar junto com Kiki, Michele Perito²³ e Gilmar Galache na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro.

Ao ouvirmos a fala de Gilearde durante o lançamento da websérie *Nativas Narrativas* (ASCURI, 2020), percebemos que, mesmo sendo formado pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, o interesse pelo cinema e o seu jeito de filmar se consolidaram mediados pela ASCURI. Por outro lado, quando observamos produções em que participou, depois da formação na Escola de Cinema Darcy Ribeiro – no caso estamos pensando em *Arí Vaí* (ASCURI, 2020) e *Mokõi Kovoé* (ASCURI, 2021) – já é possível perceber alguns elementos provenientes de sua experiência com o cinema produzido fora da ASCURI, que não é indígena.

O uso do roteiro é um exemplo. Durante sua formação na Escola Darcy Ribeiro, Gilearde fez o curso de roteiro e, em conversa com Luiz Bolognesi, durante o lançamento da websérie *Nativas Narrativas* (ASCURI, 2020), relata que o roteiro é algo que ele vem tentando aplicar na sua produção fílmica, pois, o que geralmente acontece é que ele escreve de um jeito e acaba filmando de outro (BARBOSA, 2020, 1'42"01")²⁴.

Gilearde busca seguir o roteiro que ele escreve, porém, reconhece que, muitas vezes, a produção fílmica pautada em um roteiro pré-concebido não é algo viável de ser colocado em prática pelos/as cineastas da ASCURI. Não é possível que o roteiro seja seguido tal como foi escrito,

²³ Michele Perito Kaiowá, formada em direção pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, pertence ao povo Guarani Kaiowá. É professora na Escola Municipal Indígena Pai Chiquito (Panambizinho, MS) e já foi integrante da Ascuri.

²⁴ Cf. *Cine Debate Ex-pajé*, 2020.

sem alterações. Gilearde, comentando a produção de *Ary Vaí* (ASCURI, 2020), explica a dificuldade em seguir o roteiro quando as filmagens se realizam principalmente com as pessoas mais velhas da aldeia:

[...] o mais difícil mesmo é quando você vai e pede para o mais velho fazer, porque quando você começa a pedir muita coisa para ele fazer, ele já começa a ficar meio agitado e você tem que aproveitar quando ele está bem, quando ele quer mesmo fazer, do jeito que ele está você tem que arrumar um jeito para filmar, porque se você falar para ele sair daquele lugar e ir em outro lugar, ele já fica irritado. Aí vai aumentando o nível da irritação e já fica bravo e daí ele fala não, não quero mais filmar com você e aí você já acaba perdendo um material que ia ser ótimo para ficar na cena. Então a gente sempre procura filmar do jeito que está mesmo, a gente procura uma maneira de achar na hora assim fazer alguma coisa legal, aproveitar o momento mesmo, a gente não chega mandando para ele, a gente não tem o costume de mandar nos mais velhos é eles que mandam na gente (BARBOSA, 2020, 1'21"17"-1'22"24", transcrição verbal)²⁵.

Com essa fala de Gilearde, compreendemos a dificuldade para seguir um roteiro prévio e o conflito que essa proposição gera em uma sociedade em que não é possível para os/as jovens definirem o que os/as mais velhos/as devem fazer. Além disso, tendo em vista que a ASCURI propõe, por meio das práticas fílmicas, aproximar as gerações, essa proposta poderia ser prejudicada, caso os/as cineastas insistissem na aplicação de um roteiro prévio. Além disso, como Kiki (2019, 39'44"-41'50")²⁶ coloca, o/a cineasta precisa merecer as histórias dos/das rezadores/as, e não é tão fácil convencê-los a compartilhar seus saberes.

E para chegar e fazer a filmagem na casa do rezador, não é fácil também. A gente, não chega na aldeia, não leva a câmera direto no rezador, na cara do rezador. As-

²⁵ Cf. *Cine Debate Ex-pajé*, 2020.

²⁶ Cf. *Entre algumas outras tecnologias*, 2019.

sim, a gente vai, a gente vai primeiro conversando com ele, levando uma lenha para ele e quando ele deixar a gente filmar, aí que a gente dá o pulo. O nosso rezador ele se assusta quando a gente leva a câmera assim, na hora. Chega lá e faz pergunta assim com a câmera na mão, aí ele não conta, ele fala vem outro dia e não fala mais, porque a gente Kaiowá Guarani, a gente tem passarinho aqui. Quando o passarinho fala a gente fala e quando o passarinho voa, a gente fica doente, tem que rezar para trazer esse passarinho. Arara, o papagaio, vários tipos de animais que tem aqui. Então a gente, quando a gente filma e chega de surpresa sem avisar o rezador, a gente o assusta, ele fica sem entender nada (KIKI, 2019, 39'44" - 41'50").

Nessa perspectiva, mandar nos/nas mais velhos/as prejudica não só a possibilidade de filmar as histórias dos/das rezadores/as, como a própria relação que os/as jovens estabelecem com eles/as, esvaziando as práticas fílmicas do objetivo de aprofundar os contatos entre as gerações.

Seguir o roteiro e filmar tal como ele foi escrito, tem sido um desafio presente na produção dos filmes da ASCURI. Contudo, o jeito de filmar dos cineastas Guarani e Kaiowá, que é guiado pelos/pelas mais velhos/as e respeita as decisões deles/as, não é deixado de lado. A ASCURI mantém o roteiro, que, no entanto, é alterado o tempo todo ao longo do filme. Luiza Serber (2021, 2'07"11"-2'07"29")²⁷, que faz parte da rede CineFlecha e acompanhou a produção de *Mokõi Kovoé* (ASCURI, 2021), conta que os/as cineastas estavam sempre com um papel na mão, mas que esse papel era todo rabiscado e mudava a todo instante.

Ary Vaí – “Vai, em direção aos brancos!”

O curta-metragem *Ary Vaí* (ASCURI, 2020) tem como protagonistas saberes ancestrais, práticas de cura, como também é atravessado por esses saberes em sua produção. *Ary Vaí* (ASCURI, 2020) resalta os saberes

²⁷ Cf. *Cine Debate Nativas Narrativas*, ASCURI, 2021.



FIGURA 1: Fotograma de um homem mais velho cantando com um *mbaraka* na mão e um *xiru* na outra.

FONTE: Ary Vaí (ASCURI, 2020, 40”).

relacionados às ervas medicinais, os quais, junto com as rezas, o *jehovasa*²⁸, os cantos, o fogo e a fumaça, desempenharam um papel importante no combate à covid-19.

Ary Vaí (ASCURI, 2020) inicia ao som do *mymby* e, em seguida, do *mbaraka*, que nos introduzem para a cena inicial, em que vemos um homem mais velho, sentado, tocando o *mbaraka*, ao mesmo tempo em que está cantando e segurando em sua mão um *xiru*²⁹ (FIGURA 1). Esse canto inicial possui legenda em português. Enquanto ouvimos o canto, a câmera vai se movimentando e enquadrando o fogo (FIGURA 2), a fumaça que sai dele e os pés das pessoas que estão próximas ao fogo. Essa cena mostra um conjunto de elementos ligados aos saberes ancestrais que atuam no combate ao novo coronavírus, como o *mbaraka*, os cantos, o *xiru*, o fogo e a fumaça.

Como Kiki conta (2020, 47’22”- 47’28”)³⁰, os/as rezadores/as ensinam que, no final da tarde, os Guarani e Kaiowá devem acender um fogo e ficar perto dele, pois, para eles, a fumaça tem um cheiro bom,

²⁸ O *jehovasa* é um movimento com os braços, que são levantados e balançados de um lado para o outro, para afastar os maus espíritos e energias negativas.

²⁹ O *xiru* que o rezador segura em sua mão é uma cruz de madeira. Ele é um elemento sagrado que protege o rezador e sua família.

³⁰ Cf. *Arte pela proteção dos povos indígenas*, Festival Mba’e Porã, 2020.



FIGURA 2: *Fotograma do fogo e da fumaça que também desempenham um papel no combate a Covid-19.*

FONTE: Ary Vaí (ASCURI, 2020, 52”).

mas, para a doença, a fumaça tem um cheiro ruim, fazendo com que ela vá para longe. Além disso, devem, nesse momento, cantar, rezar, fazer o *jehovasa*, para afastar as doenças. Kiki chama a atenção, ao falar sobre o fogo, para o fato de que, na região onde vivem, já é difícil encontrar lenha para produzir a fumaça que afasta as doenças. Seria necessário um território maior e que não estivesse desmatado para a realização dessas práticas. Daí a importância da luta pela terra para a continuidade de seus modos de vida, para a manutenção da saúde que está associada também ao território.

Após realizar um enquadramento no fogo, cuja fumaça afasta as doenças da aldeia, a câmera foca nas mãos de uma rezadora, que, ao lado do fogo e da fumaça, corta uma planta para iniciar o preparo de um remédio. A câmera capta as etapas de preparação do remédio, desde o processo em que a planta é cortada, seguindo o momento em que vai para o pilão, até o momento em que o remédio está fervendo no fogo. Esses processos são acompanhados pelo som do *mbaraka* e pelo seguinte canto: “através do cocar me movo, informou-a. Através da luz de *kurusu* me movo, informou-a. E você que se move informou-a” (Ary Vaí, ASCURI, 2020, 57”- 1’23”).

Em sua fala no festival *Mba’e Porã*, Kiki abordou o papel desempenhado pelo *mbaraka* no enfrentamento à pandemia:

Mbaraka também é muito importante. Nós usamos na mão para espantar. De manhã você acorda e faz *jehovasa* para o sol com o *mbaraka*. De manhã você começa a falar para o sol, para o *Pa'i Kuara*. O sol vem nascendo e você fala para ele levar a doença para longe, não quero doença aqui em casa e aí na hora que o sol se põe também você tem que falar, leva essa doença (KIKI, 2020, 48'15"- 48'45", transcrição verbal)³¹.

Após nos apresentar as etapas de produção de um remédio feito a partir de ervas medicinais, a câmera foca no movimento do *mbaraka*, nas mãos da rezadora (FIGURA 3). Ela está vestida agora com os trajes tradicionais e fala, em guarani, sobre o coronavírus. O modo como usa as roupas tradicionais e fala, reitera a importância de reforçar e fortalecer os saberes e o modo de vida transmitido aos antepassados para combater a doença.

A doença que não conhecemos, palavra impronunciável da doença, agora, está chegando. O que está chegando não podemos ver. O revelador se estivesse em nosso meio explicaria para nós: "Vistam todos os trajes rituais e cantem para impedir". Assim ele orienta a todos (Ary Vaí, ASCURI, 2020, 1'31"- 1'48").

Somos, em seguida, deslocados da cena que traz as falas da rezadora para a cena de um jovem andando em sua bicicleta. A câmera vai captando o movimento desse jovem em uma rua, diante de uma plantação de milho (FIGURA 4), ao som do barulho do pedalar e dos pneus em atrito com a terra. Esse jovem está usando uma máscara, e, em sua bicicleta, podemos ver alguns alimentos. A ideia dessa cena, conforme Gilearde (2020, 1'20"18"-1'21"56")³², era mostrar o jovem vindo da cidade, onde foi comprar alimentos, enfatizando o uso da máscara nesses deslocamentos.

Essa parte do filme é interessante, pois ela exemplifica o processo de produção coletiva nos filmes da ASCURI. Gilearde, ao comentar

³¹ Cf. *Arte pela proteção dos povos indígenas*, Festival Mba'e Porã, 2020.

³² Cf. *Cine debate Ex Pajé*, 2020.

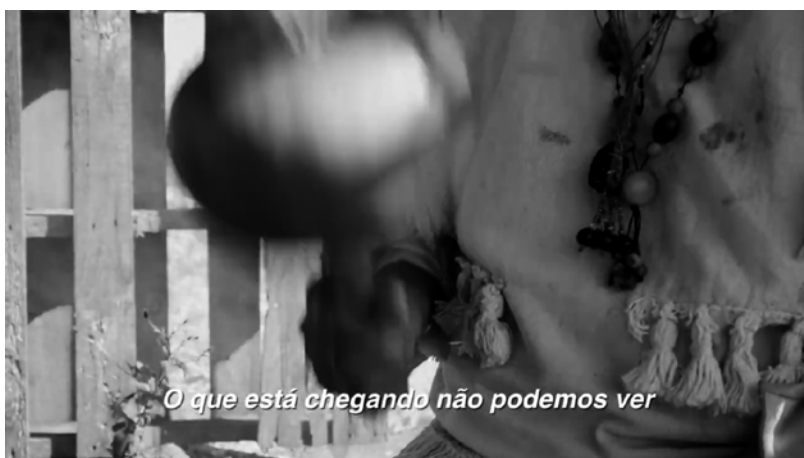


FIGURA 3: Fotograma de uma rezadora tocando o mbaraka.

FONTE: Ary vai (ASCURI, 2020, 1'37").

sobre a produção dessa cena, relata que ela foi sugerida a ele justamente pelo menino da bicicleta:

[...] tem uma cena que eu fiz na bicicleta, eu achei que não ia ficar boa. Ele se ofereceu para mim, eu posso aparecer no seu filme e eu não tinha ideia do que ia fazer com ele, aí ele falou que podia vir de bicicleta fingindo que estava vindo da cidade e eu achei legal. E como eu estava fazendo sobre a Covid-19, ele falou que podia usar máscara também, aí a gente podia colocar arroz e feijão na sacolinha e fingir que estava voltando da cidade (2020, 1'20"18"- 1'21"56", transcrição verbal)³³.

Por meio dessa fala de Gilearde, percebemos como fazem parte da produção coletiva da ASCURI, não apenas integrantes da associação, mas também a comunidade, que interfere na construção do filme com suas sugestões. As práticas filmicas são horizontais, e não hierárquicas, havendo espaço para a participação da aldeia nas várias etapas de construção do filme, lembrando sempre que essas participações se constroem por meio de negociações.

³³ Cf. *Cine debate Ex Pajé*, 2020.



FIGURA 4: Fotograma de um jovem andando de bicicleta.

FONTE: Ary Vaí (ASCURI, 2020, 2'02").

A perspectiva da horizontalidade nas práticas fílmicas da ASCURI é perceptível pela maneira como Gilearde apresenta seu processo de aprendizagem dentro do cinema, que se realiza com mestres como Ivan Molina, Gilmar Galache, Kiki, com seus/suas professores/as da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, mas também com pessoas que estão iniciando no cinema, ou que até mesmo não possuem nenhuma experiência na área. Como Gilearde coloca (2020, 1'43"55", 2020)³⁴, ele aprende muito com quem está iniciando na ASCURI, pois parece que quem começa sabe até mais que eles, sendo sua mãe sua grande professora.

Voltando a *Ary Vaí* (ASCURI, 2020), enquanto vemos o jovem que vem da cidade e se aproxima da aldeia, ouvimos a continuação da fala da rezadora que, anteriormente havia apontado a importância de seguir os ensinamentos dos antepassados e que, neste momento, continua sua fala sobre o novo coronavírus e também reforça as ações necessárias para combatê-lo:

Os brancos chamam de coronavírus. Está vindo esta doença. Esta doença não escolhe. Provoca dor de cabeça, febre e tem aqueles que podem resistir. É só cantar

³⁴ Cf. *Cine debate Ex Pajé*, 2020.

todas as noites o canto para os donos das doenças no céu. Tem que entoar também canto sagrado (Rezadora, ASCURI, 2020, 2'03" - 2'24")³⁵.

Após a rezadora destacar a importância dos cantos e das rezas para a recomposição do equilíbrio que afasta as doenças da aldeia, a câmera enquadra o céu, onde estão os donos das doenças, conforme sabemos pela fala da rezadora que antecede essa cena, enquanto ouvimos o barulho de crianças chorando e de animais. Em seguida, começamos a ver algumas plantas que a câmera vai percorrendo, até que enquadra as mãos de uma das mulheres da aldeia que começa a apresentar alguns remédios medicinais (FIGURA 5), enquanto vai explicando para quê eles são utilizados e a importância deles para combater as doenças:

Este é bom para febre, quando estiver com tosse. Este alivia a gripe, este alivia a febre e a dor de cabeça. As doenças não chegam perto de você se você tomar banho com as plantas medicinais, no final do dia, pelas 6 horas já tomamos chimarrão com essas plantas, assim consumimos as plantas medicinais, não paramos de usar as plantas medicinais (ASCURI, 2020, 2'41" - 3'10")³⁶.

Na cena seguinte, vemos um desdobramento dos conhecimentos que acompanham os usos das ervas medicinais, e Ary Vaí (ASCURI, 2020) nos apresenta uma composição desses saberes. Nesse caso, após a apresentação de algumas ervas medicinais, aparece outra mulher que, sozinha, canta (sem legenda) para a câmera, enquanto toca o *tacuapy*, um instrumento sagrado feito de taquara e utilizado pelas mulheres. É uma cena muito delicada que enquadra as batidas na terra do *tacuapy* (FIGURA 6).

Após esse canto, passamos para a cena que é gravada com o avô de Gilearde (FIGURA 7). Trata-se de uma cena em que Gilearde relata que ocorreu uma saturação de luz, mas que não teve muito o que fazer, porque se ele pedisse para seu avô ficar mudando de lugar, ele ficaria irritado e talvez nem conseguisse gravar. Lembrando que é preciso

³⁵ Cf. Ary Vaí (ASCURI, 2020).

³⁶ Cf. Ary Vaí (ASCURI, 2020).



FIGURA 5: *Fotograma de um remédio tradicional.*
 FONTE: Ary Vaí (ASCURI, 2020, 2'40").



FIGURA 6: *Fotograma das batidas do tacuapy na terra.*
 FONTE: Ary Vaí (ASCURI, 2020, 3'45").



FIGURA 7: Fotograma da cena com o avô de Giluarte.

FONTE: Ary Vaí (ASCURI, 2020, 4'29").

conquistar a fala dos/das mais velhos/as e não fazer muitas exigências, pois, nessa sociedade, são eles/as que mandam nos/as mais jovens. Giluarte comenta:

Tem uma cena que tem no filme onde meu avô senta e aí era um lugar muito ruim para filmar, porque estava estourando a luz na minha câmera e não dava para arrumar. Ele já estava começando a falar e aí eu falei assim bem de leve: vô, você não pode falar um pouquinho mais devagar só para a gente começar? E aí ele começou, já olhou feio assim para mim e aí eu fiquei ixi(sic) e foi assim, foi acontecendo (BARBOSA, 2020, 1'27"42"-1'28"09", transcrição verbal)³⁷.

Esse momento exemplifica como a prática fílmica da ASCURI é conduzida pelo jeito de se relacionar com os/as mais velhos/as. O respeito pelos/pelas mais velhos/as interfere no que se mostra na tela: a imagem transposta na tela é construída nessa relação, carrega essa relação em suas imagens e sons. Além disso, remete a um dos compromissos assumidos pela ASCURI de incentivar os/as mais jovens a procurar

³⁷ Cf. *Cine debate Ex Pajé*, 2020.

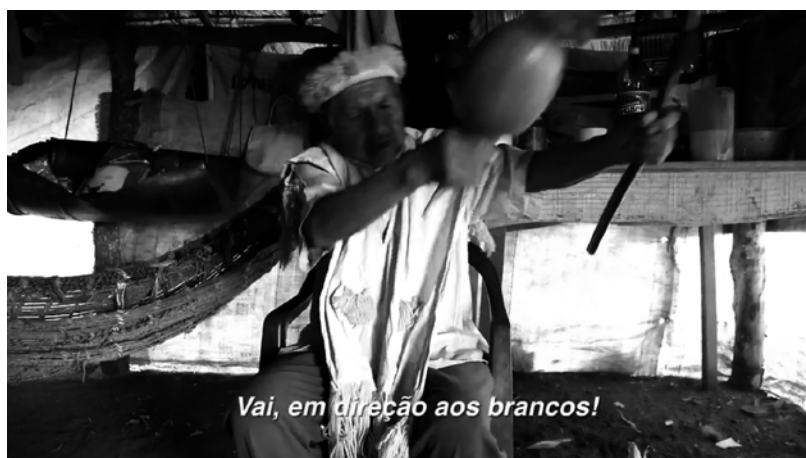


FIGURA 8: Fotograma do rezador realizando o jehovasa.

FONTE: Ary Vaí (ASCURI, 2020, 4'58").

as pessoas mais velhas de sua família e sua aldeia para participar de seus filmes, como forma de recompor os laços intergeracionais, intensificando o processo de transmissão dos saberes ancestrais. Gilearde (2020, 38'11")³⁸, por exemplo, relata que muitos dos saberes de seu povo ele aprendeu através de suas práticas fílmicas. Na cena em que seu avô aparece, por exemplo, ele aprende como surgiram, na cosmologia kaiowá, as ervas medicinais:

Quem criou todas as coisas foi o sol. Quando o sol andava nesta terra. Quando a lua e o sol eram crianças, eles andavam por aqui. Este *tyre'yjari* (tipo de planta tradicional), foi o sol quem criou para o seu irmão. O mais novo reclamou ao seu irmão mais velho, dizendo que estava com dor de barriga. Então ele respondeu que ia fazer um remédio e fez para seu irmão. Passou um tempinho e já serviu o chá ao seu irmão. Este é o nosso remédio mesmo, nosso mesmo. Quando Ñanderu criou a terra para nós, criou também os remédios para todos nós (ASCURI, 2020, 3'46" - 4'28")³⁹.

³⁸ Cf. *Cine debate Ex Pajé*, 2020.

³⁹ Cf. Ary Vaí (ASCURI, 2020).

Após a história da origem das ervas medicinais, o curta-metragem *Ary Vay* (ASCURI, 2020) finaliza com a realização do *jehovasa*, que compõe o conjunto de saberes que combatem a pandemia e que temos acesso por meio da websérie *Nativas Narrativas* (ASCURI, 2020).

Na cena final, vemos um rezador com um *xiru* em uma mão e um *mbaraka* na outra, cantando, ao som do *mbaraka* e, no fim, realiza o *jehovasa* (Figura 08), apresentando para a câmera o jeito sagrado de ser dos Guarani e Kaiowá. Colocamos aqui a fala do rezador que encerra o filme:

Ñanderu o grande homem no resplandecer do sol, faço retirar todos os males, faço retirar todos os males dos nossos caminhos. O nosso jeito sagrado de ser. Nosso guardião faça retirar, ó sagrado. Corpo transparente e sagrado. Vai, em direção aos brancos! Na direção das cidades, podem ir. Desta maneira, realizamos o nosso jeito sagrado de ser (ASCURI, 2020, 4'33" - 5'08")⁴⁰.

Ary Vaí (ASCURI, 2020) se insere nessa perspectiva de fortalecer e mostrar ao público indígena e não indígena o jeito sagrado de ser dos Guarani e Kaiowá. Além disso, essa cena final que traz a fala do rezador em relação ao novo coronavírus: "Vai, em direção aos brancos! Na direção das cidades, podem ir!" (ASCURI, 2020, 4'58" - 5'02")⁴¹, nos faz pensar também nos filmes que vão para os "brancos", junto com a doença que o rezador pede para que retorne de onde veio.

Considerações finais

Ary Vaí (ASCURI, 2020) é um filme atravessado pelo olhar dos/das rezadores/as. Eles/as são os/as protagonistas desse curta-metragem que se propõe a fortalecer os saberes ancestrais e recompor o equilíbrio que afasta as doenças da aldeia. Tal como os integrantes da ASCURI defendem: "nossa memória é o caminho do amanhã para o nosso povo"⁴²,

⁴⁰ Cf. *Ary Vaí* (ASCURI, 2020).

⁴¹ Cf. *Ary Vaí* (ASCURI, 2020).

⁴² Postagem do *Facebook* da ASCURI no dia 19 de abril de 2021.

isto é, ao construírem alianças com as tecnologias do cinema, os integrantes da ASCURI não abandonam a sua ancestralidade, mas contribuem para a construção de um futuro projetado pelo passado, guiado pelos olhares dos antepassados. Nesse sentido, *Ary Vaí* (ASCURI, 2020) tem o potencial de mostrar a vida de outro jeito e, dessa forma, quem sabe, ampliar o diálogo com a sociedade brasileira.

Ary Vaí (ASCURI, 2020), ao chegar até os não indígenas, mostra outra forma de compreender e se relacionar com as doenças, outra forma de viver e de usar as tecnologias. São filmes produzidos pelos/pelas mediadores/as entre um cinema feito por e para indígenas e para um público que não é indígena, por meio de negociações com as tecnologias alheias, com os circuitos de circulação fora da aldeia, com os/as mais velhos/as, com os/as moradores/as da aldeia, com os/as rezadores/as e com os *jaras*. Filmes que nos mostram as janelas para outros mundos possíveis e que, quem sabe, como Eliel (2021, 4'47"35"-4'47"52")⁴³ coloca, ao refletir sobre porque ele escreve sobre os saberes de seu povo, possibilite que os não indígenas percebam que os Guaraní, Kaiowá e Terena não são um problema, mas a solução para uma humanidade que está em crise.

Ao refletir sobre conceito de humanidade, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Ailton Krenak nos coloca a provocação sobre adiar o fim do mundo por meio da possibilidade de contar mais uma história (KRENAK, 2019, p. 27). A ASCURI, por meio dos usos do cinema, nesse sentido, vem também adiando o fim do mundo com as histórias que vem contando. O cinema produzido pela ASCURI é também um exercício de segurar o céu, como fazem os xamãs yanomamis (KRENAK, 2019, p. 26-27) para adiar o fim do mundo, para afastar as pandemias presentes e futuras, ou seja, a queda de um céu que não é só dos povos indígenas, mas de todos/as/es nós.

⁴³ Cf. *A Busca do Teko Araguyje (jeito sagrado de ser) nas retomadas territoriais Guaraní*, defesa de tese, 2021.

Referências

- A BUSCA DO TEKÓ AEAGUYJE (JEITO SAGRADO DE SER) NAS RETOMADAS TERRITORIAIS GUARANI. Defesa de tese, 5'36"39", 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FFTqFhI-Qbs&t=17272s>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ASCURI. Disponível em: <<https://ascuri.org/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ASCURI. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/search/top/?q=ASCURI>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ARTE PELA PROTEÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS. Festival Mba'e Porã, 35'30", 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eudZ-pq2lCY&t=690s>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ARY VAÍ. Direção: ASCURI. Produção: ASCURI. Duração: 5'43". Ano: 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tdTCiiorch4>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- BENITES, Eliel. *OGUATA PYAHU (Uma nova caminhada) no processo de desconstrução e construção da educação escolar indígena da reserva indígena Te'yikue*. 165f. Dissertação (Educação), UCDB, 2014.
- Brasil de Fato. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- BURITI FILMES. Disponível em: <<http://www.buritifilmes.com.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- CINE DEBATE EX-PAJÉ, 2020. Disponível em: <www.uff.br/?q=events/cine-debate-uff-com-ex-paje-sessao-de-curtas-do-coletivo-ascuri>. Acesso em: 20 mai. 2022.
- CINE DEBATE – NATIVAS NARRATIVAS, ASCURI, 3'19"32", 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sYzdLEhdjhs&t=9052s>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- COLMAN, Rosa Sebastiana. *Guarani retã e mobilidade espacial guarani: belas caminhadas e processos de expulsão no território guarani*. 240f. Tese (Demografia), Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- ENTRE ALGUMAS OUTRAS TECNOLOGIAS: o desafio de reafirmar a ancestralidade para transformar a contemporaneidade rumo ao bem viver, 2019. Disponível em: <<https://entretecnologias.taina.net.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- ESBELL, Jaider. O'ma'kon – Bicharada – Reunião de bichos. In. *Moquém Surarî: a arte indígena contemporânea*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

- GALACHE, Gilmar. *KOXUNAKOTI ITUKEOVO YOKO KIXOVOKU – Fortalecimento do jeito de ser Terena: o audiovisual com autonomia*. 123f. Dissertação (Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais), UNB, 2017.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos indígenas no Brasil (ISA)*. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt>>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- MBA'ASY – JEKOA: perspectivas guarani e kaiowá sobre a pandemia de Covid-19, 2020. RAIS, 1'46"58", 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uFRCjjO8DUE&t=3977s>>. Acesso em: 15 out. 2022.

ANISTIA E AMNÉSIA: REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DA DITADURA CHILENA NO DOCUMENTÁRIO *NOSTALGIA DE LA LUZ*

Bárbara Meier

Maria Júlia Viana Matoso

Júlia Soledade

História e memória se formam, ambas, em decorrência de um corte entre presente e passado – ou passado imediato e passado distante, se for considerada a ideia de que o presente não existe.¹ É a consciência do tempo que permite a existência dessas construções, operantes em representações recentes daquilo que já se foi; são entendimentos presentes cujo objeto é a ausência. Entretanto, sobretudo a partir da institucionalização da história como disciplina no século XIX, tornam-se fortes as definições que contrapõem essas duas formas de pensar o passado. Enquanto a história aparece como uma análise crítica, com respaldo teórico e metodológico, e se forma sempre como indireta e mediada,² a memória se mostra um conhecimento direto e marcado pelo elemento afetivo, embebido em lembranças individuais e coletivas e carregado de juízos sobre aquilo que busca manter vivo.

Reinhart Koselleck aponta uma ruptura entre o passado puro e o passado ainda presente como forma de diferenciar aquilo que seria a história científica, crivada pelo método, e a memória, lembrança pessoal que coloca em risco a perspectiva científica³ e que deveria estar morta em todas as mentes⁴ para que seja possível a pesquisa histórica

¹ Eliana Dutra caracteriza o presente como ilusão e declara que “não se vê nada no instante em que se vê”, ao que cita o documentário *Nostalgia de la Luz*: “tudo que vemos nos chega com atraso através da luz”. (DUTRA, 2013, p.73). A autora entende que, da mesma forma que a imagem do sol que vemos, no presente, é, na realidade, uma imagem passada, tudo aquilo que ocorre ao nosso redor e que pensamos e dizemos também o é.

² DUTRA, 2013, p. 82

³ ASSMANN, 2011., p. 18-19.

⁴ Ibid., p. 19.

confiável. A memória é, então, reforçada como um mero “saber de cor”⁵ que não tem sentido em existir, ao passo que a pesquisa histórica se mostra como mais eficiente⁶.

A história da arte de memorizar foi acompanhada desde seu início por uma crítica [...] porque o que se memorizava muito bem nem sempre correspondia aos padrões da razão e do empirismo. “Eu te arranco da cabeça essas fábulas que a ama de leite te contou!” consta em uma sátira de Pérsio. E na metade do século XVII o médico e teólogo Sir Thomas Browne dissolveu a aliança entre tradição, conhecimento e memória quando escreveu: “[...] se quisermos um corpo de verdades claro e confiável, devemos abrir mão do muito que sabemos”⁷.

Ainda na proposta de separação conceitual e desvalorização da memória, ela começa a ser vista como um objeto da história que deveria ser suplantado pelo rigor metodológico para que pudesse ser um intermédio confiável entre o passado e a pesquisa histórica. Contudo, essa cisão começa a ser revista no século XX, a partir de novas preocupações que dão um novo tom à memória como mais do que um objeto a ser historicizado. A proposta de superar a hierarquia entre esses dois estudos do passado permite que a memória seja identificada como uma forma, tão digna quanto a história, de ligar temporalidades e entender um pretérito que não se foi por completo⁸.

A memória se apresenta, hoje, como uma forma de reivindicar e fazer justiça ao lembrar as atrocidades e as vítimas do passado, podendo ser imortalizada ou, pelo menos, mantida por locais de

⁵ Ibid., p. 16. A autora traz a desvalorização feita por Platão de um conhecimento decorado como não verdadeiro.

⁶ Ibid., p. 16. Assmann introduz um questionamento que mais à frente virá a desconstruir: “por que decorar o que se pode consultar nos livros?”.

⁷ Ibid., p. 16.

⁸ O passado não se finda com a passagem do tempo, embora Nora mencione uma “queda acelerada em um passado morto e irrecuperável” (ASSMANN, 2011, p. 18), e a memória existe como uma reflexão vigente daquilo que ocorreu e não foi superado.

memória – sejam monumentos, edifícios, datas, políticas públicas ou eventos.

Vivemos em um tempo em que a memória se tornou, como nunca antes, um fator de discussão pública. Apela-se à recordação para curar, para acusar, para justificar. A recordação tornou-se parte essencial da criação identitária individual e coletiva e oferece palco tanto para conflito quanto para identificação.⁹

Essas reflexões sobre o papel da memória e os usos políticos do passado desafiam a ciência histórica a uma reflexão epistemológica que reconheça as dimensões humanas¹⁰ do passado, mais do que apenas o rigor metodológico de análise às fontes. Dessa forma o passado deixa de estar sob a custódia exclusiva dos historiadores profissionais¹¹, e a memória constrói e é construída por identidades.

O compromisso de fazer história e buscar o tempo perdido por meio da memória¹² é o que leva Patricio Guzmán Lozanes, cineasta chileno, em direção a um projeto de reflexão acerca dos traumas enfrentados por seus conterrâneos em decorrência do fim do governo de Salvador Allende e da ditadura de Pinochet¹³.

O Chile, em 1973, experienciou um golpe que acabou com o socialismo democrático de Salvador Allende e instaurou a ditadura do General Augusto Pinochet, responsável pelo bombardeio que matou o então presidente. A partir desse momento, um período de pavor marcava o país, na medida em que a violência e o medo eram os princípios de conseguir uma legitimidade forjada do governo. Como resposta a esse período de crise, o controle do simbólico é conscientemente desenvolvido de modo a fazer política¹⁴.

Assim, a proferida “ameaça do comunismo” e, por consequência, a concepção do General como salvador do Chile foram os princípios que construíram uma sociedade própria do regime, na medida em

⁹ ANTZE; LAMBEK *apud* ASSMANN, 2011, p. 20.

¹⁰ DUTRA, 2013, p. 71.

¹¹ ASSMANN, 2011, p. 20.

¹² CARDENUTO, 2017, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ BOURDIEU, 1989 *apud* MENDES, 2013, p. 174.

que a ditadura proibiu possíveis relatos que trouxessem à tona o aspecto negativo, cruel e repressor do golpe. Buscou, portanto, proibir “falar do que tinha a ver com sua própria origem o golpe e suas sequelas de mortes e desaparecimentos e o pós-ditadura impôs em nome do consenso uma política do esquecimento”¹⁵.

Desse modo, por um lado, percebe-se como o controle do poder pode funcionar a partir do controle da construção da memória por meio do discurso. Logo, “[...] o poder não é nem fonte e nem origem do discurso. O poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder”¹⁶. Por outro lado, a reivindicação da memória também funciona como uma pressão para compreender o passado, criticar e, principalmente, esclarecer. Esse último é o que fez Guzmán ao buscar romper com essa pensada política do esquecimento colocada por Andrea Pagni.

Em *Chile, la memoria obstinada* (1997), passadas décadas da governança fascista no país, Guzmán retorna para documentar um Chile cheio de marcas de violência, em uma tentativa de trazer à tona a memória dos eventos passados e impedir que morressem junto com aqueles que viveram o período. Posteriormente, em *Salvador Allende*, traz como pano de fundo outro nome político de suma importância para entender o Chile presente e mostra mãos descascando as mais recentes pinturas de um muro de forma a revelar grafites de campanhas de Allende. O cineasta mostra, então, uma “metáfora para a desobstrução da memória coletiva de um país”¹⁷.

Esses fatos históricos que compõem o ponto de partida das obras mencionadas de Guzmán contribuíram para a formação da memória coletiva do povo chileno. Compreende-se então, que a memória também forma uma sociedade e, por isso, ela pode ser usada como instrumento político. De modo mais específico, a ditadura de Pinochet retratada na produção *Nostalgia de la Luz* é exemplo por excelência. Guzmán se coloca como mediador entre um passado que ele

¹⁵ PAGNI, 2004, p. 17 *apud* MENDES, 2013, p. 184. Tradução nossa. No original: “[...] hablar de lo que tenía que ver con su propio origen – el golpe y sus secuelas de muertes y desapariciones – y la postdictadura impuso en nombre del consenso una política del olvido”.

¹⁶ FOUCAULT, 2006, p. 253.

¹⁷ CARDENUTO, 2017, p. 37.

mesmo testemunhou e um presente-futuro que busca honrar as memórias do Chile. É essa motivação que o leva a produzir o documentário, no qual percorre o país, ao mesmo tempo que todo o universo, enquanto tenta promover a compreensão do momento presente por meio do retorno investigativo ao passado¹⁸. É uma forma de evidenciar a importância da construção e do reconhecimento da memória e da história para além dos historiadores profissionais¹⁹ como forma de evitar que o passado se perca e, por conseguinte, se percam o presente e o futuro.

Em entrevista exibida no *The Prince Charles Cinema*,²⁰ – o cineasta ressalta que sua maior motivação para produzir o documentário foi mostrar a importância do passado – tanto o seu próprio quanto o de toda a humanidade e de todo o universo. A história do filme é elaborada com base na perda e no luto, mas também nas origens e nos finais, e Guzmán traz testemunhos das vítimas dos horrores de Pinochet como ponto de partida para uma reflexão ainda mais ampla da memória e da vida²¹.

Guzmán coloca, como palco dessa reflexão, um lugar de memória, marcado pelo tempo e pelos passados: o Deserto do Atacama, que aparece como aparentemente destituído de memórias²², árido, sem vida, mas que, na verdade, viu mais acontecimentos e trajetórias do que é possível imaginar. “O Atacama é como um livro de memórias ainda pouco manuseado, há séculos guardado na estante, cujas páginas precisam ser lidas cuidadosamente para a obtenção do conhecimento sobre a humanidade”, no qual estão escritas as rotas milenares de povos pré-colombianos, os corpos violados das vítimas de Pinochet, os telescópios que procuram o passado mais distante do mundo²³.

As lentes de Guzmán, em *La Nostalgia de la Luz*, constroem o deserto de Atacama como uma paisagem me-

¹⁸ Ibid., p. 37.

¹⁹ Ibid., 2017, p. 42.

²⁰ Tradução em francês por Mélanie Faller disponível em: <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/04/11/nostalgie-de-la-lumiere-de-patricio-guzman-entretien/>.

²¹ Ibid., p. 39.

²² Ibid., p. 39 - 40.

²³ Ibid., p. 40.

morial que ele devolve à história. Paisagem essa feita de traços escondidos, recalcados, de traumas e dramas silenciosos, mas também de traços que, através das condições climáticas do deserto, puderam persistir e sair das sombras e da escuridão em nome do resgate do humano. Persistência e lacuna: duas condições presentes no trabalho da memória e da história²⁴.

Guzmán escolhe, portanto, esse lugar do passado, um palimpsesto, segundo Dutra²⁵, no qual são sobrepostos sedimentos pré-históricos, pré-colombianos, corpos resultantes de disputas do século XIX e da ditadura de Pinochet, todos aparentemente perdidos nesse vasto território, mas que não se perdem de fato devido ao trabalho árduo de manter viva a memória. Reúne, então, coisas que, à primeira vista, não são relacionáveis, não se tocam ou discutem; buscam passados diferentes mas, ainda assim, são repletos de similaridades²⁶. Três figuras que, de formas diferentes, ocupam sua parte no documentário devido ao seu sentido comum de buscar incansavelmente respostas no passado²⁷.

A primeira delas, os astrônomos, dedica a vida ao entendimento do espaço, do infinito, do desconhecido e, munida de um dos mais desenvolvidos observatórios de astronomia do mundo, busca responder perguntas que esclareçam de onde viemos²⁸, o que existe além da Terra, quais são as origens da vida e qual será seu fim. Seu “exílio no tempo pretérito”²⁹ é uma busca por entender o passado mais distante do qual se sabe para entender o presente e o futuro. O documentário, em meio às cenas capturadas e produzidas pelos astrônomos em suas observações, explora questões filosóficas acerca do sentido da vida e parte, então, para outro ponto na trajetória do Chile: a busca, no deserto, de um passado um pouco mais recente.

²⁴ DUTRA, 2013, p. 74.

²⁵ Ibid, p. 72.

²⁶ Tradução em francês por Mélanie Faller, disponível em: <<https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/04/11/nostalgie-de-la-lumiere-de-patrick-guzman-entretien/>>.

²⁷ CARDENUTO, 2017, p. 40.

²⁸ DUTRA, 2013, p. 72.

²⁹ CARDENUTO, 2017, p. 40.

A segunda figura são os arqueólogos, cientistas que procuram histórias e memórias que não necessariamente estão escritas. Atuando no mesmo espaço que os astrônomos, também se encontram em um exílio no passado, realizando buscas incessantes para entender o Chile pré-colombiano e a formação da identidade do povo chileno³⁰. Segundo Cardenuto,

[...] por eles passam os mistérios relacionados à formação societária do continente latino-americano. Como historiadores, entregues à paixão por desobstruir os enigmas do tempo, vasculham a memória social, salientam o quanto a compreensão do presente não pode se efetivar sem os tecidos do passado.³¹

Guzmán, então, faz uma aproximação entre os arqueólogos e astrônomos, entre a observação das estrelas e a observação do solo³² e, sem pressupor qualquer hierarquia ou atribuir a construção da história aos acadêmicos³³, posiciona, por fim, as mulheres cujos familiares foram mortos na ditadura de Pinochet como a terceira figura responsável pela busca incansável da memória do Chile. Nelas é apresentada a vivência direta do passado que não deixam morrer, enquanto buscam incessantemente os corpos de seus maridos, irmãos e filhos assassinados a mando do governo Pinochet e desovados no Deserto do Atacama.

Essas mulheres se distanciam dos astrônomos e arqueólogos, quando pensadas a história e a memória como perspectivas diferentes do estudo do pretérito, porque sua busca é marcada pela memória pessoal, por serem, elas mesmas, testemunhas desse passado violento e dizimador. Entretanto, se aproximam deles naquilo que seria também um exílio no passado, embora marcadas por uma tristeza inimaginável³⁴ e pela tentativa de, além de encontrar e recompor os corpos de seus familiares, conseguirem, para si mesmas, algum conforto e alguma superação. Enfrentam as dificuldades de percorrer um território

³⁰ Ibid., p. 41.

³¹ Ibid., p. 41.

³² DUTRA, 2013, p. 72.

³³ CARDENUTO, 2017, p. 41.

³⁴ Ibid., p. 42.

tão extenso e árido e, principalmente, a falta de apoio por parte de uma sociedade que busca esquecer aquilo que elas tentam, tão desesperadamente, manter viva: a memória dos inocentes cujas vidas foram ceifadas pelo Estado.

A questão do gênero e da (des)estrutura familiar está implícita em *Nostalgia da Luz*. Embora Guzmán não faça menção direta ao fato do grupo dos que procuram por seus parentes mortos na ditadura ser composto exclusivamente por mulheres, é algo que dificilmente passa despercebido pelo expectador. Elizabeth Jelin³⁵ toca nessas questões que a discussão mais corrente tende a não abordar, um fenômeno similar ocorrido num contexto não tão distante: o familismo na Argentina pós-ditatorial. Segundo Jelin, tanto a ditadura argentina quanto movimentos de direitos humanos contrários ao regime valorizaram-se fortemente da “matriz familiar”³⁶ como arma no embate político. O enorme uso, se comparado a outros países próximos, do termo “afetada/o direta/o”³⁷ demonstra como a genética, encarnada na “emblemática figura das Madres”³⁸, foi fator determinante para a legitimidade da luta das organizações de direitos humanos de tal modo que, paradoxalmente, os militantes sem vínculos familiares com os mortos e desaparecidos da ditadura acabaram por perder voz e credibilidade em sua militância.

No entanto, essa foi uma situação específica da conjuntura pós-ditatorial argentina. É interessante observar como, no caso chileno, as famílias não detiveram tamanha presença pública no que Jelin chama de “políticas da memória”³⁹. Ao entrevistar Valentina, filha de vítimas da ditadura de Pinochet que tornou-se órfã ainda bebê e foi criada por seus avós, ela revela que sentiu-se durante toda sua vida como se possuísse um defeito de fábrica, fruto do trauma sofrido quando ainda era tão jovem, e que se sentia feliz que sua filha não tivesse tal fardo em suas costas. A situação de Valentina é singular ao mostrar de modo tão sintomático a brusca ruptura que o regime provocou no seio familiar, forçando na família de Valentina e, em centenas de outras famílias, um salto geracional. Algumas décadas depois, essas famílias

³⁵ JELIN, 2007.

³⁶ Ibid., p.37.

³⁷ Ibid., p.39.

³⁸ Ibid., p.42.

³⁹ Id., 2002, p.124

continuam sobrevivendo, desamparadas pelo Estado que violou seus direitos e marcou sua genealogia indelevelmente, como um defeito de fábrica irreparável. Jelin, ao abordar o gênero em *Los trabajos de la memoria* explora como a opressão ditatorial, apesar de não discriminar os gêneros na repressão e na tortura, impactou de formas distintas mulheres e homens. Ao citar Nicole Loraux⁴⁰, Jelin demonstra como, frente a uma ruptura na conjuntura política, a imposição de uma divisão genderizada relega aos homens – atores do plano político – o papel de anistiar, e relega às mulheres o papel de lembrar e resgatar o passado que reaparece no plano cultural ao prantear seus mortos.

Isso é patente no exemplo de Vicky, pois tal foi sua estratégia encontrada para o trabalho de memória, sem dúvida influenciada por seu lugar social de mulher. No entanto, é fato que mulheres, por maior que seja a coerção social externa que as influencie de modo a agir como guardiãs da memória familiar, jamais terão o monopólio sobre um passado coletivo de mulheres e homens.

Um exemplo disso é o arquiteto entrevistado no documentário, que foi preso pelo regime e condenado a trabalhos forçados, portanto, diretamente afetado pela ditadura de Pinochet, e a estratégia que encontrou para preservar sua memória para a posteridade. O modo como realizou seu resgate da memória foi determinado por sua experiências individuais enquanto arquiteto, e o melhor jeito encontrado para relatar aquilo que viveu, dentro de suas capacidades e limitações dado o contexto hostil em que se encontrava, foi retratar seu cárcere arquitetonicamente.

Ironicamente, no que Guzmán refere-se a uma metáfora do Chile, sua esposa, que talvez fosse a parte do casal mais estimulada às reminiscências dada sua criação sofria de mal de Alzheimer, uma condição simbólica e emblemática para a amnésia coletiva que o Chile sofre enquanto nação.

O conto de Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*⁴¹, cujo protagonista, condenado a se lembrar de tudo é, segundo o autor, uma metáfora para os insôníacos, traz uma importante reflexão sobre a memória e o esquecimento. Funes, apesar da capacidade extraordinária não apenas para lembrar, mas também para aprender idiomas, era

⁴⁰ JELIN, 2002, p. 46-47.

⁴¹ BORGES, 2004.

incapaz de valer-se delas para articular pensamentos e concatenar ideias, de tão esmagadoras que eram suas memórias, a ponto de ocupar cada rincão de sua mente. Ao ter acesso irrestrito ao passado, Funes acabava por abrir mão de seu presente.

Partindo daí, podemos analisar a relação memória-esquecimento como um de dois processos distintos e opostos porém simultâneos, pois, à medida que nos recordamos, fazemos uma seleção daquilo que queremos ou precisamos guardar, e daquilo que precisamos esquecer para seguir vivendo. Desse modo, o trabalho de memória envolve concomitantemente o direito de lembrar e o direito de esquecer. As mulheres que buscam pelos corpos de seus entes queridos no deserto do Atacama em *Nostalgia da Luz* foram paradoxalmente privadas de ambos. Por nunca terem sido atendidas na demanda de reaver os cadáveres de seus familiares, e o próprio fato de os terem perdido antes do tempo para uma ditadura sangrenta, a elas não foi permitido que conservassem a memória dos que partiram, que enterrassem seus mortos e vivenciassem seu luto. Sobraram alguns pertences e caixões vazios incapazes de suprir a necessidade de se lembrar do que se fora.

Por esse mesmo motivo, a elas foi negado o direito de esquecer, pois com o trabalho de acobertar os crimes da ditadura feito pelos governos seguintes, acompanhado da amnésia coletiva da sociedade chilena, apática ao banho de sangue ocorrido num passado extremamente recente mas ainda assim inalcançável, essas mulheres sentiam-se as únicas responsáveis pelo dever para com as vítimas do regime de lembrar das injustiças que sofreram. Não podiam se esquecer, pois, se esquecessem, ninguém mais lembraria e, a memória de seus irmãos, filhos e maridos se esvaneceria de vez. Na ficção e na realidade, observamos pessoas que sacrificaram seu presente em busca do passado, e isso as deixou loucas, como Funes, ou eternamente atormentadas e sem paz, como Vicky e Violeta.

O dilema que essa situação traz é o de qual seria a justa-medida da memória, capaz de ao mesmo tempo preservar a lembrança do que passou, em respeito aos que se foram e com o fim de prevenir que erros se repitam, mas que também não se torne um fardo pesado demais para aqueles que a carregam. Para que ele não seja árduo demais, é necessário que seja compartilhado, uma tarefa que os chilenos que tiveram o privilégio de poder olvidar-se do regime não se mostram dispostos a fazer.

Paul Ricoeur, ao apresentar a conferência de 2003 *Memória, história, esquecimento* explora a memória “não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu”⁴². O autor também salienta que a história não é detentora única do passado e seus usos:

A memória coletiva não está privada de recursos críticos; os trabalhos escritos dos historiadores não são os seus únicos recursos de representação do passado; concorrem com outros tipos de escrita: textos de ficção, adaptações ao teatro, ensaios, panfletos; mas existem igualmente modos de expressão não escrita: fotos, quadros e, sobretudo, filmes.⁴³

É o compromisso ético do historiador com o fim de “compreender, explicar, discutir e debater”, cingindo-se de fazer julgamentos de valor que, segundo o autor, estabelece a tensão entre memória e história. O conhecimento histórico acaba por abranger espaços de tempo enormes em relação ao tempo de uma vida humana e suas reminiscências de tempos passados, porém próximos. Como Eliana Dutra afirma, a memória é como a dimensão humana da história, do vivido, e sobre o qual temos inevitavelmente fortes impressões pessoais e opiniões a respeito.

Ricoeur menciona questões políticas associadas à memória, como as de “anistia vs crimes imprescritíveis”⁴⁴, e que figuram protagonistas no filme *Nostalgia da Luz*, de modo análogo à Nicole Loraux, ao retomar a prática da amnistia na Antiguidade, imposta por meio de um decreto que, em termos gerais, proibia a lembrança de crimes cometidos pelo Estado, prática essa ainda comum nas democracias contemporâneas em busca da “paz social”. Ricoeur lança o questionamento fundamental da mediação das tensões entre memória e esquecimento: “não será a prática da amnistia prejudicial à verdade à justiça? Por onde passa a linha de demarcação entre a amnistia e a amnésia?”⁴⁵

⁴² RICOEUR, 2003, p.5.

⁴³ Ibid., p.5.

⁴⁴ Ibid., p.1.

⁴⁵ Ibid., p.7.

Nesse sentido, a recriação de uma nova memória, que busca evitar os esquecimentos, forma-se como instrumento de resistência, como elucidação coletiva de um passado e da própria consciência política. É evidente então, que essencialmente nessa questão tão subjetiva, e por esse motivo, difícil de ser solucionada, reside o conflito silencioso enfrentado pelo Chile que Guzmán ilustra com tanta sensibilidade em *Nostalgia da Luz* quebrando os silêncios e trazendo à luz aquilo que foi deixado propositalmente no fundo do deserto. O diretor chileno, portanto, caminha no sentido contrário da amnistia citada por Ricoeur e evidencia a linha tênue entre a anistia e o esquecimento de um passado cruel.

Referências

- ASSMANN, Aleida. Introdução. In: *Espaços da recordação*. Campinas: Unicamp, 2011, p. 15-27.
- BORGES, Jorge Luis. Funes el memorioso. *Revista Petrotecnia*, Buenos Aires, junho, 2004. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/el_memorioso.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- CARDENUTO, Reinaldo. Ser cineasta, ser historiador: Patricio Guzmán entre as memórias e a nostalgia da luz. In: LUDMER, Luis. *Paixão de memória: Patricio Guzmán*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2017, p. 36 - 46.
- DUTRA, Eliana de Freitas. A memória em três atos: Deslocamentos interdisciplinares. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 98, p. 69-86, jun-ago. 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 1970. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/2520353/Michel-Foucault-A-Ordem-do-Discurso>>. Acesso em 16 jun. 2019
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno de españa editores, s.a., 2002. Disponível em: <<http://www.centroprodh.org.mx/impunidadayerhoy/DiplomadoJT2015/Mod2/Los%20trabajos%20de%20la%20memoria%20Elizabeth%20Jelin.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- JELIN, Elizabeth. Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por

la legitimidad de la palabra. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, julho-dezembro 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n29/ao3n29.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2019.

MENDES, Ricardo A. S. 40 anos do 11 de Setembro: o golpe militar no Chile. In: *Revista Estudos Políticos*, Rio de Janeiro, n° 7, pp. 172-190, dezembro 2013. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/>>. Acesso em: 16 jun. 2019.

NOSTALGIE de la Lumière, de P. Guzman. In: *Le Blog Documentaire*, 11 de abril de 2012. Disponível em: <<https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/04/11/nostalgie-de-la-lumiere-de-patricio-guzman-entretien/>>. Acesso em: 28/05/2019.

RICOEUR, Paul. Memory, history, oblivion. In: *Haaunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapeste. Conferência, 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 1 jun. 2019.

QUANDO A PAISAGEM ESCONDE O ROSTO: SUBJETIVIDADES DESVIANTES E ESPAÇOS DE DOR EM *O INFARTO DA ALMA* (1994) E *O FILHO DE SAUL* (2015).

Eduardo Azevedo

Em sua série *O infarto da alma* (1994), Paz Errázuriz, fotógrafa chilena, retrata companheiros apaixonados dentro do sanatório Philipe Pinel, na pequena cidade de Putaendo do Chile. Os retratos são feitos em primeiro plano e a partir dessa abordagem próxima, fruto da relação de anos com os fotografados, Errázuriz revela uma heterotopia¹, um bolsão de afeto em meio a um espaço de constrangimento, de retenção e separação. Os personagens de Errázuriz, para o que Jacques Rancière (2021) chama de ficção hegemônica², são doentes, desviam do modelo de subjetividade classificado como aceitável, devem ser separados dos demais, excluídos. Como pecadores na tradição cristã, são lançados a um lugar de dor. E como estão nesse espaço, para a ficção que organiza o mundo da subjetividade neurótica capitalista, apenas a dor e o sofrimento lhe são destinados; o amor, o carinho, são afetos dos sujeitos “sãos”. Aos doentes apenas se é reservado o direito à doença. Os retratos de Errázuriz rasgam de cima a baixo essa ficção, no sentido ranciereano, revelando uma outra realidade que acontece à margem, uma realidade *infamiliar*, na qual a subjetividade hegemônica é confrontada por semelhanças nesses seres considerados tão estranhos. As fotos revelam um outro que diz “Eis me aqui”, confronta a câmera, mostra que o amor também lhe é familiar.

¹ Conceito desenvolvido por Foucault (1984), que descreve o espelho, tomando-o como exemplo, um espaço real e irreal ao mesmo tempo. Um espaço outro em meio ao real, como um bolsão que destoa do resto, exercendo uma função não hegemônica.

² Rancière (2021) denuncia a existência de uma ficção hegemônica, forjada pelo capitalismo, que é uma narrativa que constrange os sujeitos a atuarem segundo o seu roteiro, prejudicando as demais ficções existentes. É a imposição de uma ficção como uma realidade objetiva. Um caminho se torna o único caminho “real”. É importante ressaltar que a *ficção*, em Rancière, não trata da negação de uma verdade concreta, mas da ideia que se são forjadas diversas formas de se enxergar, atuar e criar relações.



FIGURAS 1 E 2: O infarto da alma (1994) de Paz Errázuriz.

Uma das fotografias, entretanto, destoa das demais. Uma fotografia que, diferentemente do estranhamento familiar causado pelas demais, e revela a faceta da imagem citada por Susan Sontag em *Diante da dor dos outros* (2003), a imagem que assombra. Essa imagem não é um retrato, é uma paisagem. Nela temos quatro personagens, distantes entre si, alocados quase como em uma composição minimalista, em que o espaço em branco é o desolador cenário do sanatório. Os quatro estão pequenos; dois vagam por um longo corredor, tão longe que parecem pontos. Outro está deitado no chão, no limite da imagem, podendo se passar por um cadáver. E, por fim, em frente a uma parede descascada, encolhido e sentado com as pernas cruzadas, temos o sujeito mais próximo das lentes de Errázuriz. Os quatro nessa fotografia não são protagonistas, tão constrangidos pelo espaço hostil que os cerca que parecem quase mobília, parte do lugar, resíduos humanos, seres inanimados burocraticamente ali alocados. Os sentimentos de estranhamento nessa imagem são substituídos pela dor, retornamos ao que se espera dos internos, o lugar da vítima.

Para Sontag (p. 52, 2003) “Fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir”. Ao fotografar retratos em primeiro plano dos pacientes, Paz Errázuriz exclui o espaço de sofrimento que os cerca, e a partir dessa operação a fotógrafa emancipa os sujeitos e faz surgir ali um rosto, no sentido do conceito do filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1999), um encontro com a alteridade. O autor enxerga um aparecimento de um rosto quando a vulnerabilidade do outro se torna relacionável ao ponto do surgimento de um clamor ético que faz o espectador enxergar a sua própria:



FIGURA 3:
A fotografia que
destoa em meio
aos retratos de
O infarto da alma
(1994).

[...] aquele rosto olhando em direção a mim, em sua expressão – em sua mortalidade – convoca-me, demanda-me, ordena-me: como se a morte invisível enfrentada pelo rosto do outro [...] fosse um problema meu. Como se, desconhecido pelo outro que já, na nudez de seu rosto, ele afeta, ele me re- portasse antes mesmo de confrontar-se comigo, antes de se tornar a morte que me encara, a mim mesmo, face a face (LÉVINAS, 1999, p. 24-25).

Esse confronto com o outro, entretanto, não ocorre na fotografia que destoa. Os humanos ali são resíduos, margem, a presença da arquitetura hospitalar desumaniza, engole os corpos, oferece ao espectador não um rosto, mas uma história já contada, um *cul-de-sac* de relações, apenas resta a dor e o sofrimento. Uma rápida busca pela palavra “sanatório” ou “manicômio” em algum portal de pesquisas online fará jorrar incontáveis imagens muito parecidas, talvez sem a incrível qualidade técnica de Paz Errázuriz, mas que se assemelham ao universo sensível construído ao redor dos hospitais psiquiátricos.

Isso ocorre pois esse espaço segue uma lógica de estábulo. Essa palavra é usada pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman para descrever a arquitetura do conhecido campo de extermínio nazista, o complexo Auschwitz-Birkenau. A visita do filósofo à antiga máquina de morte fascista leva à produção do texto “Casca”, de 2011, um relato ensaístico da experiência acompanhada de uma série de fotografias do local tiradas por ele. Didi-Huberman (2017) dedica um

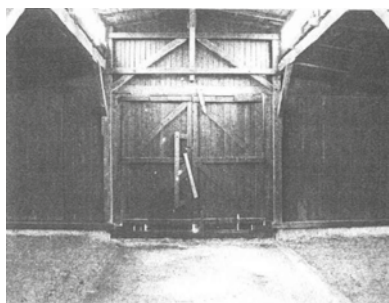


FIGURA 4:
Imagem jornalística de autoria de Daniel Marengo, encontrada em uma rápida pesquisa em um website de buscas.

breve momento desse texto a uma análise arquitetônica desse antigo inferno; o filósofo ressalta a sua simplicidade, o uso de materiais básicos e a lógica de estábulo das construções muito compridas, levando o autor a afirmar que produzir uma fotografia delas faz surgir imagens de perspectivas aterradoras.

Aterrador, horripilante, assombroso, são alguns adjetivos adequados à imagem de Errázuriz do espaço do sanatório. Se aproximarmos as imagens de Didi-Huberman às de Errázuriz e a outras que tragam paisagens de espaços de disciplina e contenção, notaremos as mesmas longas perspectivas, os mesmos materiais simples, tijolos, pinturas burocráticas, uma lógica do neutro e da racionalidade, desprovido de excessos, apenas o necessário é utilizado. Um estábulo é uma área coberta, onde se abriga o gado. Quando pensamos em um espaço humano, por exemplo os espaços de uma moradia, várias palavras surgem à mente, como quarto, o espaço de dormir, sala, o espaço de estar, cozinha, o espaço de se alimentar e preparar refeições, mas nunca nos referimos a uma moradia como uma “área coberta para se abrigar humanos”. Produzir um estábulo de humanos é primeiramente privar aqueles que o habitam de sua condição de humano. Nos campos de extermínio, os oficiais nazistas se referiam aos corpos dos judeus assassinados como “peças”, como as peças de carne compradas em um açougue; assim, encontramos a mesma lógica da arquitetura na linguagem.

A paisagem, como traz Jean-Marc Besse (2014) em *As cinco portas da paisagem* (2015), é um discurso, uma representação social e cultural, construída coletivamente; por mais “neutra” e objetiva que se apresente a arquitetura dos espaços de contenção e disciplina, esses lugares são dotados de subjetividade, de discurso e ideologia, um pensamento totalitário que gera uma paisagem totalitária. Uma manifestação



FIGURAS 5 E 6: As construções simplórias e as perspectivas aterradoras de Auschwitz, fotografadas por Didi-Huberman

material, espacial, do que Rancière (2021) chama de regime policial vigente. Os retratos de afeto entre os internos mostram as brechas, as fissuras nesse universo, evidenciam que existem ficções paralelas a que tenta se apresentar como o único real. Para que surja o rosto dos fotografados, nesse caso, é preciso excluir a paisagem, que nessas imagens age como um tirano que impõe aos sujeitos um lugar de submissão.

Judith Butler, filósofa pós-estruturalista estadunidense, em seu livro *Quadros de guerra* (2015), em diálogo com Lévinas, reforça essa proposição:

Se, como o filósofo Emmanuel Lévinas assegura, é a face do outro que exige de nós uma resposta ética, parece então que as normas que determinam quem é e quem não é humano nos chegam sob uma forma visual. Essas normas atuam para mostrar um rosto e para apagar esse rosto. Por conseguinte, nossa capacidade de reagir com indignação, antagonismo e crítica dependerá, em parte, de como a norma diferencial do humano é comunicada através dos enquadramentos visuais e discursivos (BUTLER, 2015, p 118).

Nesse trabalho, Butler confronta uma posição de Sontag em *Diante da dor dos outros*: a escritora estadunidense é cética em relação ao poder de comoção de uma imagem; para ela, apesar das imagens nos emocionarem momentaneamente, elas não permitem a interpretação. Sontag vê a necessidade de criação de narrativa para que a potência

política da imagem se revele; seriam necessárias a montagem, as legendas, as análises escritas para complementar as imagens, que seriam aparições pontuais, fragmentos, pistas do que foi uma realidade. Butler enfrenta essa posição afirmando que, apesar da importância de legendas e análises, a fotografia tem em si mesma a capacidade de dirigir a interpretação, uma vez que o enquadramento possibilita o discurso. Isso conversa com o que a própria Sontag discute sobre o enquadramento como exclusão. Se enquadrar é excluir, ou melhor, escolher o que irá compor a fotografia, alguns enquadramentos, segundo Butler, podem mostrar o humano em sua fragilidade e nos levar a defender o valor da dignidade da vida humana, nos levar à indignação e ao ato político, enquanto outros quadros apenas impedem a capacidade de resposta. Surge aí uma ética do olhar; o que mostramos, ou deixamos de mostrar, importa.

E aqui podemos encontrar a obra de László Nemes, *O filho de Saul* (2015). O filme húngaro segue a jornada de Saul, um membro do Sonderkommando, um grupo de prisioneiros judeus que, durante a Segunda Guerra, nos campos de concentração e extermínio nazistas, eram responsáveis pelas mais árduas tarefas, como a limpeza das câmaras de gás e o enterro de corpos. Esses prisioneiros, porém, não duravam muito em seu posto, pois eram exterminados após algum tempo de serviço, mas portavam o segredo, sabiam da destruição. Um dia, após o extermínio de um grupo de prisioneiros, limpando a câmara, Saul se depara com uma criança que ainda respira. O pequeno acaba por falecer, mas Saul é tocado a ponto de reconhecer a criança como seu filho e iniciar o plano de roubar o seu corpo, salvá-lo do fogo, e lhe dar um enterro digno seguindo as tradições judaicas.

Durante todo filme, a câmera está presa a Saul; acompanhamos seu percurso como se o seguíssimos, vemos seu rosto magro, sua nuca, caminhamos em sua companhia por aquele inferno. Vemos Saul esfregar o chão da câmara de gás, a água suja de sangue, mas nunca vemos os corpos, apenas as suas silhuetas, nunca vemos o espaço estabular em plano aberto, as suas perspectivas aqui não nos arrepiam, não nos deixam sem resposta, pois o horror que nos é apresentado é acompanhado de uma profunda comoção e entendimento. A profundidade de campo reduzida dá espaço à imaginação, o foco em Saul faz surgir o rosto, a paisagem aqui não pode desviar o nosso olhar, não se trata mais de um humano que é engolido; trata-se do espectador

que está ali, ele vê e imagina o horror a partir das reações de Saul, de suas expressões, seus movimentos e dos borrões e que o cercam. Didi-Huberman comenta essas escolhas formais em uma carta a Nemes:

olhar um campo de extermínio em plano geral, um plano no qual tudo fosse nítido? Somente o ss da torre de vigilância poderia aspirar a semelhante profundidade de campo visual, a uma altura tal que, por isso mesmo, não lhe permite ver nada *humanamente*. Recordo-me que foi sob essa mesma ótica que foi construída uma horrível cena de *A lista de Schindler* em que o oficial da SS, como Cecil B. DeMille em seu set de filmagem, podia contemplar o campo de concentração em visão panorâmica a partir da altura de seu ninho de amor e disparar com seu rifle em alguns prisioneiros para entreter-se um pouco (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 12).

Para o autor, apenas o agressor poderia ver esse sofrimento à distância. Uma distância capaz de excluir o rosto, enquadrar humanos como peças, que da mira de um rifle enxerga apenas pontos, silhuetas. A mesma distância, a mesma frieza, que constrói uma “área coberta” para abrigar humanos. Um olhar que mente para si mesmo, que se convence de que aqueles ali assassinados não são sujeitos. O enquadramento de Nemes faz o contrário; ao mesmo tempo que nos apresenta a experiência do horror vivida pelos prisioneiros judeus, oferece o mesmo que Saul busca oferecer à criança morta em meio à escuridão; dignidade. O Sonderkommando também cria ali uma heterotopia do afeto, um lugar diferente dentro desse espaço de morte, que independe das perspectivas assustadoras dos galpões, dos materiais simplórios, dos chãos encardidos de sangue que esfrega, um lampejo de humanidade em meio às pilhas de corpos, uma tarefa impossível, absurda, mas que faz todo o sentido.

As imagens-movimento de László Nemes e os retratos de Páz Erzuriz desviam do que se espera: essas vítimas deixam de ser peças, se apresentam como os humanos que são, confrontam o espectador, revelam seu rosto. A paisagem desoladora do sanatório e dos campos de extermínio, enquanto isso, também opera a criação de um tipo diferente de rosto, não o de Emmanuel Lévinas, mas a ideia de



FIGURAS 7 E 8: *O rostos e o inferno desfocado de O filho de Saul (2015).*

rosto desenvolvida pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) no terceiro volume de sua obra *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. O rosto deleuziano é como um coágulo de subjetividade causado por um grande polo de influência, constrangimento, disciplinarização, uma máquina de reprodução de subjetividade. Essa máquina cristaliza, rostifica os corpos, coloca ali uma espécie de máscara, do que se espera daquela subjetividade. A paisagem do sanatório exerce essa influência, categoriza aqueles quatro sujeitos que povoam a fotografia, os reduz a ponto de remover a sua face e alocar ali uma máscara, um rosto de sofrimento e derrota, o rosto que “se espera” dos que vivem à margem. Se olharmos atentamente, três dos quatro estão de costas para a câmera, e o rosto do único interno cuja face aparece se encontra tão inexpressivo que é quase um borrão, numa situação inversa às imagens do filme de Nemes, em que o borrão é a paisagem do horror. Se essa fotografia não nos permite sequer olhar nos olhos daquele que sofre, como poderemos então nos colocar diante de sua dor?

Então por que é que essa fotografia acompanha os retratos na série de *O infarto a alma*? Ora, a fotografia que constrange nos relembra da complexidade da situação. Enquanto os retratos emancipam, a fotografia em paisagem, isolada das demais, nos relembra, invocando Rancière, das diversas ficções vigentes, sobrepostas umas às outras, as diversas formas de partilha do sensível. Os retratos provocam, relembram de que aqueles que o regime policial exclui são também seres humanos dotados de subjetividade – amam, sofrem, têm o direito à dignidade – enquanto a assustadora paisagem nos lembra do que eles são para essa ficção – resíduo indesejável, trancado em um estábulo humano, como foram os judeus sob o regime nazista. Essa discussão não



FIGURAS 10, 11 E 12: Os quatro personagens da fotografia de Paz Errázuriz.

busca criticar Paz Errázuriz pela inclusão dessa fotografia na série, mas tentar compor, junto à sua decisão de incluir a paisagem, vasculhar o que mais podemos pensar sobre essa série tão importante. A conclusão é que o enquadramento, como Butler defendeu, tem o poder de mostrar o rosto (como pensado por Lévinas) e de rostificar (no sentido de Deleuze e Guattari), de apagar a face que clama pela ética e mostrar o rosto que age como um carimbo, que enquadra o sujeito a um universo sensível específico de caráter autoritário, que reproduz formas de vida, narrativas e interpretações favoráveis ao regime policial.

Referências

- BESSE, J. O gosto do mundo: exercícios de paisagem. *As cinco portas da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sair da escuridão*. Caderno de leituras n. 129, 2015.
- ERRÁZURIZ, P. ELTIT, D. *O infarto da alma*. IMS, 2020.
- FOUCAULT, M. *Outros espaços*. 1984 LÉVINAS, E. *De outro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999
- NEMES, L. *O filho de Saul*. [Filme] Hungria, 2015.
- RANCIÈRE, J. *O trabalho das imagens*. Chão da feira, 2021.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

O ENSAIO EXPERIMENTAL DE NARCISA HIRSCH EM “MUJERES”: PENSAMENTO SOBRE A EXPERIÊNCIA FEMININA EM IMAGENS E SONS

Fernanda Pessoa

A cineasta alemã-argentina Narcisa Hirsch é um dos nomes mais importantes do cinema experimental argentino e latino-americano. Caracterizada como “mãe” do cinema experimental no continente, Hirsch realizou mais de 50 filmes, entre curtas, médias e longas, em 8mm, 16mm e vídeo/digital.¹ Nascida em 1928, em Berlim, a cineasta se mudou cedo, aos 10 anos, para a Argentina. O começo da Segunda Guerra Mundial tornou o que deveria ser uma breve visita à avó argentina em uma longa estadia e, depois, por escolha pessoal e afetiva, em moradia permanente.

A dupla nacionalidade de Hirsch é pertinente tanto para pensar sua relevância na historiografia do experimental, de acordo com aspectos geopolíticos, quanto para refletir sobre questões temáticas e formais que aparecem em suas obras. Sobre a primeira, podemos imaginar que, se a cineasta tivesse voltado ao seu país natal e realizado filmes semelhantes aos que produziu na Argentina, provavelmente teria um lugar de maior proeminência em uma certa história “oficial” do cinema experimental, muito centrada no eixo Estados Unidos-Europa. Sobre a influência da cultura germânica em suas obras, podemos afirmar que ela é recorrente ao longo de sua trajetória, em maior ou menor grau. Basta lembrar dois aspectos formadores de sua filmografia. Primeiro, a importância do apoio institucional e financeiro do Instituto Goethe, em Buenos Aires, para o trabalho de cineastas experimentais nos anos 1970, quando Narcisa fez parte do chamado

¹ A maioria das informações sobre sua filmografia está em seu site, muito completo. Hirsch representa um caso excepcional de uma cineasta de 93 anos que possui grande parte de suas obras catalogadas e digitalizadas, com uma grande consciência da importância da autopreservação e catalogação. Isso se deve, em grande parte, ao projeto da “Filmoteca Narcisa”, realizado por Daniela Muttis e Tomas Rauntenstrauch. Ver <https://narcisahirsch.com.ar> e <https://www.filmotecanarcisahirsch.com.ar>, acessados em 26/12/2021.

“Grupo Goethe”, junto com Marie Louise Alemann, Claudio Caldi-
ni, Horacio Vallereggio, Juan Villola e Juan José Mugni. Em seguida,
o *workshop* dado pelo cineasta experimental alemão Werner Nekes,
também no Instituto Goethe, que será relembrado posteriormente
por vários membros do grupo como essencial para a formação teóri-
ca de seus trabalhos.

A grande maioria dos trabalhos de Hirsch está situada dentro do
campo que chamamos de cinema experimental, uma nomenclatura
bastante nebulosa. Dentre seus filmes, alguns chamam a atenção es-
pecificamente por se afastarem de uma abstração e/ou de um estru-
turalismo típicos do cinema experimental, se aproximando do que
poderíamos chamar de um ensaísmo audiovisual, outra categoria de
difícil definição. O presente ensaio analisa uma de suas obras mais
marcantes nesse sentido, o curta-metragem “Mujeres” (1970-1985,
25’), colocando em tensão aspectos do cinema experimental e do en-
saio audiovisual para encontrar pontos de encontro e de afastamento
na linguagem cinematográfica específica a cada “gênero”.² Seria pos-
sível afirmar que “Mujeres” ultrapassa as convenções do cinema ex-
perimental e constitui um filme-ensaio? Em caso afirmativo, qual o
pensamento que esse ensaio desenvolve? Respondendo a essas per-
guntas, pretende-se explorar a possibilidade de uma construção en-
saística experimental no audiovisual, levantando também questões
de gênero (no sentido de categorização social das relações entre os
sexos, ou *gender*) nessa construção.

Em texto sobre o trabalho de Hirsch, o experimental foi bem ca-
racterizado pela historiadora da arte argentina Andrea Giunta (2013):

Insubordinação em relação à história linear, como a in-
tervenção constante na visibilidade da imagem, como
o recorte e a montagem de planos e sequências acu-
muladas com certos ritmos, como o embate entre o
abstrato e a narrativa tanto na imagem como no som.³

² Há controvérsias em chamar tanto o experimental quanto o ensaio audiovisual
de gênero, por isso, para efeito de simplificação, já que não nos interessa entrar
nesse mérito, utilizaremos “gênero” entre aspas.

³ Todas as traduções do espanhol, inglês e francês foram realizadas pela autora
deste trabalho.

Mais do que tentar definir o que seria o cinema experimental, nos interessa entender como Hirsch concebia esse cinema. Ela mesma se define como uma cineasta “com larga trajetória no cinema experimental”⁴ e nunca reivindicou outras nomenclaturas ou gêneros cinematográficos. Com uma atuação inicial em artes visuais, realizando pinturas e ilustrações⁵, Hirsch se aproxima do cinema ao realizar e filmar performances e *happenings* em locais públicos na Buenos Aires dos anos 1960 sob o regime militar do General Onganía (1966-1970). Seu primeiro filme (“Marabunta”, 1967) e alguns do começo dos anos 1970 (“Manzanas”, 1973, “Muñecos”, 1972/73) são registros de performances suas, sozinha ou acompanhada de Walter Mejía e Marie Louise Alleman. O aspecto performático e a ação de se colocar em cena frente à câmera continuará sendo marcante em seus trabalhos posteriores. A cineasta remonta o experimental ao surrealismo e ao cineasta espanhol Luis Buñuel, uma abordagem não tão comum nesse campo. A influência desse cinema será evidente em seus trabalhos e serve como importante chave de leitura de suas imagens. Além disso, duas obras notórias do experimental serão reconhecidas por Hirsch como influências diretas para seus filmes: “Wavelength” (1967) de Michael Snow e “Meshes of the afternoon” (1943) de Maya Deren e Alexander Hackenschmied.

A breve sinopse que Hirsch escreve para “Mujeres” já nos revela alguns elementos importantes para sua análise: “imagens de mulheres em diferentes situações de vida, às vezes acompanhadas pela natureza, o homem aparece apenas como atleta, como músico ou como juiz na cena retirada do filme ‘Joana d’Arc’ de Dreyer, com María Falconetti.”⁶

Como a sinopse indica, há uma diferença no tratamento da imagem de homens e mulheres no filme. A mais evidente é que as mulheres aparecem sempre em imagens realizadas com película Super 8mm colorida, enquanto os homens aparecem apenas em preto e branco. Em seguida, as mulheres aparecem em diferentes situações, posições e enquadramentos: primeiro, caminhando em uma paisagem descampada com uma montanha de neve ao fundo; em seguida, com o rosto

⁴ <https://narcisahirsch.com.ar>. Acessado em 26/12/2021.

⁵ Talvez seguindo os passos de seu pai, o pintor alemão expressionista Heinrich Heuser.

⁶ <https://narcisahirsch.com.ar>. Acessado em 26/12/2021.

refletido na água; mais adiante, em diversas situações de luz e sombra diferentes. Da metade para o final, algumas mulheres aparecem juntas em poses estáticas no que parece ser uma sala de estar e, nas últimas imagens do filme, as mesmas mulheres aparecem em primeiros planos, finalmente “reveladas” para a câmera, sem jogos de luz e sombras e sem estarem mediadas por um reflexo ou plano distante. Os homens parecem se revelar mais facilmente ao olhar da câmera. Aparecem em planos próximos, olham diretamente a lente cinematográfica, realizam atividades como esquiar⁷, tocar um instrumento, exercer o papel de juiz – atividades relacionadas a um certo estereótipo do homem “gênio”, esportista, profissional, etc.

A cineasta também opera uma inversão simples e curiosa: as mulheres estão todas vestidas, apenas o homem aparece nu. No entanto, a nudez masculina está totalmente desprovida de objetificação. O que Laura Mulvey (1975) chamou de “olhar feminino” (*female gaze*) não implica na mera inversão de papéis, ou seja, na objetificação do corpo masculino por uma câmera operada por uma mulher. Como bem sintetiza Iris Brey (2020) “o que mais diferencia o *male gaze* do *female gaze* é a passagem de um olhar produzido pelo inconsciente patriarcal para um olhar criado de maneira consciente.” Essa busca parece guiar a câmera de Hirsch nesse filme em particular. Como veremos a seguir, ela parece se perguntar o tempo todo: como filmar mulheres?

Como síntese do contraste da complexidade dada à imagem masculina e à feminina, é útil focar na forma como os primeiros planos de um rosto feminino e de um rosto masculino aparecem inicialmente no filme. A análise do primeiro plano não é sem razão de ser: Hirsch reutiliza imagens do clássico de C.T. Dreyer “A paixão de Joana d’Arc” (1928), filme feito quase todo em primeiros planos e muito analisado pelo uso expressivo desse enquadramento do rosto humano. Há estudos feministas que leem na alternância entre os primeiros planos de Falconetti e os de seus algozes uma batalha de olhares da jovem mulher sozinha contra o olhar dos eclesiásticos, que faz o espectador sentir a exclusão feminina típica das estruturas de poder patriarcal (BREY).

⁷ A escolha do esqui é emblemática: o esporte era estritamente masculino nas Olimpíadas quando o filme foi realizado e o esqui feminino só foi incluído oficialmente como categoria em 2014.

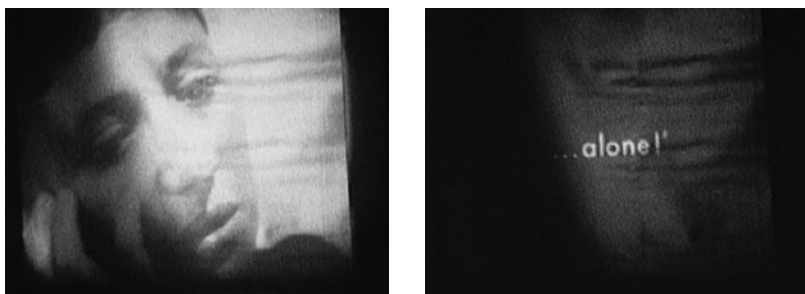


FIGURA 1: Frames de “Mujeres”, com projeção do rosto em primeiro plano de Maria Falconetti como a Joana D’Arc de Dreyer e uma cartela onde a personagem ressalta sua solidão.

O primeiro plano (no sentido de enquadramento, mas também de ordem de aparição) de um rosto feminino se dá através do reflexo na água, em um zoom out de 50 segundos (05’28” a 06’18”). O reflexo treme com o balançar da água, se revela pouco a pouco e sem total nitidez. O rosto está na diagonal do quadro, não centralizado. Logo em seguida, vemos o primeiro plano de um homem em posição frontal, com seu rosto revelado e nítido. Ele logo olha diretamente à câmera, sem receio ou desvios.

O uso de imagens com pouca nitidez, desfocadas ou subexpostas é comum na obra de Hirsch. A cineasta parece afirmar em diversos filmes⁸ que imaginar é mais importante do que ver, e aquilo que a câmera não consegue revelar é mais interessante do que a imagem que se dá facilmente a ela. A imagem do homem é fácil, direta demais. A da mulher desliza nas ondulações de luz e matéria, não se deixa captar com facilidade.

Como Montagne avisava no prólogo de seus Ensaios (1580) “sou eu mesmo a matéria deste livro” (MONTAGNE apud ARAUJO), Hirsch anuncia logo de entrada que o objeto de seu filme também é ela, uma mulher criadora. O reflexo na água é o da própria cineasta, um pouco desfigurada pelas ondulações. A imagem ganha uma camada extra de significado quando lembramos do mito homônimo à

⁸ Notadamente em “Taller” (1976) e “Come out” (1971), filmes onde a forma prepondera sobre o conteúdo, mas também em “Ama-Zona” (1983), onde um desfoque de cores magníficas esconde e depois revela a transformação da mulher em amazona.

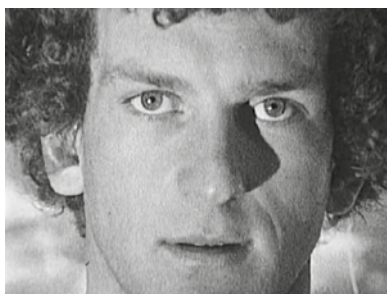


FIGURA 2: Frames de “Mujeres”. Primeiro plano de rosto feminino refletido na água, com os cabelos emoldurando-os, e o primeiro plano do rosto masculino que olha diretamente para a câmera.

cineasta. Narciso, apaixonado por sua imagem, se afoga ao tentar vê-la refletida em um lago. No entanto, o plano faz o movimento oposto de Narciso: se afasta em zoom out, não quer se aproximar a ponto de se afogar na imagem. É a maior distância no zoom que revela o rosto. Ela parece querer encontrar a distância certa para captar o rosto feminino, e por consequência, o seu próprio. Em um de seus filmes mais recentes, “El Mito de Narciso” (2005), no qual coloca mulheres para olhar e falar com suas próprias imagens, a alemã-argentina trabalhou explicitamente essas questões. Ao final do filme, sua voz off conclui:

Vou dizer eu a frase temida: não há nenhum eu que possa ser conhecido. É simples. Não há reflexo na água. Existem apenas partículas, partículas físicas. Danças de matéria. Matéria desconhecida, mas infinita. E breves, muito breves momentos de luz.

O jogo de luzes e sombras, muito presente na cinematografia de Hirsch, ganha maior importância ao ser colocado em relação com a citação de Pitágoras que aparece logo nos primeiros segundos do curta. Após breves planos em preto e branco do perfil de uma estátua do rosto de uma mulher, vemos um cartão postal em colorido no qual se lê em letra de mão (provavelmente da própria cineasta): “Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e os homens, e um princípio mau, que criou o caos, as trevas e as mulheres”. A citação, assim como os textos usados em seguida, é em realidade retirada do livro

“Segundo Sexo” de Simone de Beauvoir, leitura obrigatória do feminismo no período da realização do filme.

As mulheres são então filmadas em planos poéticos como seres feitos de sombras e trevas. Hirsch não pretende negar Pitágoras, mas dizer: as trevas são belas, misteriosas e interessantes também, talvez mais do que a luz e a ordem.

Em seguida, Hirsch também cita, por escrito, o que Beauvoir chama de “Mito 163”:

Mais geral, porém, é no homem a sua revolta contra sua condição carnal; ele se considera um deus fracassado: sua maldição consiste em ter caído de um céu luminoso e ordeiro na escuridão caótica do ventre da mãe. Esse fogo, esse sopro ativo e puro com o qual ele deseja se reconhecer, é a mulher que o aprisiona no lodo da terra. Ele gostaria de ser necessário como uma Ideia pura, como o Um, o Todo, o Espírito absoluto; e ele se encontra encerrado em um corpo limitado, em um lugar e um tempo que não escolheu, onde não foi chamado: inútil, constrangedor, absurdo.

Diferentes teóricos do ensaísmo (como György Lukács, no caso literário ou Christa Blümlinger ⁹ no audiovisual) ressaltam o uso do humor e da ironia em sua construção, muitas vezes como resultado de uma colisão ou contradição entre imagens ou imagem e palavra. Hirsch opera dessa forma, trazendo imagens inesperadas que desestabilizam a relação com o texto e provocam um efeito irônico.

Se “no cinema, é ensaio o filme que se organiza não como narração, mas como *argumentação* audiovisual” (ARAUJO), a argumentação e o pensamento de Hirsch vão se tornando mais evidentes ao longo do filme, nas rotas de colisão não-óbvias entre imagem e palavra, que ganham destaque conforme a cineasta as ressalta (“amor”, “mito”, “homem”, etc.). Há um elemento que sutilmente adiciona mais

⁹ Blümlinger afirma: “Essa forma de reflexão (uma espécie de passeio intelectual em que o indivíduo medita sobre as questões e a utilidade da vida) preservou certas qualidades desde Montaigne: suas armas são o humor, a ironia e o paradoxo; seu princípio é a contradição, colisão”.

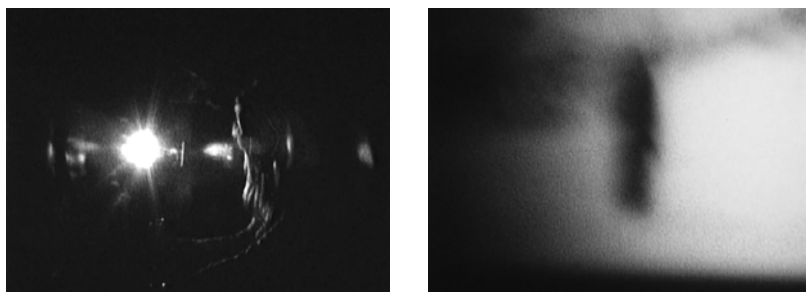


FIGURA 3: Frames de “Mujeres”. Jogo de sombras, contraluz e desfoque são recorrentes para retratar a figura feminina.

uma camada de comentário à obra: o som. No entanto, a argumentação sonora não está em uma voz off, como de costume no filme-ensaio, mas na trilha sonora que se repete ao longo do centro do filme, de 04’28” a 23’10”, permeada por alguns sinos. Trata-se de “Facades” (1981), de Phillip Glass, composta originalmente para ser utilizada no filme “Koyaanisqatsi” (1982), acompanhando uma sequência de imagens de Wall Street vazia num domingo de manhã.¹⁰ A faixa é descrita em diversos sites musicais como uma peça que descreve “qualidades superficiais”.¹¹ Hirsch reutiliza uma música rejeitada em seu uso original, mas mantém uma intenção irônica de que a música siga acompanhando um objeto amplamente tido pelo senso comum como “superficial”, a saber, as mulheres.

Em “Mujeres”, a cineasta faz uso abundante de materiais heterogêneos: citações do livro de Beauvoir, imagens de outros cineastas, como Dreyer e Herzog¹², imagens em Super 8mm colorido e preto branco, músicas que funcionam como comentários. O “agenciamento argumentativo de materiais heterogêneos” é uma das características marcantes do filme-ensaio, conforme apontado por Mateus Araújo.

Temas de gênero e relacionados ao corpo feminino estão presentes desde sempre nos trabalhos de Hirsch (em sua primeira performance filmada já citada, “Marabunta”, o público devorava comidas de um

¹⁰ <https://philipglass.com/compositions/facades/>. Acessado em 26/12/2021.

¹¹ <https://www.wisemusicclassical.com/work/35060/Facades--Philip-Glass/>; e na descrição do próprio livro com a partitura da música: <https://www.amazon.fr/Music-Sales-Facades-Score-BOOK/dp/B01HRQX95C> Acessados em 27/12/2021.

¹² As imagens do esquiador são tiradas do filme “The Great Ecstasy of the Wood Sculptor Steiner” (1974) de Werner Herzog.

grande esqueleto feminino), mas os anos 1980 parecem ser um ponto culminante. Andrea Giunta aponta que “a obra de Narcisa Hirsch tem áreas de contato com práticas que se multiplicaram em Buenos Aires no início dos anos setenta, questionando a constituição do sujeito feminino.”

Como aponta Giunta (2013), a atuação em grupos feministas e/ou de mulheres na década de 1970 e 1980, aspecto menos explorado na biografia da artista, “dá a ver a coexistência do cinema experimental e do cinema militante”. Em 1983, a cineasta foi membra-fundadora da associação civil “Lugar da Mulher”, que procurava investigar a situação da mulher argentina nos âmbitos jurídico, educacional, cultural e de saúde. Naquele momento de abertura política na Argentina, a associação procurava estabelecer direitos para as mulheres. Além disso, nos anos 1970, Hirsch havia participado de uma oficina de mulheres coordenada pela psicóloga Susana Baián, que deu origem aos registros que depois se tornaram o filme “El Mito de Narciso” (2005). “Mujeres” corresponde então à construção de uma reflexão sobre as experiências desse momento com os grupos de mulheres, que buscavam uma tomada de consciência de questões de gênero, ligadas à chamada segunda onda do feminismo. Podemos imaginar diversas razões pelas quais Hirsch se declara “não feminista” em entrevistas recentes¹³, mas o fato é que a maioria de suas obras, e em especial “Mujeres”, traz reflexões potentes sobre as condições das mulheres, talvez não da forma como a terceira onda feminista as colocaria.

A relação entre o ensaio fílmico e o feminismo merecerá apenas uma nota de rodapé para Nora Alter¹⁴, sendo ainda questionada por Antonio Weinrichter¹⁵ posteriormente. Com base na análise apresentada aqui, ousaria afirmar que “Mujeres” mostra em que sentido a forma do ensaio fílmico pode privilegiar reflexões feministas.

¹³ Por exemplo, em <https://offscreen.com/view/narcisa-hirsch-and-argentine-experimental-film>, acessado em 26/12/2021.

¹⁴ Em nota de rodapé a um de seus textos sobre o ensaísmo de Harun Farocki, Alter escreve: “Por ser um gênero que resiste ao fechamento, tende a ser não linear na argumentação e muitas vezes é abertamente pessoal, foi percebido como particularmente bem adaptado ao feminismo.”

¹⁵ “Em um texto posterior, ela tentará uma descrição menos negativa: o ensaio resiste a qualquer fechamento, sua argumentação é não linear e abertamente pessoal, o que, acrescenta, o torna especialmente adaptável para o feminismo (?) (...)”

Hirsch compara o cinema experimental à poesia em diversas ocasiões. Uma de suas citações que mais nos interessa aqui é a seguinte:

O cinema experimental, também denominado ‘underground’ ou oculto, muitas vezes é considerado enigmático porque, junto com a poesia, sua linguagem exige uma participação aberta, diríamos quase ingênua, do espectador, que geralmente ‘teme’ que as imagens se tornem ameaçadoras por serem muito inesperadas ¹⁶

György Lukács sugeriu que “se comparássemos as diversas formas da poesia com as da luz do sol refratada pelo prisma, os escritos dos ensaístas seriam o raio ultravioleta.” Se a radiação ultravioleta é a mais energética da luz solar e capaz de causar mudanças no mundo material, notadamente na pele humana¹⁷, o ensaio seria uma forma de poesia ainda mais intensa, com efeitos possíveis de serem sentidos.

Como exemplo de uma imagem “ameaçadora por ser demasiado inesperada”, mas que possui a força da radiação ultravioleta, gostaria de me deter em uma que se repete algumas vezes ao longo de “Mujeres”, e que também reaparece em outras obras da cineasta: a projeção de uma figura que caminha sobre o torso de um homem.

A imagem possui diversas camadas – literal e simbolicamente. Trata-se de uma sobreposição de imagens por assim dizer “analógica”, ou seja, feita na própria captação, sem dupla exposição ou trucagem posterior. Um efeito que hoje, com a edição digital, seria facilmente reproduzível, mas sem atingir, ousado afirmar, a força imaginativa da sobreposição de Hirsch. O torso de um homem (o filho da cineasta¹⁸, um fato não pouco importante) recebe a projeção de imagens de uma pessoa que caminha. Apesar de estar toda coberta, é possível perceber que se trata de uma figura feminina.

Essa figura que caminha no deserto ou em uma paisagem desértica coberta de neve (muitas vezes o deserto patagônico, onde Hirsch tem casa há muitos anos) é uma espécie de *leit-motiv* em seus

¹⁶ <https://artishockrevista.com/2020/11/24/narcisa-hirsch-retrospectiva/>

¹⁷ <https://mundoeducacao.uol.com.br/quimica/luz-solar-radiacao-ultravioleta.htm> Acessado em 27/12/2021.

¹⁸ <https://offscreen.com/view/narcisa-hirsch-and-argentine-experimental-film> Acessado em 26/12/2021



FIGURA 4:
*Frame de
“Mujeres”.
A silhueta de uma
mulher caminha
sob a costela
masculina, em
uma sobreposição
feita de forma
análogica.*

trabalhos e reaparece em diversas configurações diferentes (planos próximos e afastados, com nitidez ou desfocados, figuras femininas ou masculinas, etc). A cineasta já interpretou essas imagens como uma representação do “nada” contra o “tudo”, ou o excesso de imagens da indústria cultural e do cinema hegemônico¹⁹. São imagens de contemplação, que chamam o espectador para outro ritmo.

A sobreposição convida o espectador à contemplação e a imaginar diversos significados possíveis. Primeiro, é importante notar que a imagem projetada no peito masculino aparece antes em tela cheia, autônoma. A mulher que caminha enquanto projeção de luz e sombra sobre aquele corpo feito de superfície ou tela de projeção caminhou antes sozinha, independente. A projeção ou o corpo masculino não dão vida para que ela possa se descolar e ser autônoma: ela existe de antemão no filme. Essa ordem das imagens nos faz questionar uma possível leitura bíblica, que talvez fosse a mais óbvia pela posição da projeção e enquadramento do torso: a mulher saindo da costela do homem.

Ao analisar essa imagem à luz do “Mito 163” citado no filme, podemos imaginar uma mitologia da maternidade e do nascimento ao avesso. O peito e barriga do filho gestam uma imagem feminina, possivelmente da própria mãe, caminhando. Em contraste com o texto, as

¹⁹ Narcisa discorre sobre isso no filme “Reflejo Narcisa” (2014), dirigido por Silvina Szperling.



FIGURA 5:
Frame de
“Mujeres”.
A silhueta femi-
nina caminha
pelas montanhas
de Bariloche,
independente do
corpo masculino.

“trevas caóticas do ventre materno” se transformam em ventre masculino. Outro caminho seria pensar na materialidade das imagens: a mulher, etérea, apenas projetada enquanto imagem feita de luzes e sombras, na carne “confusa e limitada” do homem, ainda remetendo ao texto do mito 163. Se tomarmos a faixa musical de Philip Glass como guia, poderíamos imaginar que aqui a superficialidade está no homem, transformado literalmente em superfície de projeção.

A imagem, dessa forma, não se fecha: provoca múltiplos significados, sem propor um definitivo. Sobre o ensaísmo de Alexander Kluge, Blümlinger afirmou que o cineasta alemão “posiciona-se assim contra a ‘compulsão de definição’ especificamente alemã, ligada sobretudo a uma visão puramente temática que produz na obra uma perda do seu entorno vizinho e do seu campo associativo.” *Mutatis mutandis*, pensando na influência que a cultura germânica teve em sua formação pessoal e cinematográfica, é possível afirmar que Hirsch também vai contra essa “compulsão de definição” alemã.

Se por um lado, há um esforço da cineasta em não se deixar enquadrar em categorias limitantes, como “cinema de mulheres” ou “cinema feminista”, por outro, há um evidente interesse ao longo de suas obras nos temas ligado ao feminino, seja à maternidade, em “Bebes” (1972) ou “Pink Freud” (1973), ao corpo feminino e sua representação, como em “Aida” (1976) ou “Ama-Zona” (1983), ou ainda à autorepresentação feminina, presente em “Mujeres” e “O Mito de Narciso”. Nessas obras, Hirsch aponta para a possibilidade das mulheres reconquistarem o

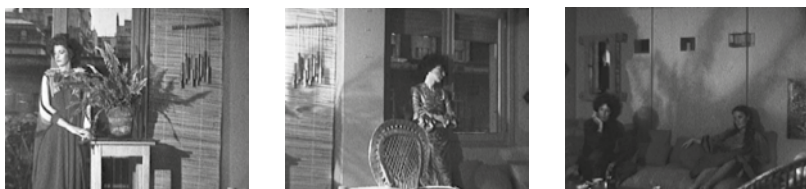


FIGURA 6: Frames de “Mujeres”. Câmera realiza movimento panorâmico com distância dos corpos filmados, na metade do curta, por volta do minuto 11.

domínio da própria imagem, olhando para si próprias e se reconhecendo, decidindo o quanto revelar para a câmera ou ainda o que gostariam de dizer a si mesmas. No entanto, essa possibilidade é um trajeto ou processo que não acontece de imediato. O caminho da distância entre câmera e objeto filmado fica claro na comparação entre uma sequência na metade do filme, na qual uma panorâmica em plano geral mostra quatro mulheres em uma sala, e os planos finais do filme, nos quais vemos o rosto dessas mesmas mulheres em primeiro plano. A câmera precisa de tempo e trabalho para poder captar os rostos desvelados, ou ainda: as mulheres precisam desse tempo para se deixarem captar de forma tão próxima de direta.

Sobre o ensaio literário, György Lukács escreveu:

A pergunta de forma imediata lançada: o que é a vida, o homem, o destino? Porém, apenas como pergunta; pois a resposta, tampouco aqui, pode levar a uma solução, como a da ciência, ou, em altitudes mais puras, a da filosofia, sendo como em todo tipo de poesia, símbolo, destino, tragédia.

Podemos concluir que “Mujeres” é uma reflexão sobre a pergunta: quais questões estão em pauta na conscientização sobre o gênero feminino na Argentina da abertura democrática dos anos 1980? A resposta vem em forma de imagens oníricas, surrealistas, ameaçadoras e inesperadas, que se contrapõem e questionam os textos escritos, para não chegar a uma resposta definitiva.

Como a cineasta escreve em uma das cartelas do filme, que acompanha uma cena de strip-tease: “*algunas siguen bailando y otras no.*” Algumas seguem a dança de se revelar ao olhar e prazer masculino,



FIGURA 7: Frames de “Mujeres”. A câmera só se aproxima dos rostos nos planos finais, aos 23 minutos de filme.

outras não. No ensaio fílmico experimental de Hirsch, não há absoluto ao retratar as mulheres, “mas, acima de tudo, há a luminosidade das imagens, as imagens projetadas que tornam visíveis as outras, as internas, as salvas, as escuras e esquecidas, no feixe de luz que cobre o terreno o suficiente para nos rasgar de onde estamos sentados e permanecemos tão fundidos com aquela luz em uma entrega quase apaixonada”. O enquadramento e a montagem fílmica, que juntam e organizam as imagens de diferentes mulheres intercaladas com palavras irônicas acerca de suas propriedades carnis e tenebrosas, com pitadas de imagens masculinas, nos impelem a jogar luz sobre o mistério da condição feminina, sem, no entanto, pretender iluminar todas as áreas de sombras. Ao citar De Beauvoir, com sua célebre frase “não se nasce mulher, torna-se”, Hirsch expande a afirmação da teórica francesa sobre a não existência de uma essência feminina, mas sim de uma construção a partir de condições históricas e sociais, para a imagem e representação das mulheres. Em “Mujeres”, não se olha uma mulher, constrói-se uma imagem.

Referências

- ALTER, Nora M. 10. The Political Im/Perceptible in The Essay Film: Farrocki's Images of The World and The Inscription of War (1996). In: *Essays on the Essay Film*, edited by Nora M. Alter and Timothy Corrigan, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2017, p. 134-160.
- ARAÚJO, Mateus. "Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros". *Devires*, V. 10, n.1, jan/jun 2013, p.108-37. III.
- BLÜMLINGER, Christa. Leer entre las imágenes. In Weinrichter, Antonio. *La forma que piensa - tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de navarra, 2007, p. 50-63.
- BREY, Iris. Le regard féminin: une revolution à l'écran. Éditions de l'Olivier, 2020.
- GLASS, Philip. Façades. Disponível em <https://philipglass.com/compositions/facades/>. Acesso em: 26/12/2021.
- GIUNTA, Andrea G. Narcisa Hirsch: retratos. *Alternativas*. Ohio State University Press; 1; 1; 6-2013; 1-19. Disponível em: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html>. Acesso em: 27/12/2021.
- HIRSCH, Narcisa. Narcisa Hirsch, Una Pionera Del Videoarte Experimental. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2018/09/27/narcisa-hirsch-una-pionera-del-videoarte-experimental/> Acesso em: 27/03/2023.
- LUKÁCS, György. Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper. In. PIRES, Paulo Roberto (Org.) *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo, IMS, 2018. p. 86- 109.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, Autumn 1975, p. 6-18. Disponível em: <https://ia802801.us.archive.org/4/items/visual-pleasure-and-narrative-cinema/Laura-mulvey-visual-pleasure-and-narrative-cinema.pdf>. Acesso em: 21/03/2023.
- RIST, Peter. An Interview with Narcisa Hirsh. *Offscreen*. Volume 18, Issue 5 / May 2014. Disponível em: <https://offscreen.com/view/narcisa-hirsh-and-argentine-experimental-film>. Acessado em 26/12/2021
- WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo - Notas sobre el film-ensayo. In Weinrichter, Antonio. *La forma que piensa - tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de navarra, 2007, p. 18-48.

LUGAR DE MULHER: O ENSAIO NO CINEMA E NA LITERATURA COMO FORMA DE INSCRIÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA

Ana Karla Batista Farias

Escuta: eu te deixo ser, deixa-me ser então

LISPECTOR, *Água viva*, 2019, p. 40.

Historicamente, a sociedade patriarcal esteve alicerçada na demarcação de fronteiras entre as esferas pública e privada, gerando papéis convencionais de gênero, bem como a hierarquização de poder do homem sobre a mulher. Uma vez que a esfera pública estaria baseada em princípios universais, na racionalidade e na impessoalidade, enquanto a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo, a divisão das esferas pública e privada obedeceria a uma espécie de predeterminação calcada na natureza masculina e feminina. O espaço convencionalmente entendido como público seria típico da natureza masculina, onde se fixam as relações de poder, o mundo do trabalho, a força, a racionalidade, já à mulher se reservaria a subserviência, a domesticidade, a passividade, a sentimentalidade, a maternidade e a esfera privada. Segundo Biroli (2014), a tradicional dualidade entre o público e o privado pavimentou o caminho para a cristalização de estereótipos de gênero que delegam à mulher uma posição socialmente subalternizada.

Papéis atribuídos às mulheres, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios. A natureza estaria na base das diferenças hierarquizadas entre os sexos (BIROLI, 2014, p. 21).

Sabe-se que no mundo ocidental, na metade do século xx, após uma longa e penosa jornada de luta em defesa dos direitos civis e políticos

das mulheres, elas conquistaram uma soma de direitos que as permitiu participar mais igualitariamente da vida pública, a saber: o ingresso no mercado de trabalho assalariado e o acesso à educação formal sendo possível frequentar as universidades, ampliando-se, assim, os limites da esfera privada. Contudo, a conquista de uma situação isonômica entre os gêneros, que revertesse a invisibilidade feminina nos espaços de poder, não estava nem perto de ser lograda.

Na esfera educacional, além de obterem acesso cada vez mais amplo à escolaridade, elas não têm mais de se limitar às profissões consideradas femininas (como magistério, enfermagem, nutrição, fisioterapia), podendo escolher as de sua preferência, embora o façam rara e timidamente. No mercado de trabalho, sua contribuição passa a ser obrigatoriamente reconhecida e ampliada. E, no que concerne à autonomia econômica, já não precisam de autorização masculina para ter conta bancária ou gerir o próprio patrimônio, assinar contratos. Quanto a sua situação política no espaço público a essa altura, graças principalmente à luta das sufragistas da primeira onda feminista e de seus adeptos, assim como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), elas já têm direito ao voto em quase todos os países do Ocidente, além de, em determinadas localidades e situações, poderem exercer cargos públicos. (...) Apesar de todas essas conquistas, porém, obsoletos pontos de resistências à liberdade feminina permanecem firmes e fortes nos discursos das instituições disciplinadoras que insistem em afirmar que a feminilidade e a posição da mulher são determinadas pela natureza (FITTIPALDI, 2020, p. 30).

Embora as mulheres tenham conseguido ampliar seus direitos, acumulando papéis sociais que não se reduzem ao tripé mãe, esposa e dona de casa, elas se deparam com uma sociedade ainda marcada por valores patriarcais enraizados. A título de exemplo, apesar do ingresso no mercado de trabalho remunerado, as mulheres continuam excluídas dos cargos de direção e chefia, bem como constituíram

a parcela populacional mais mal remunerada se comparada aos homens, ainda que ocupando os mesmos cargos e funções. Por fim, não se constatou uma divisão igualitária no tocante ao trabalho doméstico e às atividades de cuidado com os filhos e a família.

Assim, libertar-se dos grilhões que insistem em traçar um destino predeterminado para as mulheres, segundo a natureza feminina, é uma tarefa árdua e tortuosa. É preciso que as mulheres se lancem a desaprender caminhos já dados, escapando de rótulos e convenções sociais que limitam o livre desenvolvimento das potencialidades femininas para seguir em direção ao que elas acreditam, tornando-se artífices do próprio lugar e papel que criaram para si mesmas. Elas se veem diante das tarefas de desaprender o que não mais lhes serve: as representações do feminino que as tolhera, e ainda as tolhem nessa caminhada: descobrir novas formas do feminino mais adequadas a cada uma e fazê-las valer perante os outros (FITTIPALDI, 2020, p. 53).

Se, em razão do falocentrismo e da misoginia da sociedade, as mulheres foram relegadas à posição de cativas da história, elas foram paulatinamente tecendo caminhos para, a partir de frestas e rachaduras da vida social e privada, construir subjetividades desviantes dos modelos normativos e das formas já manifestadas. Imbuída de um potencial subversivo, a mulher emerge do lugar social de apagamento para inscrever-se nas artes, no mundo e na história, por seu próprio movimento, conforme salienta Cixous (1953), conclamando que a mulher escreva a mulher: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal” (CIXOUS, 1953, p. 31).

Perpassando pelo contexto histórico no mundo ocidental, observa-se que, sobretudo nos anos 1960 e 1970, os espaços privados e íntimos no que concerne ao afeto, à sexualidade e ao corpo passaram por um processo de politização resultante de manifestações das correntes feministas. Tais movimentos possibilitaram descortinar as experiências vividas pelas mulheres, tornando-as públicas. Segundo Biroli (2014), nesse período de efervescência cultural e política, em diferentes partes do mundo, ganha relevo a noção de direito ao corpo como uma conquista fundamental das mulheres na luta contra a violência doméstica e sexual, bem como em defesa dos direitos reprodutivos,

sobretudo, no que tange ao direito ao aborto. Assim, para a construção de uma sociedade democrática e menos desigual, correntes feministas entendem como imperioso que se desconstrua a visão arraigada de separação entre a vida pública e a vida privada. A partir de relações mais justas na esfera privada, é possível alcançar participações paritárias entre mulheres e homens na vida pública, distribuindo-se igualmente entre os gêneros, as responsabilidades no que tange ao cuidado e gestão de afetos.

[...] Relações mais justas na vida doméstica permitiriam ampliar o horizonte de possibilidades das mulheres, com impacto em suas trajetórias pessoais e suas formas de participação na sociedade. O âmbito das relações familiares e íntimas pode ser também o da distribuição desigual das responsabilidades sobre a vida doméstica e sobre as crianças, dos estímulos diferenciados que favorecem um maior exercício da autonomia, no caso dos homens, e a obediência ou o engajamento em relações que cultivam uma posição de dependência e subordinação para as mulheres. Quando a organização das relações na vida privada constitui barreira à participação paritária de mulheres e homens na vida pública, fica reduzida a possibilidade de que as questões que se definem como relevantes a partir da experiência das mulheres na vida doméstica, como o cuidado com as crianças e os idosos e a violência e a dominação de gênero na família, ganhem visibilidade na agenda pública e nos debates políticos (BIROLI, 2014, p. 23).

É preciso que se esclareça que não há uma condenação das atividades desempenhadas pelas mulheres na esfera privada do doméstico e familiar, o problema reside no acesso hierarquizado segundo o sexo do indivíduo às esferas privada e pública. O arranjo desigual em ambas as esferas tende a demarcar e isolar as mulheres no espaço privado, longe das participações na sociedade e vida pública. “Não há sociedade justa na qual as relações na família sejam estruturalmente injustas; a democracia requer relações igualitárias em todas as esferas da vida, inclusive a familiar” (BIROLI, 2014, p. 24). O espaço

circunscrito do lar significou, muitas vezes, não só o local de proteção e refúgio para o devaneio, mas o único lugar possível para as mulheres de constituir-se sujeito através da maternidade, da literatura, do cinema, das artes visuais, entre outras formas de laboratório de criação e experimentação do pensamento. Assim, ao longo da história, a casa como espaço de construção da subjetividade feminina pôde ser vista tanto como lugar de confinamento e exclusão quanto como um território não colonizado pelo olhar masculino, configurando um espaço de resistência e criação.

A casa opera tanto na esfera dura das relações sociais, como na capacidade de fornecer um local protegido (mesmo que uma proteção limitada, parcial, que tem que buscar espaços recônditos, o porão, um canto, o quarto, o esconderijo íntimo, o quintal, ou os lugares de subalternidade, como cozinha e áreas de serviço) para a efabulação humanizadora; conforme Bachelard (1978:201), ‘a casa é um dos maiores poderes de integração para o pensamento, as lembranças e os sonhos do homem’... das mulheres, principalmente das mulheres. (PALMA, 2017, p. 15).

Remetendo a um espaço que abrigasse a potência criativa das mulheres, Virginia Woolf lança mão do termo “um quarto todo seu”¹. Um quarto para si que servisse de refúgio do olhar do colonizador, mas também que representasse o berço da criação de uma linguagem própria, desterritorializada da língua canônica e falocêntrica. Uma linguagem, sobretudo, que desse conta de contemplar as experiências das mulheres e seus desdobramentos em multiplicidades outras. Nesse espaço circunscrito do quarto silencioso ou da extensão da casa, essas mulheres constroem um espaço de criação, liberdade e transgressão de normas hegemônicas, bem como dos papéis sociais convencionais.

Nos limites da casa, os olhos se desautomatizam e aprendem a prestar atenção no detalhe, nas minúcias, no anônimo e no invisibilizado. Quando as mulheres escrevem ou cinescrevem a mulher, elas

¹ Referência ao ensaio de Virginia Woolf, intitulado “Um quarto só seu” em que ela defende que as mulheres precisam escrever, apesar do mundo.

voltam a se pertencer e escapam de um mero relatar a si, operando no limiar entre o eu e o outro, o falar de si e do mundo, ou falar do mundo para dizer de si. Segundo Bachelard (1978), a casa é um espaço vital que abriga o devaneio e protege o sonhador, consistindo no nosso lugar no mundo: “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”. Durante muito tempo, a casa se configura para as mulheres como um espaço de resistência; assim, o ambiente da casa torna-se selvagem, berço do sonho, do devaneio e da criação artística (tudo aquilo que não se espera tradicionalmente do papel feminino).

Quando as mulheres constroem narrativas que falam do mundo a partir de suas experiências pessoais, implodindo a demarcação entre os espaços privado e público, bem como experimentando a linguagem de modo a buscar uma renovação formal e novas combinatórias em seus trabalhos, aufere-se um gesto ensaístico criador das intersubjetividades femininas. Seja na literatura, seja no cinema, a dimensão ensaística permite que as artistas se inscrevam livremente nas próprias obras e expressem sua vida subjetiva. O ensaio, como um espaço de experimentação do pensamento, negligencia certezas e modelos acabados, ensejando uma atitude mais livre.

Na própria acepção da palavra, o ensaio pressupõe tentativa, aquilo que foge de uma prova científica, porque se situa no âmbito da subjetividade de quem o gestou. Nesse sentido, há um interesse por conexões imprevistas, tendo como ponto de partida as próprias vivências, ideias e motivações pessoais da ensaísta. Assim, o ensaio tem a especificidade de trazer o elemento subjetivo para o centro da narrativa, configurando um lugar de fala para as mulheres que, durante muito tempo, ficaram à margem, ou seja, do lado de fora do espaço público do cinema ou da literatura, em seus formatos tradicionais.

A cineasta belgo-francesa Agnès Varda e a escritora brasileira Clarice Lispector começam a produzir suas obras em cenários históricos ainda muito marcados pela mentalidade patriarcal nos quais o cinema e a literatura eram territórios dominados pelo olhar masculino. Contudo, a partir dos anos de 1960, grandes questionamentos socio-culturais no Ocidente despontam no horizonte e preparam as mudanças na posição que a mulher virá a ocupar na sociedade. Seguindo o espírito do tempo, essas artistas desaprendem caminhos cerceadores

para experimentar formas disruptivas do feminino, como também reinventar procedimentos estilísticos e formais que fogem de linguagens convencionais já desgastadas, ainda que se desafie os limites dos gêneros literário e cinematográfico, bem como se embaralhe as fronteiras entre o de dentro e de fora, o eu e o outro, o privado e o público.

A cinescritora Varda (como Varda se autodeclarava por defender que se pode escrever com a câmera) e a escritora Lispector radicalizam o cinema e a literatura a partir da desmontagem da linguagem e dos signos sociais, calcados nas bases da sociedade falocêntrica, a fim de construir uma representação feminina a partir da desconstrução, caminhando na contramão das amarras industriais. Na sua cinescrita (termo cunhado pela cineasta para se referir ao modo de compor o filme), Varda usa as imagens como elaboração de si em abertura com o mundo, colocando-se em tela em corpo e voz, mas também inserindo o outro em cena. Aqui, a subjetividade feminina se constrói a partir da interpelação com a alteridade: os outros e o próprio cinema. Para além de diretora, ela se inscreve como personagem, narradora, roteirista e montadora de muitos de seus trabalhos. Já Lispector mostra que a liberdade é o valor maior de sua obra, recorrendo à linguagem para desmontá-la em busca da essência pulsante que escapa. No caminho solitário da palavra, a escritora dilui os elementos formais da narrativa (enredo, personagem, tempo e a própria linguagem), bem como desconstrói os gêneros literários, não permitindo ser reduzida a um rótulo. É o que se percebe em muitas de suas obras que chegam ao ápice da experimentação como *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978).

Na literatura publicam-se, nesses anos 1960, contos e romances de qualidade assinados por suas próprias autoras e não por pseudônimos, como foi o caso em outras épocas, quando elas não eram admitidas nem reconhecidas como produtoras de cultura. No cinema, arte da modernidade por excelência e gigantesca máquina de modelar a libido social, roteiristas e diretoras situadas à margem do circuito hollywoodiano também abordam as questões que preocupam as mulheres dos anos 1960. Em meio a elas, Agnès Varda distingue-se por ser ao mesmo tempo autora e diretora (FITTIPALDI, 2020, p. 54).

Segundo Veiga (2019), verifica-se no cine-ensaio de Varda a vontade criadora de experimentar o cinema, bem como de experimentar a si com e através dele, lançando-se, entre as frestas das experiências e memórias, em uma busca situada no entre-lugar do tempo particular e daquele tempo vivido coletivamente. Diante da insatisfação com modelos engessados e um desejo de colocar-se na obra, a filmografia de Varda mostraria ao espectador um duplo chamado: “a busca de si pela imagem (o outro) e da imagem através de si. É tanto colocar a subjetividade em obra pela imagem quanto colocar a imagem em obra pela subjetividade” (VEIGA, 2019, p. 338). Nesse trânsito entre o de dentro e o de fora, a filmografia de Varda articula elementos visuais e sonoros que descortinam um modo ensaístico de ser.

Assim, privado e público intercambiam-se e tornam-se até mesmo indivisos. Temos aí o primeiro corte feminista: quando as cineastas trazem suas vidas íntimas e seus corpos para as obras desfazendo o limite entre privado (espaço em que a mulher foi, historicamente, confinada em nome de suas atribuições domésticas de mãe, esposa e empregada) e o público (espaço de intervenção social, de construção e deliberação sobre as formas de vida urbana, do qual a mulher foi apartada). Nessa perspectiva, o fazer cinema como forma de elaboração de si e das relações de vizinhança, é uma fazer político (VEIGA, 2019, p. 339).

Se, para dedicar-se à atividade fabulatória que demanda o ato de criação literário ou cinematográfico, “uma mulher precisa ter dinheiro e um quarto só seu”, nesse sentido, o exercício de experimentação da linguagem e liberdade de criação artística custou a Varda a necessidade de ter posse de sua própria produtora. Dispondo de poucos equipamentos e baixo orçamento, a cineasta criou a *Ciné-Tamaris*, cujo logotipo trata-se do rosto de seu gato Zgougou. O primeiro trabalho de Varda assinado por sua produtora foi o filme considerado de cunho mais pessoal pela própria realizadora e comparado a um caderno de notas de uma grávida: *L'opéra-Mouffe*.

Como a obra de Varda é permeada de referências pessoais, o filme teve como locação a rua Mouffetard, em Paris, e o trabalho de

montagem e edição se deu na própria casa da realizadora. Assim como *L'opéra-Mouffe*, toda a cinematografia de Varda é atravessada pelo universo pessoal da diretora, que fala do mundo através de si, Varda, então na iminência de seus 80 anos, estrutura *As praias de Agnès* entre as brechas do vivido, comentários em primeira pessoa e a ressignificação de suas imagens de arquivo, a saber: fotografias familiares, fotografias de autoria da cineasta e arquivos fílmicos de seu acervo particular. O longa é ambientado nos espaços íntimos do pátio, das dependências interiores da casa da cineasta localizada na rua Daguerre, em Paris, bem como nas praias familiares à Varda que dialogam com sua vida subjetiva.

Em uma das passagens do filme, ao regressar às lembranças do passado, a cineasta evoca o arquivo fílmico de *Daguerreotypes* (1975) que se debruça sobre o cotidiano simples dos pequenos lojistas situados na rua *Daguerre*. Optando pelo uso de grandes planos-sequência por meio de uma câmera fixa, o espectador se depara com o interior das lojas e as histórias de vida dos comerciantes. O olhar feminino da realizadora, que aprendeu a volver os olhos curiosos para dentro da casa, para os pedacinhos de sua rua, bem como para o interior desses modestos comércios, não se exime de atentar para as vivências e relações de afeto desses vizinhos. “Os filmes de Varda tem essa qualidade de preenchimento da memória pela presença dos rostos amados, que guardam as histórias miúdas, somando-os na paisagem que constitui o microcosmos de seus sentidos [...]” (DANTAS, 2015, p. 202).

Segundo Bachelard (1978), a vida começa bem fechada, protegida e agasalhada no seio da casa. Mesmo com o decorrer dos anos, a casa da infância permaneceria inscrita no indivíduo, constituindo um reducto dos sonhos. Convergingo com a proposição do filósofo de que a casa é o corpo do sonho, sendo responsável por manter viva a infância no íntimo de cada adulto, a primeira sessão de *As praias de Agnès* é dedicada à infância da cineasta, atravessada por ondas, mas também pelas lembranças da casa como germe da “felicidade central” e lugar de proteção. Varda regressa a sua concha inicial- a casa natal em Bruxelas- que vai lhe ativando memórias afetivas e familiares dos tempos de criança. Em seu retorno à cidade de origem, a cineasta é contatada pelo atual proprietário da sua casa da infância que a convida para rever o imóvel. Ao percorrer os recônditos e objetos da casa, as lembranças pessoais da cineasta são reavivadas, como se ela rememorasse

o vivido com o corpo todo, ampliando os lapsos da memória. A título de exemplo, ela revê um vitral antigo com a imagem de uma mulher, o que lhe remete à rainha Astrid e lhe desperta transbordamentos no sentido de evocar uma memória materna, já que a mãe da cineasta guardava recortes de jornais e fotografias sobre fatos correlacionados à vida pública da então rainha de Bruxelas.

As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tornaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisseia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável. (BACHELARD, 1978, p. 207).

As praias de Agnès constitui uma busca da cineasta em compor uma forma fílmica, a partir da diversidade de materiais mobilizados, da retomada às imagens de arquivo e do agenciamento de novas combinações, no intuito de dizer de si em abertura com o mundo. Assim, a cineasta vai transitando entre o pessoal e coletivo, em um movimento orientado pela relação Varda-mundo e interpenetração entre o pessoal e o político. Nesse procedimento de carregar a experiência vivida por meio do seu corpo, da voz narrativa e do trabalho de memória, a cineasta vai tecendo múltiplas subjetividades femininas. Conforme elucida Veiga (2019) ao se debruçar sobre a obra de Varda, Akerman e Kawase, no momento em que opera a câmera, Varda toma posse também de uma posição em relação a si mesma e ao outro e, por isso, descortina um lugar no mundo que é também um lugar de fala. Trata-se de um cinema feito por uma mulher que dialoga com outras mulheres, percorrendo caminhos ventilados por suas memórias e vivências.

Varda, no fim dos anos 50, Akerman, no fim dos anos de 1960 e Kawase, nos fins dos anos 1980, farão parte da

constituição de um novo programa estético para o cinema, que nos anos 1970 foi denominado contra-cinema de mulheres – implodindo gêneros, renovando recursos expressivos, apostando na subjetividade e no experimentalismo- quando abrir espaço para que as mulheres assumam o protagonismo, construindo a história a partir de suas experiências e desejos (VEIGA, 2019, p. 339).

Como as desigualdades de gênero estão intrinsecamente correlacionadas com a dualidade entre espaços público e privado, compreende-se que as esferas pública e privada devem ser indissociáveis, no intuito de se assegurar maior margem de liberdade para as mulheres e garantir a politização de aspectos relevantes da esfera privada. Segundo Veiga (2019), a reivindicação da máxima de que “o pessoal é o político” ganhou notoriedade no movimento feminista em 1969, a partir do momento em que um grupo de feministas radicais de Nova York pontuou a impossibilidade de emancipação feminina apartada da conquista de relações mais justas e democráticas também na esfera privada. Refletindo essa concepção feminista, em *As praias de Agnès*, Varda mostra uma estrutura fílmica na qual ela percorre um movimento partindo de si para o mundo e volta de lá para refletir o vivido, o que se observa por meio da diversidade de materiais de composição, costurados pela voz subjetivo-digressiva de Varda que tece comentários emotivos, monologa e devaneia.

Aufere-se, desse modo, que o fazer cinematográfico como elaboração de si em relação ao outro configura um fazer político. Há uma dobra da esfera pública na esfera privada, bem como o questionamento da noção do político somente vinculado ao que tange ao institucional e partidário. Tanto que, para tratar de sua experiência na esfera pública do movimento feminista, Varda evoca trechos de arquivos fílmicos concernentes à obra *Sem teto, nem lei* (1985), também chamado de *Os renegados*, apresentando ao espectador um momento de intercalação entre seu comentário e trechos do filme (figuras 48 e 49). No filme em que a cineasta compartilha com o espectador os caminhos de sua vida, rememorando a infância, a juventude, a carreira, o cinema e o marido Demy, ela consegue revelar mais do mundo do que propriamente de sua intimidade.



FIGURA 1: Varda em primeiro plano tecendo comentário.

FONTE: Varda (2008).

No retorno a Paris, a cineasta mostra-se ainda bastante compelida a refletir em sua obra os ideais revolucionários. Preocupa-lhe a questão da mulher em Paris. Exibe imagens de arquivo com gravações das manifestações e passeatas pelo direito ao aborto. A realizadora relata ter sido presa, grávida, numa dessas passeatas e ter assinado o manifesto no qual mulheres famosas que disseram “abortamos, nos julguem”, chamado pela imprensa de “manifesto das 343 putas” (PRAIAS, 2008). Varda explica, no voice over, que gostaria de ter vivido o seu feminismo com maior alegria, mas estava encolerizada, sua inquietação é expressa pelas imagens da irascível personagem de Sandrine Bonaire em *Os Renegados* (1985), percorrendo ruas, chutando grades e xingando pessoas que lhe negam carona, numa atitude de errância e desencanto (DANTAS, 2015, p. 205).

Diferentemente de outros cineastas integrantes da *Nouvelle Vague* e críticos de cinema, Varda não recebeu uma educação formal como cineasta, tampouco frequentou cineclubes. Ela estudou História da Arte na *Sorbonne Université* e na *Ecolé du Louvre*, pois pretendia formar-se como museóloga. Também trabalhou por muitos anos como fotógrafa, sendo fotógrafa oficial do *Théâtre National Populaire* de Jean



FIGURA 2: *Imagens de arquivo do filme Sem teto nem lei.*

FONTE: Varda (2008).

Vilar. A formação eclética e as relações de intertextualidade com as artes plásticas possibilitou que a única mulher integrante do movimento da *Nouvelle Vague* gestasse um cinema com uma composição impecável. Ademais, ela entende o fazer fílmico e escolhas estéticas como uma cinescritura, ou seja, um processo escritural que reflete sua forte relação também com a literatura. Recorrendo à liberdade criativa de construir narrativas híbridas, abertas e que mesclam o imaginário e a realidade objetiva, diluindo fronteiras entre gêneros, Varda subverte as normas do cinema tradicional, mostrando que a vida ordenada, por vezes, escapa do controle.

O reduzido conhecimento cinematográfico do início da carreira permitiu que ela fosse ingênua e atrevida ao filmar pela primeira vez: “Eu realmente tive a impressão de que não havia outra maneira de expressar o que eu queria expressar, mas especialmente que era assim que eu precisava fazer” (Varda apud CONWAY, 2015, p. 37). Essa liberdade é não só traço da personalidade de personagens criados para os filmes de ficção, como é também característica da maneira como Varda vai filmar as pessoas comuns e montar as imagens de diferentes naturezas, as quais ela incorpora nos documentários ensaísticos (MACHADO, 2019, p. 361).

Tendo as paisagens litorâneas como mediadoras entre passado e presente, reavivando e apagando memórias, Varda convoca a lembrança de sua trajetória profissional, perpassando pelo movimento francês da *Nouvelle Vague*. Nesse trecho do filme, um plano exhibe uma moldura-colagem com os rostos dos jovens diretores integrantes do movimento: Godard, Truffaut, Resnais, Chabrol, Rivette, Demy, entre outros. Já na posição central, ocupando maior espaço, encontra-se a única mulher do grupo: “A Varda” (Figura 21), conforme denomina o gato cenográfico que entrevista a realizadora. A composição fotográfica é inspirada na obra surrealista de René Magritte, intitulada: *Je ne vois pas la (Femme) cachée dans la forêt*, publicada em 1929 no jornal *La Révolution Surréaliste*. Nela, fotografias de integrantes do movimento surrealista são organizadas em volta da imagem de uma mulher nua, uma espécie de musa. Embora considerada há pouco tempo por críticos, como a precursora da *Nouvelle Vague* francesa com *La Pointe Courte* (1954), as suas obras cinematográficas passaram ao largo do reconhecimento e holofotes destinados à filmografia dos seus contemporâneos masculinos. Contudo, aqui, a partir da simbologia da imagem de Varda ao centro, sugerindo ironicamente o gesto de silêncio com o dedo que pesa sobre seus lábios, a cineasta transpõe a reivindicação de paridade e relevância dentro do movimento cinematográfico francês.

Há milênios, o gênero feminino é representado, rotulado e analisado sob a ótica masculina. Tanto que a mulher foi historicamente descrita como inferior, louca, histérica, bruxa ou objeto sexual na filosofia, na literatura, no cinema, na mitologia. Na contramão dos papéis estereotipados atribuídos tradicionalmente à natureza feminina e dos ideais de feminilidade impostos como modelo de subjetivação, Varda constrói narrativas em que a representação do feminino se relaciona com o conceito de liberdade e subjetividades em devir. “Na *Nouvelle Vague*, se fala pela primeira vez da mulher de maneira, como dizer, moderna, e não romântica. Não se trata das mulheres em um universo à parte. Elas são ativas, independentes” (FITIPALDI, 2020, p. 50).

Avesso a construções fechadas e já dadas, o ensaio tem no seu DNA a liberdade de conduta, possibilitando às mulheres, fugir às clausuras de uma linguagem estruturada nos moldes masculinos e sexistas, a partir do gesto de carregar para o centro da narrativa a voz, o corpo e a experiência das mulheres. Elas emergem dos porões, dos sótãos,



FIGURA 3: *Varda e a Nouvelle Vague*

FONTE: *Varda* (2008).

das torres, dos lugares de silenciamento para transgredir, expressando por si mesmas o feminino em constante deslocamento e expandindo suas subjetividades móveis por meio do gesto ensaístico, ainda não colonizado pelas estruturas patriarcais da sociedade. Portanto, a Varda velhinha que se coloca em cena no filme-ensaio *As praias de Agnès* para contar de si, do mundo, da experiência feminina e do cinema, por meio dos diferentes recursos de criação (ato performativo, colagem, instalações, imagens de arquivo, monólogos), produz uma narrativa transformadora autoinscrevendo-se, como também evocando outras mulheres para o espaço público do cinema. “Ela é a conjunção de muitas mulheres, as várias Agnès, que já tinham se posto na obra em sua cinescrita ensaística: a grávida em *A Ópera-Mouffe* (1958), a sobrinha em *Tio Yanco* (1967), a feminista em *Resposta de mulheres* (1975), a mãe em *Documentira* (1981) [...]” (VEIGA, 2019).

[...] a cineasta já idosa faz uma cartografia de mais de 60 anos de seu trabalho heteróclito com as imagens, refletindo e refazendo-as na medida em que rememora experiências passadas. Nessa espécie de comentário pessoal à própria obra, Varda desvela o gesto processual de se voltar para vizinhança e de autoinscrever-se, o que moveu e guiou a extensa maioria de seus filmes, até mesmo as ficções que se tornariam mais experimentais.

Porém, é na inflexão ensaística de sua cinescrita- nos filmes-ensaios, nos quais o documentário e o pensamento se juntam-que a cineasta se coloca, de fato, em cena (VEIGA, 2019, p. 343).

Em consonância com Varda, Lispector desconstrói para construir, a seu modo, modelos culturais do feminino. Embora não gostasse de rótulos, eximindo-se de pregar abertamente um alinhamento à bandeira do feminismo, a escritora apresenta uma obra literária repleta de personagens femininas de muita potência que estão incomodadas com o *status quo*, sendo atravessadas de epifanias interiores em razão de experiências cotidianas intensas. A exemplo, se tem Joana (*Perto do Coração Selvagem*); G. H. (*A Paixão Segundo G. H.*), Macabéa (*A Hora da Estrela*), a pintora que anseia escrever (*Água viva*), entre outras. Em todas essas personagens, reside o sentimento de estranhamento, de não pertencimento a um lugar, às pessoas, a uma convenção social, que está imbrincado com a posição do feminino na sociedade, como os desamores, os rótulos e a incompreensão dos outros perante suas capacidades. Conforme explica Rosenbaum (2002), “ao lado de escritoras como Virginia Woolf e Katherine Mansfield, Clarice Lispector desmontou os alicerces das narrativas centradas na visão patriarcal do feminino”.

Nota-se que as personagens femininas da escritura clariceana estão em deslocamento, percorrendo a árdua travessia do autoconhecimento a partir do ritual de desolhar para aprender a olhar o outro e olhar a si, o que Fittipaldi (2019), citando Viesenteiner, vai denominar de travessia pela vivência. “Em outras palavras, trata-se, antes de tudo, de um processo de tornar-se o que se é a partir de uma ‘travessia pela vivência [...] propriamente relacionada ao *pathos*’ (VIESENTEINER, 2013, p. 143), que leva a um desprendimento e a uma consequente liberação”. Em seus textos, sem usar de uma militância panfletária e expressa abertamente, Lispector lança uma crítica à moralidade pequeno-burguesa e às convenções sociais que cerceiam o papel da mulher na vida pública. O que condiz com as proposições apregoadas por Beauvoir em *O segundo sexo* (1949), logo após a Segunda Guerra Mundial, no que concerne à ideia de que tornar-se mulher é uma construção inacabada, um processo e não um destino da natureza, já que é aberta e infinita a possibilidade de tornar-se, ou seja, uma mulher vindo a ser.

Com a ideia de que o feminino é um sistema de significação fabricado socialmente, expressa sobretudo em seu livro *Le deuxième sexe*, de 1949, Beauvoir opõe-se à cultura de dominação do patriarcado e propõe que o papel das mulheres no mundo se amplie, que elas se apropriem de sua condição de sujeitos de si, que vivenciem plenamente sua sexualidade, que seu trabalho transcenda as meras funções corporais e a invisibilidade, e que tenham acesso às mesmas condições e oportunidades políticas e econômicas que os homens (FITTIPALDI, 2019, p. 36).

Vimos que, ao longo da carreira de Varda, o fato de ter sua formação longe da cinefilia e das críticas de cinema, bem como a própria condição feminina, contribuíram para que ela fosse vista como uma espécie de *outside* no grupo da *Nouvelle Vague* francesa, como se ela não se encaixasse “adequadamente”. Como artista plural, que tem influências da fotografia, da literatura e das artes plásticas, de fato, encaixar-se em um lugar delimitado e fechado, não condiz com a principal marca que imprime a obra da cineasta desde o início: a sua liberdade de criação e capacidade inventiva. Experimentar novas formas de escrita e de criação artística também foi uma preocupação comum a Lisspector, que imprimiu em sua pena uma vontade transgressora, tanto no sentido de não comportar as designações convencionais e formais do romance quanto no aspecto de desafiar uma literatura orientada pela ordem falocêntrica. A estranheza das páginas clariceanas que desarticulam o padrão normativo da escrita é lembrada por Sant’Anna (2013): “é um antirromance, com antipersonagens, numa antilíngua”.

Lisspector publica sua primeira obra, intitulada *Perto do Coração Selvagem*, em 1943, quando a literatura ainda era um espaço dominado por homens, bem como escrever era considerado um ato tão impróprio e subversivo para o papel social feminino esperado. Tanto que, não raro, as mulheres que se aventuravam à criação literária costumavam resguardar suas identidades, fazendo uso de pseudônimos masculinos. Historicamente, vê-se que a escrita significou para as mulheres um ato, ao mesmo tempo, ousado e libertário por configurar um mecanismo de luta por igualdade de direitos e participação na vida

pública. A partir do momento em que a mulher reivindica para si o direito à expressão por meio da linguagem, ela promove uma alteração nas estruturas patriarcais da sociedade e conquista um espaço de representação, até então, destinado exclusivamente ao discurso masculino.

Dessa forma, Lispector já nasce como uma escritora transgressora pelo simples fato de ousar escrever, e mais ainda por escrever, desvencilhando-se das amarras dos procedimentos narrativos. Conforme lembra Kilomba (2019), uma mulher escrever já constitui, por si, um ato revolucionário, porque ela se coloca no texto, inscrevendo suas vivências e os caminhos do seu pensamento. É justamente nesse processo de amalgamar experiência e escrita que um sujeito se inscreve na história: “A escrita da mulher nasce com o potencial da subversão – pelo simples fato de autoenunciar-se, a mulher transgride sua condição de objeto e se torna sujeito”.

Na crônica intitulada *As três experiências*, Clarice Lispector revela ao leitor que “nasceu para amar os outros, para escrever e criar os filhos”. Ao passo que se dedicou ao jornalismo e à escrita literária, Lispector cuidou de suas duas crianças (Pedro e Paulo) como mãe solo, após separar-se do marido, o diplomata Maury Gurgel Valente. Na maioria das vezes, laborava em sua própria casa, escrevendo com a máquina sobre o colo no intuito de que os filhos, ainda pequenos, não sentissem a ausência da mãe. Desse modo, a casa assumiu o lugar de confinamento, mas também de berço criativo, constituindo um verdadeiro laboratório de ideias para a escrita inovadora de Clarice Lispector. Diferente da literatura dita canônica e feita por homens, que costuma encontrar inspiração no espaço público das ruas, dos cafés com os amigos, das aventuras e viagens a lugares longínquos e inexplorados, a escritura clariceana, assim como a de muitas gerações de mulheres subalternizadas, nasceu nos limites circunscritos do âmbito doméstico e familiar. Se nas frestas de um discurso dominante e masculino, é possível brotar a literatura insistente e transgressora produzida por mulheres, no intervalo entre os cuidados da casa e dos filhos, também podem germinar narrativas de potencial transformador, capaz de produzir novas subjetividades centradas no olhar feminino. Do lado de dentro (da casa ou da interioridade humana), é possível tecer um espaço imaginativo que se coloca em abertura para o exterior.

Formar arquivos de si para quem está em posições de subalternidade exige uma energia política muito grande. [...] Pensar a casa como perspectiva feminina em uma sociedade de desenho patriarcal é também trabalhar nessas diversas possibilidades e a partir de seu próprio lugar limitado, um confim, de onde busca construir o olhar para o mundo e para si, pela fresta da porta, por debaixo de um véu, por entre arames farpados, como a Aztlán, homeland das feministas chicanas “This my home/ this is my edge/ barbwire” (ANZALDUA, G. *Borderlands*. apud PALMA, 2017, p. 40).

Segundo Waldman (1992), não raro o olhar feminino a que ela denominou de “olhar míope” é apurado para enxergar os pormenores e minúcias da vida cotidiana, ou seja, aquilo que, de praxe, passaria despercebido para quem não está apto a captar a beleza e relevância que residem nas pequenas coisas ou em episódios banais do dia a dia. Como um míope, é preciso chegar mais perto e aprender a fitar o olhar para dentro, onde nem sempre os acontecimentos extraordinários do mundo externo são considerados os mais importantes. “A vida subjetiva [...] constitui, no mundo de Clarice Lispector, uma possibilidade de transgressão do sistema das relações práticas. Mas sem sucesso” (WALDMAN, 1992, p. 118). Na literatura de Lispector, bem como de outras mulheres que lhe foram contemporâneas ou a antecederam, há uma sensibilidade para apreender o detalhe, atribuindo importância ao que é da ordem do pequeno, do anônimo, do corriqueiro. Porque, muitas vezes, foi no limite reduzido da casa, do quarto ou do jardim que se formaram as vivências e subjetividades daquelas mulheres. Aquele universo interior, espaço da intimidade feminina, se tornou, como qualifica Bachelard, o “seu canto no mundo”, o seu lugar possível em uma sociedade patriarcal.

Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imamente, mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto com os objetos,

o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca. A visão que constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos. (SOUSA, 1980, p. 53).

Como já elucidado, fugindo de uma classificação de romance, novela ou conto, *Água viva* configura uma obra sem gênero definido por ser híbrida, fragmentária, aberta, repetitiva, inconclusa, resultante de outros escritos da autora ali enxertados, sem personagens e enredo bem contornados. A liberdade de forma e de experimentação desse livro “inclassificável” que desmonta as estruturas de uma narrativa tradicional é um traço comum à dimensão ensaística. A escrita clariceana, ao apresentar renovações formais, insinua uma insatisfação com os modelos e padrões convencionais da linguagem literária. É preciso implodir as fronteiras de gêneros que cerceiam o ato de experimentação da obra, e o ensaio, como uma forma livre, abre caminho para reinventar possibilidades outras, para se pensar diferentemente do que já está cristalizado e dar a conhecer os movimentos do pensamento. A inflexão ensaística, liberta de amarras, enseja a experimentação de ideias e a inclusão de si mesmo na própria obra. Desse modo, como inscrição para além de si, o gesto ensaístico presente em *Água viva* vai permitir que a autora se coloque livremente na obra a partir da fragmentação do seu pensamento e de uma força maior que desautomatiza o processo de escrita, desaguando no livro.

Água viva, como texto escrevível, é o romance sem romance (Barthes, 1970, p. 12), desarticula o padrão de escrita e legibilidade dos textos legíveis ou de plural modesto, qual seja, textos legíveis ou de plural modesto, qual seja, textos que ainda admitem um modo realista de construção e de legibilidade, que contam uma história baseada em cronologias, eventos, personagens bem definidos, ainda que complexos, portadores de uma moral, de uma mensagem a ser decodificada pelo leitor, que seria induzido a acreditar que o texto (ou até todos os textos) teriam um solo semântico fundador

do sentido a ser resgatado, e que este resgate seria a tarefa da leitura (HELENA, 1997, p. 85).

Ante o exposto, as escritas cinematográfica e literária de inflexão ensaística possibilitaram à Varda e Lispector desconstruir, cada uma ao seu modo, um discurso fálico e patriarcal. Voltando o olhar para as minúcias e episódios aparentemente banais do cotidiano, elas construíram narrativas que atestam suas motivações pessoais, experiências e intimidades, mas que também ressoam nos âmbitos social, coletivo e histórico. Aquele espaço delimitado da casa representou, para essas artistas multifacetadas, todo um cosmo entreaberto que ensejou o deslocamento entre o de dentro e o de fora, e as linhas inicialmente fixas da interioridade do lar se converteram em transfronteiriças. Na França e no Brasil, do século xx, Varda e Lispector, amalgamando vida e obra, desafiaram papéis sociais e estruturas convencionais da linguagem, mostrando com coragem e teimosia o que significa ser mulher e (cine) escrever em busca de si pelo outro e do outro por si. Nesse processo de elaboração de si, da alteridade e da vida subjetiva da mulher, elas desconstruíram estereótipos para lançar-se de corpo e voz com suas personagens na articulação de seus pensamentos em ato. O dizer de si para dizer o mundo, entrecruzando esfera privada e pública, opera na reconstrução de subjetividades femininas múltiplas, no contexto histórico. Quando mulheres se inscrevem nas próprias narrativas, elas rompem o silenciamento estrutural e escrevem a História no mármore do tempo.

Referências

- ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. 2. ed. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, ed. 34, 2012.
- ALMEIDA, Gabriela. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.
- AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2008. Cor, 110 min.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*; (tradução Antonio de Pádua Danesi). 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BÉNÉZET, Delphine. *The cinema of Agnès Varda resistance and eclecticism*. New York: Wallflower Press Book, 2014.
- BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *Revista Serrote*, n. 16, p. 169-183, 2014.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. tradução Natália Guerellus, Raíssa França Bastos; posfácio Flávia Trocoli. 1.ed. Rio de Janeiro; Bazar do tempo, 2022.
- CLÉO de 5 à 7. Direção: Agnès Varda. França, Itália: Ciné Tamaris, Rome-Paris Films, 1962. 90 min.
- CONWAY, Kelley. *Contemporary Film Directors*. – Illinois: Board of Trustees, 2015.
- CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- DANTAS, Daiany Ferreira *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres* Daiany Ferreira Dantas. 2015.
- DELEUZE, Guilles. *Crítica e clínica*. São Paulo, Editora 34, 2019.
- DELEUZE, Guilles. Cinema 2. *A imagem-tempo*. 1. ed. Gilles Deleuze; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro- São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Guilles. *Kafka: por uma literatura menor*; tradução Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. 1. ed. 4. Reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- FARIAS, A. K. B.; CRUZ, A. C. *Entre a cinescrita e a literatura: a subjetividade e epifania em Agnès Varda e Clarice Lispector*. *Revista Temática*, João Pessoa, p. 72-86, 2020.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice uma vida que se conta*. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*- Niterói: EDUFF, 1997.
- HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*; tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LA POINTE courte. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 1954. Preto e Branco, 89 min.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. organização de Benjamin Moser. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LISPECTOR, Clarice. Clarice, 1920-1977. *Água viva: organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez*, 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MACHADO, Patrícia. *A montagem como inventário: corpos, gestos e olhares no CINEMA de Agnès Varda*- Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- MIGUEL, Luis Felipe. *Feminismo e política: uma introdução* / Luis Felipe Miguel, Flávia Biroli. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.
- NASCIMENTO, Evandro. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Editora Ática, São Paulo, 1995.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- OS CATADORES eu. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2000. Cor, 122 min
- PEREIRA, Eliane Fittipaldi. *Trajetórias do feminino em narrativas de Clarice Lispector, Simone de Beauvoir & Agnès Varda*. São Paulo: Hucitec, 2021.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty*. Revista USP, São Paulo, n. 44, p. 330-334, dez/fev, 1999-2000.
- SEM TETO nem Lei. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 1985. Cor, 105 min.
- SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves. *Quanto ao futuro: do feminino mais além do falo à escrita feminina em Clarice Lispector*. Curitiba: CRV, 2019.
- SOUZA, Tainah Negreiros Oliveira de. *A vida e a obra de Agnès Varda em As praias de Agnès* (2008). 165. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais- Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- TAVARES, Denise. *Documentário biográfico e protagonismo feminino*. In: HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema*. Formação de um

- quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas não narrativos: experimental e documentário- passagens*, 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012.
- UMA CANTA a outra não. Direção: Agnès Varda. Bélgica, França, Rússia, Venezuela: Ciné Tamaris, Paris Films, 1977. Cor, 120 min.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres*. In: *Profissões para mulheres e outros ensaios*. Trad. Denise Bottman. L&PM, 2015.
- WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu: & três ensaios sobre as grandes escritoras INGLÊSAS: Jane Austen, George Eliot, Charlotte e Emily Brontë*; tradução Julia Romeu, prefácio Socorro Acioli. -1. Ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- YAKHNI, Sarah. *Cinensaio de Agnès Varda: o documentário como escrita para além de si*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2014.
- VARDA por Agnès. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2019. Cor, 120 min.
- VEIGA, Roberta. *Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase*, 2019 apud HOLANDA, Karla (org.) - *Mulheres no cinema*- Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- VISAGES, villages. Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, Paris Films, 2017. Cor, 93 min.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema (antologia)*. 1. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*, 2018.

CINEMA EXPERIMENTAL LÉSBICO: ENTRE INDEFINIÇÕES E POTENCIALIDADES¹

Elisa Alcocer

A existência de obras que envolvam a lesbianidade não significa necessariamente uma construção representativa e positiva de um imaginário lésbico. A proposta central deste ensaio reside na intenção de criar uma certa cartografia de filmes, observando algumas características recorrentes que permeiam a hipótese inicial dessa pesquisa sobre o que seria um cinema experimental lésbico. Através da análise poética, foi perceptível que esse cinema se liga a dois eixos: expressão da subjetividade, e portanto, das suas interseccionalidades; e a inscrição desses filmes num contexto geopolítico brasileiro e seus desdobramentos.

As pesquisas acerca do cinema experimental geralmente se direcionam para uma inconclusão, para a falta de definição completa sobre esse gênero. Isso porque, *a priori*, o cinema experimental emergiu e se mantém em questionamento sobre suas possibilidades de criação, expandindo-se infinitamente, impossibilitando que seja rigidamente definido.

Naturalmente, o conceito de experimental envolve mais coisas do que a simples demarcação de uma diferença com relação à produção audiovisual estandardizada. Como sugere o próprio nome, a ênfase desse tipo de produção está na experiência, no sentido científico de descoberta de possibilidades novas.

Os primórdios cinematográficos partem de um processo de experimentação dos aparatos fotográficos e de filmagem como parte

¹ A pesquisa para este artigo foi realizada pela graduada Elisa Lazuli sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mannuela Ramos da Costa para o Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (Brasil) em 2021. Mannuela Costa é professora no Curso de Cinema e Audiovisual da UFPE, é também realizadora audiovisual. Doutora pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ (2017), com estágio Sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Bolsista CAPES/PDSE). É mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2007) e possui graduação em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela mesma instituição. Especialista em Gestão Cultural pelo Itaú Cultural/Úniversitat Girona. Sua pesquisa se concentra na área de Cinema, com ênfase nas áreas de produção, mercado e políticas públicas para o audiovisual.

necessária da compreensão sobre a projeção de imagens em movimento. O cinema nessa época ainda não era entendido como arte, e foi por meio de uma tentativa de elitização desse aparato visual, quando vinculado à literatura – consolidada como alta cultura – e se baseando nela como narrativa juntamente ao teatro, que o cinema atingiu esse patamar. Assim, a narrativa clássica se consolida e domina como linguagem cinematográfica.

A estrutura de narrativa clássica no cinema possui uma elaboração de ideal político que se direciona ao conservadorismo, à homogeneização técnica e teórica e à padronização cinematográfica para a facilidade de produção massiva e mercadológica, em congruência ao sistema capitalista e fabril pós Revolução Industrial. Assim, negando essa estrutura de narrativa tradicional, o cinema experimental impulsiona um caráter político de ruptura que segue em sentido oposto ao ideal hegemônico que embasa o formato clássico.

A indefinição teórica do cinema experimental não limita suas potencialidades práticas, sendo possível que os cinemas não hegemônicos encontrem um terreno de expressão nessa categoria por ser suficientemente abrangente e democrática para abraçar essas tentativas de expressão estética e política à margem. O fazer audiovisual por uma realizadora lésbica/sapatão² coloca em relevância as subjetividades únicas e ao mesmo tempo diversas, se colocando como sujeitas de suas próprias histórias, memórias e afetos. Atrrelados à proximidade de expressão autoral que o experimentalismo audiovisual viabiliza, os atravessamentos da lesbianidade podem estar presentes em infinitas possibilidades.

Um possível encontro entre o formato experimental e a subjetividade lésbica desenvolve uma dupla recusa ao conservadorismo anteriormente citado. Quando conjuntamente elaborado para a realização de uma obra audiovisual, esse encontro potencializa as relações dissidentes entre a formulação estética experimental e a normatividade clássica do cinema e, entre a lesbianidade e a heteronormatividade, pareando uma aproximação transgressora.

Para este estudo, escolhemos os seguintes filmes: *Dyketactics* (1974), *Rules of the Road* (1993), *Ifé* (1993) e *The Watermelon Woman* (1996). Esses filmes assumem um caráter temporal menos recente e contrapõem

² E outras intersecções com identidades não-binárias.

a relação cultural da lesbianidade presente em outro território; sendo assim, foi possível criar uma co-relação dos discursos presentes nos filmes brasileiros selecionados.

Os filmes experimentais brasileiros analisados neste artigo foram: *A Felicidade Delas* (2018), *À Beira do planeta mainha soprou a gente* (2020), *REBU – A egolombra de uma sapatão quase arrependida* (2019) e *Vamos dançar?* (2020), pelo formato de experimentação da imagem, do som e da montagem relacionados ao conteúdo fílmico lésbico. Por meio dos conceitos sobre o *continuum lésbico* (RICH, 1980) e o *erótico* (LORDE, 1984), também foram analisados os filmes *Nakua Pewerewerekae Jawabelia / Hasta el Fin del Mundo / Até o fim do mundo* (2018) e *Boca de Loba* (2018).

Existe um Cinema Experimental Lésbico?

O título em forma de pergunta é propício à nossa intenção com este estudo. Primeiro porque nos abrimos a buscar uma resposta, sem um *a priori*. Segundo, entendemos que responder ou determinar de forma definitiva o cinema experimental lésbico seria redutor, tanto às distintas vivências lésbicas/sapatonas quanto ao próprio cinema experimental como categoria acentuadamente deslizante. Por fim, cabe dizer que a filmografia escolhida para a análise não pode ser tomada como uma representação metonímica do universo da cinematografia lésbica em sua diversidade. A ideia é identificar características que compõem os filmes analisados e localizar similaridades que fortalecem a presença lésbica/sapatão, a fim de potencializar essas narrativas como um possível movimento cinematográfico, mesmo que não articulado formalmente como tal.

Na análise filmográfica dos filmes experimentais lésbicos pesquisados, algumas características comuns identificadas foram: a naturalização dos dilemas lésbicos que não sejam apenas sobre a própria sexualidade; a câmera como extensão da subjetividade lésbica/sapatão; a construção de uma *diegese* propícia à existência lésbica/sapatão; o formato experimental como via de expressão e reconhecimento da sexualidade; a episteme lésbica/sapatão em diálogo com outras lésbicas/sapatonas; o protagonismo lésbico/sapatão; a construção de afeto e comunidade entre mulheres; e a autorrepresentação.

Essas características não são exclusivas do formato experimental, porém entende-se que algumas ferramentas tecnológicas, como por exemplo o acesso a uma câmera de baixo custo (a depender da época, desde câmeras 8mm portáteis a câmeras de celulares atuais), possibilitam que o cinema autoral seja mais viável a ser realizado; e, quando em conjunto com a abertura da experimentação não-narrativa, pode-se desenvolver um cinema experimental, intencionado ou não. Assim, a crítica cinematográfica Laura Mulvey situa um cinema independente³ nessas condições.

Avanços tecnológicos [...] alteraram as condições econômicas da produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista. Assim, é possível o desenvolvimento de um cinema alternativo. Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical tanto em um sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante (MULVEY, 1983, p. 439).

Assim, sem terem de disputar suas criações no meio cinematográfico convencional mercadológico, que envolveria conquistar um espaço tensionando as barreiras de gênero, raça, classe social e sexualidade, os filmes experimentais burlam esse lugar negado ou de difícil acesso. Dentro de uma liberdade criativa e do acesso tecnológico, o processo audiovisual da experimentação se conecta com a própria sexualidade das realizadoras, criando um imaginário no qual lésbicas/sapatonas possam existir em completude. Nesses filmes, não aparecemos dentro do jogo da in/visibilidade (BRANDÃO E SOUSA, 2019), pois já partimos da premissa da nossa diversidade de existências aceitas

³ No Cinema Independente pode-se incluir filmes experimentais ou não. “Independente” é um termo muito abrangente na teoria cinematográfica; aqui o utilizo para um melhor entendimento dos processos não-convencionais e mercadológicos de produção cinematográfica.

e visíveis. São minutos ficcionais (ou não) que possibilitam um imaginário favorável à lesbianidade, uma vez que a realidade social lesbofóbica em que estamos inseridas não é compatível aos nossos desejos e vivências.

A partir da década de 1970, nos Estados Unidos, alguns filmes experimentais feitos por realizadoras lésbicas começam a surgir. Nomes como os das cineastas Barbara Hammer, Su Friedrich, Cheryl Dunye, Sadie Benning, Rose Troche, Lenn Keller e Lizzie Borden estão presentes em décadas distintas, porém partilham de características similares, e muitas vezes, inspiradas umas nas outras.

Início a análise fílmica com os filmes da realizadora Barbara Hammer. Barbara estudou Cinema na San Francisco State University em meados dos anos 1960, lugar onde iniciou seus primeiros filmes experimentais. Seu processo de entendimento como lésbica na década de 1970 coincide com o seu fazer artístico audiovisual – em seus filmes, a existência lésbica/sapatão, seja de amantes, companheiras ou amigas, cria uma atmosfera conjunta e compartilhada, no intuito de uma perspectiva subjetiva comum e coletiva.

No curta-metragem *Dyketactics* (1974), tanto Barbara quanto as outras sapatonas presentes estão nuas em um campo aberto. Entre abraços coletivos, danças e a presença de uma câmera analógica, essas imagens mesclam-se entre os corpos e a paisagem. As imagens são atravessadas por sobreposições que se comunicam em encontros de toques e texturas; uma imagem a tocar a outra. Ao voltar a imagem, a continuidade está na intimidade de um quarto, onde duas delas estão sobre a cama, vestidas, se acariciando. Pouco a pouco as roupas vão sendo retiradas entre beijos e carícias, a câmera se aprofunda por entre os movimentos, participando com consentimento daquele momento. É um curta-metragem de 4 minutos de trocas e intimidades. É interessante também que esses momentos são separados entre um espaço público e, em seguida, a intimidade de um quarto, quebrando a barreira da sexualidade lésbica escondida e a expandindo para um ambiente público com naturalidade. É um filme muito transgressor para a época, afirmando a felicidade, o amor, a parceria e o desfrute compartilhado em ser lésbica/sapatão.

A possibilidade de *Dyketactics* existir como um vídeo parte das interseções da subjetividade de Barbara, que, como lésbica, assume seus sentimentos de afeto e o desejo de uma convivência naturalizada, com

a prática experimental. A câmera conduz imagens sem grande apego a um enquadramento regrado, e a montagem de sobreposição atenua o toque dos corpos com a paisagem. É muito transparente a intenção de filmar a própria existência, um cinema voltado a se conhecer e se reconhecer nas imagens, coletivamente. Essa intimidade só é possível de ser captada por uma câmera confiável, participativa.

Ainda assim, adentrando as camadas interseccionais da lesbianidade, o filme parte do recorte de uma vivência de mulheres-cis, brancas e de classe média. É um filme racializado pela branquitude e pela cis-generidade, o que pode não abranger necessidades e desejos de lésbicas não-brancas e/ou trans. Por isso, a identidade de pioneirismo ou mesmo de definição de cinema experimental lésbico é complexa, pois, aprofundando o discurso da imagem representativa, ela estaria sendo contemplada por uma parte das identidades lésbicas e excluindo outras de serem existentes. As desigualdades raciais, de gênero e econômicas podem ter sido (e serem ainda) uma barreira para que corpos de lésbicas/sapatonas racializadas e trans fossem (e sejam) menos contemplados dentro dessas vivências do afeto lésbico no audiovisual.

Outro filme que utiliza do espaço, dessa vez urbano, para articular uma narrativa lésbica é *Rules of the Road* (1993), da cineasta Su Friedrich, que evoca a lesbianidade com representações que não são corporais. No média-metragem, a primeira imagem que vemos antes dos créditos iniciais é um porta-luvas e um volante, dentro de um carro que está em movimento. Após os créditos, a voz *over* de Su Friedrich começa a narrar sobre a necessidade de sua ex-namorada de ter um carro e conseguir comprar um. A narração segue desenvolvendo a importância do relacionamento entre ela e sua ex-namorada. Apenas a paisagem é vista, sob o olhar de quem filma de dentro do carro. Vemos em pequenos intervalos vários carros do mesmo modelo, que atravessam o enquadramento em paisagens diferentes. Após o término, Su narra como ficou abalada ao ver esse tipo de carro na rua, relembRANDO sentimentos ao pensar que poderia ser a ex-namorada ao volante. É um filme bem humorado e ao mesmo tempo sensível ao fim de um relacionamento. O carro se torna um personagem mutável, ora representa a si mesmo, ora a relação conjunta das duas e depois do término, representa a sua ex.

A naturalidade da narração sobre o relacionamento juntamente com a falta de imagens corporais, interagindo com o ambiente e

especialmente com o objeto/personagem carro, difere o filme para outras possibilidades da representação lésbica, que não é apenas corpórea para ser concreta. É sobre a profundidade de uma relação, com altos e baixos emocionais, detalhes de afeto, de inseguranças e também de separação. Uma relação comum, que é sentida pela espectadora lésbica com proximidade.

No mesmo ano de *Rules of the Road*, o curta-metragem *Ifé* (1993), da fotógrafa e cineasta Lenn Keller, foi realizado com uma câmera 16mm. Lenn Keller foi uma multiartista, fotógrafa, realizadora audiovisual, arquivista e ativista pelo movimento lésbico. Foi uma das fundadoras do Bay Area Lesbian Archives em 2014, que reúne arquivos gráficos e fotográficos relacionados a lésbicas da região de Bay Area em São Francisco. Lenn Keller colecionava *flyers* e pôsteres de encontros, bandas, cursos e ativismos lésbicos desde 1975, além de ter feito inúmeros registros fotográficos de todo esse período. Lenn Keller se descrevia como uma “orgulhosa lésbica butch”, e em suas fotografias e filmes desenvolveu um importante registro artístico de lésbicas negras que, assim como ela, reivindicavam dentro do movimento lésbico pautas necessárias para a luta antirracista. Keller desenvolveu um importante registro artístico sobre lésbicas negras e deixou um importante acervo de memória lésbica que contribui para o não apagamento dessas identidades e existências.

No final dos anos 1960, fugi da minha casa no subúrbio de Chicago e fui adotada por um coletivo de artistas negros no Harlem. Foi lá que tive minha primeira exposição à cultura intelectual negra [...] e cinema independente. Só mais de uma década depois é que meu estudo formal da fotografia iria começar. [...] Sempre que você é gay, é automaticamente marginalizado, mas existem todos esses diferentes níveis de marginalização dentro disso. [...] Eu sou negra, sou lésbica, sou não-conformada com meu gênero, também conhecida como *butch*. [...] Se você não conhece as histórias, está perdendo muitas informações valiosas (KELLER, Lenn. 2019)⁴.

⁴ Disponível em: <<https://www.kqed.org/arts/13854639/lenn-keller-keeping-the-bay-areas-black-lesbian-history-alive>>

No filme, acompanhamos a francesa Ifé, uma *butch* que divaga sobre sua nova moradia em São Francisco (EUA). A narração *over* em primeira pessoa inicia enquanto Ifé dirige seu carro. Ela fala sobre ter saído de Paris e ter ido para São Francisco há 1 ano. Ifé usa uma jaqueta de couro, cabelos trançados e óculos escuros. Segue dizendo que pode se vestir como quiser, como um homem, ou uma mulher, dependendo de seu humor. Outras imagens atravessam a montagem, e o enquadramento sugere um acompanhamento subjetivo de Ifé durante sua volta de carro pelas ruas de São Francisco. Uma mulher branca, com uma jaqueta de couro, cabelos curtos e óculos de sol dirige uma moto. Uma mulher negra de sapatos e calça jeans usa um telefone público. Casais lésbicos abraçados caminham pela calçada. Ifé continua suas divagações sobre relacionamentos com outras mulheres. Ela termina seu cigarro na frente de seu carro, parado. Ao longe, outro casal sapatão sorri, se abraça e se beija. A câmera filma Ifé, que sorri, e sua narração diz o quanto é bom estar ali.

Em *Ifé*, há uma comunicação e compartilhamento da subjetividade da personagem com o público sapatão. Ela percorre, em seu sentimento de liberdade, o autorreconhecimento dentro de outras sapatonas como ela no território em que está, nos insere em um tempo-espaço utópico e visionário, onde a existência lésbica é a ação central das afetações. A mudança para uma outra cidade e a sensação de plenitude em poder ser lésbica/sapatão é um discurso presente em algumas outras filmografias, seja por distanciamento de familiares lesbofóbicos, seja pelo afastamento de questões pessoais que envolvem a lesbianidade como fator decisivo da mudança.

Também nos anos 1990, a cineasta Cheryl Dunye produziu alguns curtas-metragens quando era estudante de cinema na Temple University na Philadelphia (EUA) e concretizou um longa-metragem estreando em 1996, *The Watermelon Woman*. Cheryl Dunye é diretora, roteirista, atriz e professora; nascida na Libéria e criada nos Estados Unidos, ela desenvolveu em sua carreira mais de 15 filmes com notoriedade para a negritude da comunidade LGBTQI+, especialmente de lésbicas.

O filme *The Watermelon Woman*, que intersecciona a ficção e o documentário, tem sua estrutura mais próxima ao cinema narrativo, porém, por ter uma grande intercepção da diretora como personagem e dialogar com diferentes camadas documentais (dela própria e da personagem principal que dá nome ao filme), flerta com o experimental

em seu conteúdo e técnica de construção, que é autobiográfica ao mesmo tempo que fictícia, escorregando em ser um roteiro narrativo convencional.

O filme inicia com uma câmera subjetiva de Cheryl apontada para sua amiga Tamara, elas estão trabalhando como cinegrafistas em um casamento. No caminho de volta para casa, enquanto conversam, Tamara filma a paisagem e diz que o que está filmando é um “realismo urbano”. São algumas pequenas pistas que são deixadas nessas cenas iniciais e que se revelam quando Cheryl filma a si mesma sentada em uma cadeira, olhando e falando diretamente com a câmera e conosco, espectadores. Ela coloca um microfone lapela em si mesma e começa a se apresentar. Diz que não sabe ao certo sobre o assunto que gostaria de filmar, mas que tem certeza de que seria sobre mulheres negras “porque nossas histórias nunca foram contadas” (em tradução livre). Continua dizendo que, ao assistir filmes mais antigos, dos anos 1930 e 1940, percebeu que muitas atrizes negras não tinham seus nomes colocados nos créditos. Ela mostra a capa de um filme chamado *Plantations Memories*, em que uma das atrizes a encantou por sua beleza. No filme, a atriz apenas aparece com o nome “The Watermelon Woman”, o que instiga Cheryl a saber mais sobre ela, seu verdadeiro nome, sua história e fazer seu filme voltado para essas descobertas.

O filme segue com Cheryl envolvida em seu projeto, enquanto sua vida é mostrada com naturalidade, desde sua orientação sexual até seu envolvimento no trabalho, sua amizade com Tamara (que também é sapatão) e sua vontade de ser cineasta. Enquanto isso, ao encontrar algumas informações sobre Fae Richards, nome original da personagem Watermelon Woman, descobre que ela se relacionava com uma diretora de cinema branca, Martha Page. As histórias se cruzam, pois Cheryl começa a se relacionar, também, com uma mulher branca e, ao se aprofundar na trajetória de Fae, percebe-se também dentro de um relacionamento com problemáticas racistas.

The Watermelon Woman é a busca de Cheryl por uma personagem que é ela mesma, e por isso se insere no filme, usando da autorrepresentação como necessidade para o processo da realização. Cheryl pesquisa a si em uma busca de representatividade e subjetividade negra e lésbica no cinema, ao mesmo tempo que expande coletivamente esse encontro. “Às vezes você tem que criar sua própria história. *The Watermelon Woman* é ficção” (Cheryl Dunye, 1996), aparece escrito

ao final dos créditos, elucidando a criação ficcional do filme *Plantations Memories* e da personagem em questão, assim como todo roteiro.

Subjetividades lésbicas e dissidentes no Brasil

No capítulo “Anarquia Audiovisual” do livro *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*, Arlindo Machado diz que é necessário “considerar o cinema não como um modo de expressão fossilizado, [...] mas como um sistema dinâmico, que reage às contingências de sua história e se transforma em conformidade com os novos desafios que lhe lança a sociedade” (MACHADO, 1997, p. 158).

Essas produções ainda que sejam menores (independentes, caseiras ou de baixo orçamento), de caráter experimental (e por isso com menos circulação em circuitos econômicos que visam filmes narrativos tradicionais) e próximas da autoria (aqui especificamente das subjetividades lésbicas, mas que se estende para outros recortes identitários) podem ser uma crescente de enfrentamento contra a cadeia produtiva cinematográfica, que visa especificidades demarcadas para estarem em circuitos maiores de divulgação. Tais especificidades são muitas vezes limitantes por classe (capital cultural e acesso tecnológico de alto valor), o que inclui no contexto brasileiro também a questão racial e de gênero, pois esses fatores são atrelados às desigualdades sociais locais. Assim, é possível concluir que essas limitações influenciam também as narrativas lésbicas/sapatonas e sexodissidentes. Por meio do cinema experimental é possível se pensar um deslocamento da fruição cinematográfica comercial (a qual é majoritariamente cis-masculina e racialmente branca, segundo comparativo de dados da ANCINE⁵) e possivelmente criar ou repensar uma nova cadeia de produção, distribuição e acesso.

Como tal, ele [o cinema] vive hoje um dos momentos de maior vitalidade de sua história, momento esse que

⁵ Pesquisa disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_o.pdf> e <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf>.

podemos caracterizar como o de sua radical reinvenção. A transformação por que passa hoje o cinema afeta todos os aspectos de sua manifestação, da elaboração da imagem aos modos de produção e distribuição, da semiose à economia (MACHADO. 1997, p. 158).

Assim, as obras aqui analisadas convergem potencialidades de transgressão tanto pela narrativa subjetiva lésbica quanto dos rompimentos que o cinema experimental propõe em relação ao cinema *mainstream* e a toda a cadeia produtiva que o sustenta. Nas análises feitas, é possível observar que, por serem produções que envolvem diretamente a subjetividade das realizadoras, existe uma construção narrativa que envolve questões demarcadas por um imaginário lésbico coletivo entre as obras, tais como a forte presença de espaços públicos e a relação dos atravessamentos com a lesbianidade; a relevância cultural geográfica; o cuidado e o afeto sobre as relações; a família; e principalmente a possibilidade de existência abrangente às diversidades lésbicas nesse território.

São filmes em que assumir-se lésbica/sapatão já é a proposição inicial, e a partir disso é que os contextos, conflitos e afetações desenvolvem as obras, aproximando a espectadora sapatão, que compartilha um ambiente comum. Através das perspectivas do cinema experimental, faço aqui um levantamento de alguns filmes brasileiros que partem de uma construção narrativa dentro da subjetivação lésbica/sapatão.

A Felicidade Delas (2018)

No filme *A Felicidade Delas* (2018), de Carol Rodrigues, duas mulheres negras caminham em uma manifestação popular e feminista na rua de uma cidade urbana. Em meio a tantas pessoas, trocam olhares entre si. O filme não possui diálogos. A chegada da polícia dispersa a manifestação e as duas personagens correm. Se encontram em uma mesma rua, uma se esconde, mas a outra é abordada por um policial. Silenciosamente combinam um plano e escapam. Ao fugirem juntas pelos becos da cidade, chegam a um lugar abandonado, com destroços aparentes e muitas paredes, como um labirinto. Percorrem esse espaço, escuro, entre sutis demonstrações de desejo entre ambas. A

perseguição da polícia as empurra continuamente para lugares cada vez mais fechados e íntimos, aumentando a tensão (entre o desejo sexual e a repressão). Finalmente, elas se aproximam cada vez mais uma da outra, tocam as mãos, se beijam e iniciam outros toques pelos seus corpos, vestidas. No ápice da intensidade do prazer compartilhado, ambas se desmancham em água, uma enxurrada que toma conta de onde estão e se espalha pelo labirinto. A água percorre as ruas até virar uma inundação. A última cena são os prédios da cidade submersos pela metade em água.

Em *A Felicidade Delas*, a montagem e as ações das personagens criam um espaço atemporal, um território deslocado. Um lugar de habitar lésbico/sapatão, entre desejos e tensões externas de hostilidade. Elementos de tentativa de separação, através da autoridade e violência, cercam esse território. Entre os momentos de segurança e afeto, existe o sentimento de controle social desses corpos. É um filme codificado, que passa despercebido aos olhos da heteronormatividade, mas que é compreendido pela espectadora lésbica/sapatão e outres. Ao final, o corpo sapatão é colocado como uma inundação que se espalha por todos os espaços e metaforicamente ruí estruturas cimentadas de hostilidade através do desejo.

À Beira do planeta mainha soprou a gente (2020)

O filme *À Beira do planeta mainha soprou a gente* (2020), de Bruna Barros e Bruna Castro, apresenta atravessamentos da relação entre as realizadoras/personagens com o ambiente familiar, especialmente com as mães, e a complexidade do deslocamento para outra cidade para poder confortavelmente expressar sua orientação sexual.

O curta-metragem começa com divagações entre elas dentro de um carro em movimento. Depois disso, fogos de artifício estouram no céu. Uma narração *over* conta que, naquele dia, 28 de outubro de 2018, estavam juntas em casa. Bruna Castro diz que, antes de dormir, naquela noite, chorou. Foi o dia do resultado para presidência em que Jair Bolsonaro venceu, fortificando a ascensão da extrema direita racista e lgbtfóbica no país.

Pela narração, conhecemos um pouco sobre Bruna Castro. A narração em outra voz, agora de Bruna Barros, recita uma poesia enquanto

as mãos delas se tocam. Fotografias da infância de Bruna B. aparecem no enquadramento e com a narração, Bruna nos fala de seu primeiro encantamento por outra menina. Um vídeo de nuvens vistas de dentro de um avião e depois de uma cidade se aproximando do pouso. Bruna C. narra: “vir pra Salvador significou alívio, alívio em vários sentidos. Alívio porque eu comecei entender realmente quem eu sou. Alívio porque eu comecei a ter uma relação melhor com a minha mãe. [...] alívio porque eu posso andar pela cidade sem medo de ter uma pessoa conhecida me olhando. Sendo, só sendo, e depois contar pra minha mãe”. Bruna C. está na areia e as ondas do mar batem em seus pés. “Eu acho que eu consigo respirar melhor aqui. Então é esse tipo de alívio”.

Bruna B. começa a dizer sobre os traços que sua mãe gosta nela, enquanto as imagens mostram alguns detalhes de seu rosto. Sobre um fundo preto aparecem os escritos: “mas tem partes de mim que mainha ainda não sabe amar”. Segue dizendo, olhando diretamente para a câmera:

as mãos, os olhares, alguns dos meus gestos. As minhas palavras quando não quer ouvir quando digo namorada, com o “a” bem desenhado na ponta da língua. Isso ela não ama. As minhas palavras beirando a coragem, minhas frases prontas de pura defesa. [...] Mas eu não sei ser resignada. Eu quero o mundo inteiro, eu quero o orgulho, eu quero doçura pintando meu nome, me quero inteira nas suas palavras. [...] Eu fico sonhando, mainha. (Transcrição do filme *À Beira do planeta mainha soprou a gente* de Bruna Barros e Bruna Castro, 2020).

Com a câmera bem próxima de seus rostos, Bruna B. e Bruna C. filmam seus olhos, narizes e sorriem, revezando o enquadramento. Elas dançam com o movimento da câmera. Depois, um vídeo delas, em que Bruna C. beija a testa de Bruna B. e em seguida sua boca. A narração segue sobre as trocas de carinho.

Nesse filme, as narrações das realizadoras poeticamente dialogam com muitos sentimentos compartilhados de vivências lésbicas. A mudança de cidade de Bruna Castro e o alívio que ela expressa em poder seguir sua orientação sexual como parte completa de si – característica também presente no curta *Ifé*, citado anteriormente. Assim

como a contradição familiar de Bruna Barros com sua mãe, que diz amar algumas partes, mas outras não; como nos acostumamos muitas vezes em recebermos apenas uma parcela e frases seguidas de “mas”.

O filme é composto de vídeos de arquivo gravados com o celular, com filmagens quase documentais. Em alguns momentos, o enquadramento divide o quadro entre vários vídeos que formam uma composição, partilhando da intimidade entre elas em formatos caseiros e de expressões cotidianas. Tudo compõe um experimentalismo com as tecnologias presentes e acessíveis, ligado à urgência de falar sobre os afetos entre mulheres de forma naturalizada, perpassando por algumas dores emocionais – consequências da lesbofobia –, porém com um direcionamento de cura, de cuidado com outras que passam por situações semelhantes. É um estado coletivo de existir e de falar de si.

REBU – A egolombra de uma sapatão quase arrependida (2019)

Em *Rebu – a egolombra de uma sapatão quase arrependida*, de Mayara Santana, a realizadora partiu de uma *websérie* no Instagram com o mesmo nome do filme, postando episódios que futuramente foram unidos e formaram o curta-metragem. Nele, alguns blocos narrativos são identificáveis: as lembranças da infância, sua relação com o pai, a relação com três ex-namoradas e sua autoimagem.

O curta-metragem inicia com imagens de arquivo de sua infância e uma narração *over* contando sobre ter crescido filha única mesmo com 6 irmãos. Mostra sua antiga casa em um loteamento afastado e as brincadeiras de que gostava, como jogar bola e andar de bicicleta com os primos. Também narra o uso de alisante nos cabelos durante esse período, assim como se lembra de ser chamada de “esquisita” por uma tia. Segue para falar um pouco de seu pai, Pedro Bala, as características dele de raivoso, mentiroso e mulherengo, e como isso a assustava quando ficou mais velha e se percebeu muito parecida com ele. A conversa segue sobre a relação com os outros filhos e sobre ele não sentir nenhum desgosto de Mayara.

Entre os trechos da narração, destacamos: “a gente tinha dois sonhos (...) um era poder namorar na praia feito qualquer casal hétero e o outro era poder cozinhar juntas na casa de alguém (...) Mas

quando você é sapatão e tua mãe odeia sapatão tu tem que sonhar coisas poucas”. Mayara segue então narrando com certo tom pueril suas descobertas iniciais com a primeira namorada (de quem não se revela o nome, apenas “Bença”) até os episódios de preconceito que sofreram depois que os pais de Bença descobriram a relação. Mayara se arrepende de ter exigido coragem da companheira e empatiza:

“(…) na verdade, tu tava tão fodida quanto eu, Bença. Hoje pensando tento me perdoar e não ter raiva, mas ainda me deixa triste que o que era pra ser um amor adolescente, desses que a gente vê nas novelas de Manoel Carlos, virou essa grande confusão homofóbica. Que provavelmente marcou a gente pro resto da vida”.

Os relatos seguem, com variações entre as companheiras de Mayara, destacando sempre o aspecto abusivo de seus relacionamentos, até o último bloco, quando fala de si, mas dessa vez, fora de relacionamentos. Ela diz que as coisas mudaram depois que um elemento entrou em sua vida: a raiva. Com sua primeira terapeuta, descobriu que muito de sua raiva vinha do racismo que ela passava e somatizava em si. Resumidamente diz que ser preta, sapatão e pobre é “chato, muito chato” e que isso abalou sua autoestima e refletiu no seu comportamento abusivo em algumas relações, porém lembrando de si mesma com cuidado e como seria injusta em não pontuar que isso é relevante para seu entendimento como mulher, negra e sapatão.

Vamos dançar? (2018)

O curta-metragem *Vamos dançar?*, das realizadoras Renata Pegorer Costa, Giulia Murena Custódio, Evelyn Santos, Luz Barbosa, Larissa Sousa, Charlie Noir e Joyce Cury, é um filme realizado com uma câmera Super 8 e mostra a relação entre Marta e Salete, duas senhoras que se relacionam há 32 anos.

Uma placa de madeira com o nome Marta inicia o filme. A narração *over* é de Salete, que narra um pouco de seu sentimento por Marta. Agora, uma placa de madeira com o nome Salete, seguida da narração *over* de Marta. A mão de Salete segura uma rosa. Um copo sendo

enchido por cerveja. As mãos de Salete sobre uma mesa colocando vários anéis nos dedos. Um plano das duas juntas, abraçadas, olhando ora para a câmera, ora entre si, se acariciando. Salete conta que, a primeira vez que viu Marta, a chamou para dançar. As duas juntas em pé, abraçadas, se balançando em um movimento tímido de dança. O filme encerra com uma fotografia de Marta e Salete jovens. Com a tela preta, apenas ouvimos a voz de Salete: “e essa história tá indo pra trinta” e Marta completa “e dois anos [...]”. Salete volta a falar: “é, a gente nunca teve essa conversa com ninguém assim, vocês são os primeiros. É pra o povo saber que duas pessoas do mesmo sexo podem viver longos, longos anos”.

No curta-metragem, podemos analisar três blocos: o primeiro sobre Marta, o segundo sobre Salete e o terceiro sobre a relação juntas. A imagem se comunica adentrando os detalhes de cada uma, as risadas entre elas, o afeto de um companheirismo de longos anos. Por meio do compartilhamento da relação entre as duas, vivenciamos a ideia de um relacionamento lésbico duradouro e positivo, cuja primeira característica citada é a amizade. Não uma amizade no armário, oprimida em não poder ser uma namorada, mas do companheirismo de uma amizade que é a própria relação, que pode ser sentida no respeito e na admiração que elas nutrem uma pela outra.

São poucos minutos que confrontam um imaginário lésbico de juventude. O diálogo com outras sapatonas sobre existirmos também na velhice, acompanhadas e felizes. Vendo um casal de mais velhas, nos colocamos no local de relembrar e manter viva a presença de todas que vieram antes, que em outros tempos já estiveram presentes amando outras mulheres.

O continuum lésbico e o erótico

Citarei mais dois filmes que, mesmo não se relacionando explicitamente ou diretamente com a lesbianidade, abrangem uma ideia expandida sobre o pensamento lésbico/sapatão por meio do conceito do *continuum lésbico*, de Adrienne Rich e do *erótico*, de Audre Lorde. Segundo Rich (1980), o *continuum lésbico* seria o atravessamento do amor, companheirismo e parceria de forma pactual entre mulheres, mesmo sem ser afetivo-sexual. Esse termo se estende para outras

sexualidades, firmado mais em uma possível organização dos afetos direcionados entre mulheres (e outras identidades dissidentes) do que apenas nas relações sexuais.

A escritora, poeta e ativista Audre Lorde (1984) escreveu no seu texto *Usos do erótico: o erótico como poder* uma perspectiva do erotismo entre mulheres⁶, na profundidade de suas relações pessoais, que compartilham de um pertencimento propositivo a não aceitação patriarcal.

Assim, no curta-metragem experimental *Nakua Pewerewerekae Jawabelia / Hasta el Fin del Mundo / Até o fim do mundo* (2018), de Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá, as duas personagens-realizadoras se inserem performaticamente em espaços de enfrentamento e parceria em frente à câmera. Não apenas no companheirismo humano entre elas, mas também no *não-humano* em respeito a outros seres e elementos presentes, em uma união anticolonizatória. Esse envolvimento a nível do *erótico* colocado por Audre Lorde demonstra que juntas partilham e evocam um mesmo sentimento de unidade, curando e potencializando suas existências como uma expansão do pensamento lésbico. Dessa forma, uma possível construção da episteme lésbica/sapatão precisa ser também compreendida em relação a corporalidades indígenas e as múltiplas cosmovisões que talvez não queiram abarcar uma conceitualização branca de lesbianidade.

Invertendo a lógica da heteronormatividade que, de antemão, presume a heterossexualidade nos sistemas de organização a nível psíquico e emocional, o *continuum lésbico* presume uma relação positiva e de parceria entre mulheres *a priori* como uma estruturação da lesbianidade. A exemplo do filme *Boca de Loba* (2018), de Barbara Cabeça, em que em um espaço urbano utópico um grupo de mulheres vivenciam uma coletividade ameaçada, se escondendo no subsolo dessa cidade através da entrada em um bueiro. Nesse subsolo, elas se reúnem, se acariciam, se cuidam; leem e articulam ações políticas a serem expressas nas ruas da cidade. Novamente, o *continuum lésbico* na perspectiva de união coletiva como um ato central do pensamento lésbico através da afetividade como forma de sentir e existir.

O projeto colonial de aniquilação cultural no território brasileiro, que se estende até os dias atuais, propõe o apagamento da lesbianidade

⁶ E outras identidades de gênero e interseções à sexualidade.

dentro da in/visibilidade (BRANDÃO E SOUSA, 2019) e o controle da sexualidade por meio da heterossexualidade compulsória (RICH, 1980) como fatores de manutenção do poder patriarcal.

Assim, a formação de um imaginário coletivo lésbico por meio de uma cinematografia majoritariamente realizada por homens cis enfatiza e influencia a lesbofobia presente socialmente. Quando as referências de afetos lésbicos são apagadas, invisibilizadas ou visibilizadas ao olhar cis-masculino (MULVEY, 1983), reflete-se uma manutenção de poder patriarcal que se utiliza dessas práticas para se fortificar, visto que a existência lésbica (RICH, 1980) é uma recusa e um ataque à sustentação dessa estrutura.

Por isso, a práxis de outras epistemologias que não sejam pensadas *por e para* Homens⁷ (SAUNDERS, 2017) são necessárias para o processo de emancipação de dissidências sexuais, principalmente se tomada a construção da lesbianidade e da racialidade com devido referencial⁸. Para isso, a construção de narrativas e não-narrativas por realizadoras e roteiristas lésbicas/sapatonas⁹ torna-se essencial para que, além de uma maior abrangência epistêmica refletida nessas filmografias, também se fortaleça socialmente um imaginário coletivo em que seja propício aos corpos lésbicos existirem em afetos e cuidados, sendo amados, respeitados e admirados, oferecendo um futuro ilimitado às nossas vidas.

Por meio da contemplação pelo edital da Lei Aldir Blanc de Pernambuco (Brasil), foi possível a criação prática de uma plataforma online de registro e divulgação fílmica para que essas obras possam ser mais facilmente localizadas. Esse acervo, de nome *Aguaceiro*¹⁰, conta com textos de reflexões sobre a lesbianidade e a apresentação da trajetória de algumas diretoras.

Assim, buscamos com esta pesquisa, mesmo que de maneira inicial, reunir uma filmografia lésbica brasileira e naturalizar a possibilidade de nossas pluralidades estarem presentes nas obras audiovisuais,

⁷ Segundo Saunders, homem heterossexual, branco, burguês e cristão. Pontuo a cisgeneridade também.

⁸ Acrescento identidades não-cisgêneras como fator necessário dessa emancipação

⁹ Incluo outras identidades que não se identificam nesses termos, mas que têm a relevância de seus próprios discursos também presentes aqui.

¹⁰ Link de acesso: <<https://www.instagram.com/acervoaguaceiro>>

mesmo que partam de circuitos menores de consumo, contribuindo para a visibilidade dos discursos lésbicos – suas epistemologias e subjetividades como urgência política –, para que sejam devidamente valorizados a partir de nossas próprias vivências. E que possamos criar cenários mais próximos das nossas realidades, respeitando nossas diversidades e enfrentando o projeto epistêmico lesbofóbico que nos afere socialmente. Pela natureza literária deste ensaio, finalizamos com a afetação primordial dessa pesquisa, que é também uma demanda pessoal, de buscar encontros da lesbianidade em outras sapatonas, e que possamos nos reconhecer exponencialmente em nossas trajetórias, criando imaginários coletivos e afetivos por e para nós.

Referências

- BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de. (2019) A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla. *Mulheres de Cinema*. NUMA
- LORDE, Audre. (2014) *Os usos do erótico: o erótico como poder*. Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. “Textos escolhidos de Audre Lorde”
- MACHADO, Arlindo. (2010) *Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na américa latina*. São Paulo: Significação, PUC/SP, ECA/USP, ed. 33
- MACHADO, Arlindo. (1997) *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Anarquia Audiovisual, Campinas: Papirus
- MULVEY, Laura. (1983) Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: Antologia 1*. Rio de Janeiro: GRAAL, v. 5, 1983. cap. 3.4, p. 435-454
- RICH, Adrienne. (2012) *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05
- SAUNDERS, Tânia. (2017) *Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária*. Trad. Sarah Ryanne Sukerman Sanches. Bahia: Periódicus, n. 7, vol. 1, p. 102-116
- KELLER, Lenn. (2019) *Lenn Keller: Keeping the Bay Area's Black Lesbian History Alive*. KQED. Disponível em: <<https://www.kqed.org/arts/13854639/lenn-keller-keeping-the-bay-areas-black-lesbian-history-alive>>

Filmografia

- À BEIRA DO PLANETA mainha soprou a gente. BRUNA Castro e Bruna Barros. Brasil (2020). Curta-metragem
- BOCA DE LOBA. Barbara Cabeça. Brasil (2018). Curta-metragem
- DYKETACTICS. Barbara Hammer. Estados Unidos (1974). Curta-metragem
- KELLER, Lenn. (1993). Ifé (curta-metragem). Estados Unidos.
- NAKUA PEWEREWEREKAE JAWABELIA / Hasta el Fin del Mundo / Até o fim do mundo. Margarita Rodriguez Weweli-Lukana; Juma Gitirana Tapuya Marruá. Brasil/COLÔMBIA (2018). curta-metragem
- REBU – A egolombra de uma sapatão quase arrependida. Mayara Santana. BRASIL (2019). Curta-metragem
- RULES OF THE ROAD. Su Friedrich. Estados Unidos (1993). Media-metragem
- IFÉ. LENN KELLER. Estados Unidos (1993). Curta-metragem
- THE WATERMELON WOMAN. Cheryl Dunye. Estados Unidos (1996). Longa-metragem
- A Felicidade DELAS. CAROL RODRIGUES. BRASIL (2018). Curta-metragem
- VAMOS DANÇAR? Renata Pegorer; Giulia Murena; Evelyn Santos; Luz Barbosa; Larissa Sousa; Charlie Noir; Joyce Cury. Brasil (2020). CURTA-METragem

A FICÇÃO CIENTÍFICA NO CINEMA BRASILEIRO: PERSPECTIVAS FEMINISTAS, ALGUMAS BICICLETAS E UMA CADEIRA

Carolina de Oliveira Silva

Das questões que vêm me despertando mais dúvidas do que certezas, a estética ou as estéticas feministas na arte – para o cinema em especial, lugar onde detenho meu principal campo de batalha e análise – o que ora parece formular uma certeza irrevogável de que sim, uma forma feminista, uma espécie de contra cinema seria indispensável para bagunçar, contestar e construir algo como uma desestética – se desmantela ao me aproximar de alguns objetos: os filmes de ficção científica brasileiros.

Me debruço sobre um gênero constituído entre fronteiras – basta observar o modo como são indexados. As tais ficções científicas (fc) dialogam, quase sempre, com a comédia, o horror, o musical ou a própria pornochanchada e outros mais. A problemática de um gênero que ao mesmo tempo que se pauta em códigos mais clássicos – naves espaciais, extraterrestres perigosos e o fim do mundo, seja lá o que isso significa – e se propõe a provocá-los, tem sido um pontapé importante do próprio gênero ao promover um debate sobre aquilo que ele é ou poderia ser.

Tais incertezas são implicadas a fc na produção brasileira de longas-metragens, um recorte acadêmico feito a partir da cartografia proposta por Alfredo Suppia (2007). Esse não-ser-sendo foi a característica que mais me chamou atenção, afinal, se o debate proporcionado pelos gêneros cinematográficos é interpelado por códigos, padrões e lógicas quase sempre identificáveis –, seja do aspecto narrativo ou estético, se é que ambos poderiam se separar em algum momento – como lidar, compreender ou analisar aquilo que fugiria ao esperado?

A mim, uma análise esperada se aproximaria muito daquilo que Susan Sontag (1987) estabelecera como o conteúdo manifesto (o que se observa com mais “facilidade”) e o conteúdo latente (o que precisa ser investigado). Para colocar em prática essa prerrogativa, me volto para dois filmes que fazem parte de um *corpus* sobre os quais venho me debruçando: *Excitação* (1976), de Jean Garret, pode facilmente

ser interpretado como uma história que coloca em julgamento a sanidade mental de uma mulher, constantemente atacada por eletrodomésticos – a esposa, branca, de classe média, vive para agradar o marido, um admirador obsessivo da ciência. A princípio, a história pouco foge das dualidades entre natureza e tecnologia identificadas no estudo de personagens femininas em distopias literárias feito por M. Elizabeth Ginway (2005), mas ao me voltar para uma experiência em que a interpretação também se dá pelos sentidos, me interrogo – o que eu sinto ao ver a mulher atacada por liquidificadores e ventiladores malucos? Quando eu vejo Helena (Kate Hansen) da perspectiva de uma pesquisadora mulher, enxergo a possibilidade de ir contra uma ciência progressista e masculinista, em favor de uma vida regada a saberes que ainda não sei, mas possuo espaço para descobri-los. Ao mesmo tempo, como espectadora mulher – quase como na posição de uma amiga que se rebela ao se dar conta dos abusos sofridos por uma igual, me deparo com uma revolta capaz de catapultar um inimigo em comum. Seria possível aliar esses distintos olhares – a pesquisadora e a espectadora de mãos dadas, compartilhando um mesmo corpo angustiado, mas não mais sozinho?

O que eu ouço da boca de outras personagens sobre o que se passa com a mulher paranoica da cidade grande? O que eu vejo a respeito de enquadramentos que ora enclausuram o ambiente doméstico e ora reforçam a racionalidade excessiva como prisão tal qual o local relegado ao feminino? Em *Excitação*, o que também está em jogo é a interpretação! É claro que é muito mais fácil descrever Helena como uma mulher doente, dependente do marido e descontrolada emocionalmente, mas ao rememorar o dado da FC e, nesse caso, o diálogo com as narrativas de herança gótica que ficaram amplamente conhecidas por seus ambientes domésticos (não mais casas de praia de classe média dos anos 1970 no Brasil, mas grandes castelos góticos do século XVIII) e personagens femininas, a chave para a interpretação me fez encontrar nesse longuíssimo corredor obscuro – aqueles de filmes de terror em que nós, espectadoras, torcemos para que a garota não adentre, mas sabemos que sem atravessá-lo não haveria filme – e uma série de portas que podem ser abertas. Se essa história trata de uma perspectiva de mundo – um mundo racionalizado, científico e não por isso menos doentio em contraponto a um universo sobrenatural e supostamente irracional porque se sente ao invés de ver

– como se a visão pudesse tudo comprovar e aprovar – eu continuo a me perguntar: o que está em jogo? Me encontro em uma sala repleta de cadeiras, prontas para serem usadas e a minha dúvida é: em qual escolho sentar para poder observar melhor a situação?

Interrompo a dúvida para sair de tal sala, chego a um corredor e escolho outras portas para abrir, chego e outro filme: a de uma FC mais empenhada em tratar de assuntos caros ao gênero, como as mudanças climáticas e as questões que rondam regimes ditatoriais e que pode ser exemplificada em filmes como *Abrigo Nuclear* (1981) de Roberto Pires, no qual uma sociedade pós-guerra nuclear vive no subterrâneo por acreditar (leia-se, ouviram alguém que disse) que a superfície é perigosa. Nesse filme, a comandante Avo (Conceição Senna) é construída sob a égide de uma ditadora sem nuances, ela censura informações, documentos, lugares e pessoas. Em contraponto, a formação de um grupo de rebeldes também liderados por uma mulher, a professora Lix (Norma Bengell), encontra na ciência e na desobediência (ora!), a saída para a superfície – a contraposição entre ditadoras e rebeldes replica uma dualidade já reconhecida por Ginway, as imagens que pretendiam duelar a partir da madona/meretriz continuam se repetindo como se só houvessem duas cadeiras para sentar – mas e quantas outras mais estão disponíveis e das quais não arriscamos nos apoiar pelo simples medo delas não nos aguentarem? Os lugares ocupados por essas personagens, até mesmo aquelas que são impedidas de deambular à luz do dia, transferem para as imagens a separação pensada por Sontag – o que está manifestado e o que está latente e, mesmo que o lugar da ciência opressora ou libertadora esteja ocupado por mulheres, a dualidade mulher/natureza e homem/ciência, pelo menos na realidade fílmica de Roberto Pires, parece ser conjugada em torno de verbos sensórios – ver, ouvir, sentir, ser capaz de respirar o ar que é dado como radioativo, sair para a superfície e descobrir o que de fato isso significa.

Desobedecendo a uma linearidade – agora textual – perambulo em torno da pergunta inserida há pouco: o que na análise fílmica, seria fugir do esperado, ultrapassar a superfície? Seria estabelecer que o ar não é tão radioativo quanto se pensava ou talvez, até nem seja isso? Uma indagação como esta poderia ser facilmente resolvida com um afastamento da ideia de gênero cinematográfico, já que a impossibilidade de classificação dentro da produção brasileira – leia-se, em

compartimentos bem limitados e sem arestas para aparar – se mostra muito mais aplicável à situação, todavia, desconsiderá-la seria como destituir esses filmes de suas próprias complexidades. É quase irônico pensar que a defesa de uma abordagem de gênero – comumente ligada a um contexto cinematográfico mais industrial e, portanto, considerada em seus modelos inquestionáveis de uma representação mimética, uma luz “natural”, um enquadramento “realista” ou até mesmo uma fantasia que não atravessa os limiares do deslumbrante – pode provocar, a partir de seus cânones, a sua subversão.

A palavra subversão já vem me acompanhando há algum tempo e, de alguma maneira, é o que tento encontrar para além do que está posto, no entanto, ainda que essa procura tenha me feito arrebentar algumas portas desse corredor, a ideia de oposição ou até pequenos incômodos sobre aquilo que é esperado ao assistirmos um filme de rc, não me parece suficientemente revolucionária, ainda que me questione sobre a real necessidade de quantificar a revolução, como se fosse possível somar números (2 é mais revolucionário que 1) e chegar a um resultado (3 é muito revolucionário). O que eu chamo de suficientemente revolucionário? Quando chego nesse ponto, os textos que me permitem maior flexibilidade me são caros, mas ainda assim me pergunto se tal flexibilidade acontece muito mais por exigir uma ginástica sobre o qual nada pode escapar (nenhum filme merece passar despercebido) ou se tal flexibilidade tem mais a ver com a real complexidade das coisas. Particularmente concordo com ambos, pelo menos por enquanto. No diálogo travado entre bell hooks (2019) e Judith Butler (1999) sobre o documentário *Paris is Burning* (1990) de Jennie Livingston, o desvelamento a partir de uma análise localizada e corporificada fica de fato mais evidente ao visitar os textos das autoras em conjunto. As análises propostas passeiam por investigações que não se anulam: a *drag queen* como reflexão de uma estrutura imitativa feminina que muito colabora para bombear o sangue do coração heterossexual, desloca e apropria; ao mesmo tempo, o olhar sobre a feitura do filme e não somente sobre o seu resultado imagético e revelado minuto a minuto, é capaz de confirmar políticas agressivas, progressistas e reacionárias – hooks e Butler “sentem-se na cadeia que desejarem, mesmo longe vocês podem gritar uma para a outra, é possível ouvir todo mundo aqui dentro!”

O cruzamento dessas leituras me recordou um texto de Donna Haraway (1995) em que o cotejo entre ciência e feminismo promove uma perspectiva de mundo que não pretende explicá-lo por meio de sistemas globais e totalitários, mas invocar as parcialidades, as corporalidades e nossas próprias limitações. Haraway apresenta uma ideia muito valiosa da ciência, não enquanto salvadora e conhecedora de todas as coisas, mas uma possibilidade que, quando colocada em prática pela FC, é capaz de pensar outras explicações não heterogêneas de mundo. Ao anunciar “o conhecimento científico como uma conversa situada a cada nível de sua articulação” (p. 39), os temas tratados pelas histórias – no cinema – ultrapassam a importância do próprio tema e iniciam um processo de repensar a forma como eles são abordados, a forma como pesquisamos, a forma como escrevemos, a forma como fazemos filmes e a forma como os assistimos.

Nesse ponto, os atravessamentos entre forma e conteúdo são passíveis de resgate a uma defesa dos estudos das narrativas fílmicas a partir das classificações genéricas, e essas já há muito ultrapassaram a ideia de gêneros fílmicos como narrativas simplistas e incapazes de desestabilizarem a si próprias. Assim, a indagação, a subversão e o questionamento, não me parecem de todo arrebatadores e suficientes como argumentação teórica, mas isso não significa que não sejam profundamente necessários e que ocupem um espaço relevante. Podem sentar-se! Se os inquéritos são construídos tão primorosamente diante das rachaduras inevitáveis de uma perfeição mentirosa – poderia citar aqui qualquer estereótipo que se tenha quebrado em um filme, por exemplo, – o que dizer daquilo que ainda permanece mesmo diante de uma imagem estilizada?

A metáfora de um espelho talvez não seja a melhor de todas para explicar as dúvidas sobre as quais me deparo, na verdade, a considero bastante inapropriada, já que é perigosa ao suscitar uma imitação do que costumeiramente chamamos de realidade, mas ainda assim, fora a primeira imagem que formei – imagem essa resultante de uma epistemologia específica que me acompanhou durante a vida nos estudos, quase sempre predominada por uma dualidade incapaz de conviver em conjunto, a não ser que exista ao mesmo tempo se afirmando por meio da negação de sua outra, que não ela, mas imprescindível para existir. Ela me surgiu muito por conta da corporalidade e, finalmente, por trazer para os rumos da pesquisa, os textos e minhas análises,

uma localização minha, um eu que fala não só da, mas na pesquisa, dispensando um saber genérico.

Ainda nesse espelho, a imagem que a mim é formada, é a do espelho em estilhaços – aquele que antes projetara uma única imagem, ainda que incongruente com o que é espelhado dependendo das características óticas do material (que a mim não cabe aprofundar ou explicar). O estilhaçamento entrega uma imagem, talvez, muito mais próxima de nós: repartida, inacabada, interrompida pelas pequenas fronteiras, rasgos e rachaduras, e a cada faceta desse espelho, pode-se encontrar um universo totalmente diferente.

Aproveito essas imagens como um meio autêntico de pensamento e que ultrapassam o texto escrito como um saber mais apropriado e universal, principalmente quando falamos de pesquisa. Essa corporalidade talvez tenha ficado mais evidente quando, ao sair do texto, adentro em filmes como *Reassemblage* (1982) de Trinh T. Mihn-ha, ainda muito fresco em minha memória. Esse filme fora capaz de propor uma narrativa que despedaça nossas expectativas ao revelar uma forma distinta de apropriação daquilo e daqueles que não conhecemos. A voz da cineasta se move entre silêncios, músicas e imagens sonoras e ao se questionar sobre a nossa ideia de objetividade – bastaria a câmera captar o que se passa de maneira distanciada geograficamente, uma filmagem íntegra, sem cortes – para falar sobre objetividade científica, isso é a realidade para nós no cinema?

Tal questionamento não é novo – a ideia sobre o que de fato ela é (a realidade), já foi muito discutida ao longo da história do cinema – o neorealismo italiano ofereceu planos abertos e longos como um meio de falar sobre filmes que abordavam a realidade, seriam eles mais ou menos “reais” que uma proposta descontínua, vanguardista ou até mesmo experimental? A mim, a problemática não parece tentar descobrir o que é mais ou menos real, mas aquilo que é. Ainda nessa empreitada, suponho que o retorno à corporalidade e a localidade já apontadas anteriormente, possam ajudar não só a compreender essas distinções, mas não as compreender mais como tal, talvez cotejá-las. A voz de Trinh T. Mihn-ha no filme chegou a mim de um jeito diferente, justamente por seu empenho em sair da sua própria voz – é um filme que não se faz somente de imagens ou sons, mas de ambos, da falta deles e outros tantos elementos que surgem, como o silêncio e, consequentemente, o nosso próprio

estranhamento. O dado do inesperado e, principalmente, de uma câmera que se aproxima dos corpos – para utilizar um exemplo concreto da narrativa – possibilita não só um recorte de imagem, mas alternativas de abordagens e diálogos com esses corpos – não só de longe, sem cortes, sem envolvimento –, mas de perto, em pedaços e comprometidos. Essas pequenas partes que formam um todo me fazem suscitar um motivo recorrente às narrativas de FC: a possibilidade de mundos paralelos. Sim, ainda que mundos paralelos pareçam mais íntimos à FC que qualquer outra coisa – ou ideia de realidade – como dismantelar as categorias que pretendem organizar aquilo que um filme de FC pode dizer (ou se espera que o diga) e o que formas como a do documentário e seus pressupostos realistas podem apresentar? Ao permitir tais distinções estaria eu novamente retirando todas as cadeiras do meu jogo de cadeiras, esperando que apenas duas sobrevivessem ao final? Quantas salas com cadeiras ainda existem nesse corredor obscuro que eu sempre torço para que a heroína não o percorra? O quanto eu conseguiria percorrê-lo? O quanto de irrealidade pode existir na realidade?

Seriam esses universos uma equiparação possível a outras perspectivas de análises para os filmes? Seriam esses mundos paralelos outras capacidades de vida que ainda não conhecemos ou reconhecemos? Seriam esses universos uma das maneiras de nos fazer renunciar a uma hierarquia problemática, uma linearidade que, até então tomamos como a única apropriada? Essa esperança de pequenos universos me faz voltar, novamente, naquilo que eu pretendo com a FC ou, pelo menos, naquilo que eu espero poder defender como FC.

Todas essas incertezas me fazem ao menos considerar a FC uma prática capaz de justificar por si só sua relevância na urgência de pensar novos mundos. No âmbito dos estudos desse gênero, autores como Darko Suvin (1980) exploram um conceito muito axiomático e valioso – o *novum*. Nas histórias, o *novum* pode ser um artefato técnico, um fenômeno natural ou até mesmo uma situação social com capacidade de promover a descontinuidade, ou seja, despertar no espectador ou leitor a impressão de que o mundo apresentado é, em algum momento, diverso do mundo de sua experiência.

Em filmes como *Fruto do Amor* (1980) de Milton Alencar Jr., FC em que o laboratório de experiências genéticas e sociais é praticamente comandado por uma cientista negra, a Dra. Elza (Ruth de Souza) que

contesta em torno da naturalização da maternidade – as experiências feitas pretendem transformar o que seria uma maternidade amorosa e feminina, uma tentativa de desvencilhamento – um tipo de libertação – seja lá o que isso também possa significar – para as mulheres. Ao considerar de maneira muito genérica – sem me comprometer, por enquanto, com os largos desdobramentos do assunto – as obrigações da maternidade e suas condutas direcionadas ao ser mulher, ao provocar a maternidade no filme, surge o estranhamento, principalmente ao considerar as experiências científicas em conjunto. Além de pretender destituir a maternidade do feminino, aos cientistas também se encoraja a tentativa de corrigir a sociedade moralmente: os tais bandidos perigosos descartados pela sociedade poderiam ser curados pela ciência? O filme de Alencar revela um discurso determinista biológico que é ao mesmo tempo tão estranho e familiar – e que a FC assim o mantenha, estranho!

Outro estranhamento bastante específico ao considerar a produção brasileira do gênero, encontra-se no filme *Os Cosmonautas* (1962) de Victor Lima, no qual as personagens da cientista e da alienígena me acarretam um interesse latente ao pensar, justamente, no espaço ocupado – ou ainda não exatamente ocupado tal como gostaríamos – pelas mulheres nos ditos “ambientes científicos” – “puxe uma cadeira, menina, e sente-se conosco!” Nesse momento, me vem a mente uma fissura da imagem, interrogativa: quais atribuições podem ser consideradas para estabelecer as diferenças entre o ambiente doméstico e o ambiente científico, não poderiam ambos conviver? Pensá-los separadamente é concordar com uma hegemonia científica que tento (tentamos) escapar? Questiono, mas ainda prossigo com essa porta-dúvida entreaberta. Retorno ao estranhamento: o filme de Victor Lima conta a história de uma missão espacial brasileira bastante confusa e apoiada na paródia, já que coloca o Brasil em pé de igualdade com potências – à época – americanas e soviéticas, uma esquisitice que sobrepuja a própria ideia de atraso tecnológico, bastante abordada em ficções científicas nacionais construídas sob as bases da comédia. Mas para além dessa conjuntura, é interessante voltar às personagens femininas: Krina Iris (Neide Aparecida) e Alice (Telma Elita) – a extraterrestre e a cientista (denominação que a partir de minhas análises decidi adotar, tendo em vista que na grande maioria das sinopses que encontrei, Alice é referida como secretária).

Ambas trabalham em torno de elementos e ideias que percorrem o terreno do estranhamento – alguém que veio de outro mundo, com outros costumes e crenças e alguém deste mundo que é tratada como se não o fosse, afinal, o melhor destino para qualquer mulher cientista seria, sem dúvidas, o destino do amor (leia-se com ironia). A partir das nuances na construção dessas personagens, é possível retomar a forma como o espaço (não só o sideral) construído nesses filmes não é por si só, fílmico, mas levar em consideração aquilo que está fora dele – o que se entende para além do que está nos minutos de um filme?

Teresa de Lauretis (1987) reflete sobre uma reconfiguração de assuntos já estabelecidos e congelados no tempo, como o seria a própria estética, o modo de percepção e as variantes no mundo das artes. São preocupações e contradições constitutivas de um movimento feminista, dos quais Lauretis visita de maneira atenta no filme *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden. A autora questiona a ideia de mulheres, afirmando que a radicalidade não está em conseguir diferenciar homens e mulheres (talvez não mais neste momento), mas mulheres de mulheres; afinal, existem mulheres que são invisíveis aos homens, mas mulheres que são invisíveis às próprias mulheres, como as mulheres negras. Tal colocação me direcionou com mais cuidado e atenção às histórias que, de alguma maneira promovessem um diálogo com o afrofuturismo (encontramos outra sala nesse longo corredor?) – conceito sobre o qual não poderia deixar de citar a definição de Ytasha Womack (2015), já que ela “expande a imaginação muito além das convenções de nosso tempo e dos horizontes da expectativa, expulsando as ideias preconcebidas sobre negritude para fora do sistema solar” (2015, p. 36).

O afrofuturismo configurou-se como uma nova chave de leitura e engana-se quem pensa tratar somente de uma possibilidade de futuro, já que suas experimentações temporais – um passado-presente-futuro que acontece ao mesmo tempo, sem distinções, em uma espécie de circularidade – é uma de suas principais e mais fundamentais características. *Born in Flames* é um filme afrofuturista que Lauretis elogia muito por conta da representação do corpo feminino – que não é feita para ser uma imagem extraordinariamente bonita ou padrão, (aqui interrompo apenas para frisar a urgência em discutirmos o que entendemos por estética, algo que a teórica já inicia, mas assim como são os tempos sobrepostos do afrofuturismo, tal discussão não deveria se

pretender linear). O filme de Borden vai explorar uma série de problemáticas pendentes em uma democracia que se diz socialista nos EUA, e o que chama a atenção é, justamente, o fato de ser uma narrativa que não encontra as soluções definitivas dentro da perspectiva utópica socialista, mas persegue as limitações que prevalecem em um combate constante. Os grupos de mulheres parecem bem especificados em seus marcadores de diferença – classe, sexualidade, gênero – promovendo em cena um diálogo constante. Acho muito curioso o fato dessas mulheres se apropriarem das estações de rádio piratas ou não oficiais como o principal meio de comunicação para divulgarem seus discursos e, de forma instantânea, recordei de uma dinâmica parecida em filmes de ficção afrofuturistas no terreno brasileiro, como *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós. A propagação da voz, seja por meio de um discurso ou da música (como acontece em ambas as histórias), é tão importante quanto a difusão das imagens, o som é confirmado como uma dentre as inúmeras vertentes importantes do afrofuturismo, tendo em vista a sua busca constante por imagens, principalmente daquelas que foram apagadas, roubadas, desapropriadas, como o foram os homens negros em um baile de *black music* em uma Brasília dos anos 1980 – para citar o filme de Queirós – e que pouco parece nos separar do agora, a não ser pelos 40 anos contados a partir do calendário.

Uma das cenas que mais me marcaram no filme de Borden pouco tem a ver com esse compartilhamento das falas que citei, me parece algo muito mais corpóreo, uma sensação que presumi ser compartilhada a partir de minhas próprias experiências: uma mulher é aborrecida por homens enquanto caminha pela rua, são mãos atrevidas que alcançam o seu corpo, são toques sem permissão. Na sequência, um grupo de mulheres que se locomovem por meio de bicicletas é rapidamente acionado, não entendi como, mas uma rede de comunicação existe e por meio dela despistam-se pessoas, no caso, esses homens. O grupo de mulheres ciclistas que pedalam a toda velocidade no meio da cidade, exacerbam uma espécie de time de super-heroínas prontas para fazer o bem – ou um bem – todo esse desenrolar seria pedir demais? Seria repetir sem distanciamento crítico a lógica de uma jornada do herói sem outras aberturas? Penso que sim, mas pode ser um pouco mais que isso. Essas heroínas, mulheres, grupos de mulheres ou simplesmente pessoas que se unem por alguma causa, dispensam os automóveis reforçados de última geração, a escolha

é por uma máquina que expõe seus corpos ao ar livre e que depende da força física para funcionar – quem já se meteu a pedalar em uma subida sabe bem do que estou falando. Nesse brevíssimo momento, entendo esses corpos como meios, percursos, corpos que se arriscam por outros corpos, que desafiam os perigos do ser menor – é muito menos aço e ferro perambulando por aí quando comparamos as bicicletas com os carros massudos de aço.

Tudo isso me leva ao dado do deslocamento, como esses corpos se movimentam, se permitindo existir sem nada entre eles e o ar que respiram, nenhum metal ou vidro, nenhuma segurança adquirida, apenas seus próprios corpos. Talvez de maneira ingênua e com minha pouca experiência, mas nem por isso menos intensa em sair pedalando por aí, o nervosismo, o medo de fazer algo “errado”, a exposição do corpo – um corpo sem escudos ou proteção e que pode, a qualquer momento, ser tomado por uma pancada violenta simplesmente por estar ali – que também faz parte do percurso – me aproximou dessas mulheres. Assim, ao mesmo tempo em que o perigo nos acompanha, um estado de liberdade também corre ao lado – a sensação de poder deambular e estar em movimento é partilhada. A bicicleta não é nenhuma máquina do tempo futurista que permite uma viagem no tempo imensamente complexa, mas ela permite o que, por enquanto, é necessário: permite ao nosso grupo de mulheres fazer o que precisa ser feito, fazer algo por si e fazer algo pelo outro. Se antes percorríamos corredores a pé, hoje percorremos as ruas pedalando a nossa própria velocidade.

Ainda na bicicleta, me deparo novamente com a sua imagem em movimento – veloz e incrível em um curta-metragem brasileiro de jovens garotas – *Elas não podem parar* (2022) é um nome muito sugestivo, afinal, ao abordar a mobilidade urbana e os espaços de opressão velados, a cena final me fez indagar “por que ela dura tão pouco?” – as mulheres vão se juntando em meio a rua mal iluminada pela luz artificial, uma chega após a outra em sua bicicleta e elas formam um grupo. Essa imagem, vista muito tempo após as reflexões aqui escritas, me fez acreditar um pouco mais na força que temos – não li textos, não comparei bibliografias, não me debrucei sobre filosofias – eu apenas vi mulheres pedalando juntas pela cidade.

Agora, eu desço da bicicleta e vou em direção a uma cadeira. Agora sentada, como estive na escrita de todo esse texto. Essa cena do qual

faço parte, uma cena sem muita ação, pelo menos de um ponto de vista mais prático, me resulta neste texto e ao mesmo tempo em tantas outras ramificações e fluxos de pensamento-ação, provavelmente sementes para outros textos. E novamente a imagem que me recordo é de uma das cenas do filme *O jardim das espumas* (1970) de Luiz Roemberg Filho – uma “ficção científica terceiro-mundista” (CALLOU; 2019) e que, por meio dela, minha indagação metodológica passou a pulsar com mais intensidade, e minha presença sentada nesta cadeira fez mais sentido. Nessa cena, os atores, a equipe técnica e o diretor discutem num descampado sobre o desastre do cinema nacional, indicando críticas ferrenhas, inclusive sobre os espectadores do cinema; eles são interrompidos constantemente por barulhos de aviões e bombas e em um determinado momento a estudante, interpretada por Fabíula Francaroli, única mulher nesse local – por ironia, uma estudante que tenta sobreviver em um Brasil, lança o questionamento: “você devem estar se perguntando, por que essa mulher tá sentada aí, falando milhões de coisas, e daí?”. Essa pergunta não é respondida no filme, mas de alguma maneira fala sobre essas personagens, sobre a quem este texto pode chegar e sobre quem está sentada aqui, escrevendo sobre elas.

Referências

- BUTLER, Judith. Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion. In: *Feminist Film Theory: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 336-349, 1999.
- CALLOU, Hermano. Jardim dos detritos. *Revista Cinética*, 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/jardim-dos-detritos/>. Acesso em 15/12/2021.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: *Cadernos Pagu*, n.5, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em 08/12/2021.
- HOOBS, Bell. Paris está em chamas? In: *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, pp. 219-234, 2019.

- LAURETIS, Teresa de. Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and feminist Theory. In: *Technologies of gender – Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, pp. 127-148, 1987.
- MINH-HA, Trinh T. Não pare no escuro (declaração da artista). In: *O cinema de Trinh T. Minh-há*. Caixa Cultural, pp. 21-28, 2015.
- SONTAG, Susan. Contra a interpretação. In: *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, pp. 11-23, 1987.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Westford: Yale University Press/ New Heaven and London, 1980.
- WOMACK, Ytasha. Cadete Espacial. In: FREITAS, Kênia. (orgs.). *Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica*. São Paulo, novembro, 2015.

Filmografia

- ABRIGO NUCLEAR (1981) de Roberto Pires
- BORN IN FLAMES (1983) de Lizzie Borden
- BRANCO SAI, PRETO FICA (2014) de Adirley Queirós
- ELAS NÃO PODEM PARAR (2022) de Maria Antonia E DÉBORA MARTINS
- FRUTO DO AMOR (1980) de MILTON ALENCAR Jr.
- O JARDIM DAS ESPUMAS (1970) DE LUIZ ROSENBERG FILHO
- OS COSMONAUTAS (1962) DE VICTOR LIMA
- PARIS IS BURNING (1990) DE JENNIE LIVINGSTON
- REASSEMBLAGE (1982) de Trinh T. Minh-ha

PARA AS GERAÇÕES QUE VIERAM ANTES DE MIM: UM CURTA PARA O RESGATE DA IDENTIDADE

Filipe Bretas Lucas

Introdução

Começo este texto trazendo um episódio hipotético.

Estou no início de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Comunicação Social na UFMG e me deparo com alguém que, curioso, me pergunta sobre o que ele se trata. Pesquiso algo em meu celular, levanto a cabeça e digo a essa pessoa que pretendo fazer um filme e que, em última instância, esse é um trabalho sobre colonialismo.

Olho para ela, que parece pouco satisfeita com minha resposta, e a apresento a seguinte imagem:



FIGURA 1:
*Retrato de
Anastácia
escravizada.*

Essa é uma imagem de Anastácia com uma máscara de flandres – um objeto comumente utilizado durante o período colonial – e minha motivação para apresentá-la a esse interlocutor curioso reside justamente em uma nota de rodapé:

Esta imagem vai de encontro à/ao espectadora/espectador transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanas/os escravizadas/os. Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real em Kimbundo, nascida na Angola (...). Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada pelos europeus traficantes de pessoas (...). Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar (...) (KILOMBA, 2019, p. 35-36).

Segundo Grada Kilomba, a máscara representaria o colonialismo como um todo. Ela seria a representação das políticas sádicas de conquista e dominação com seus regimes brutais de silenciamento (KILOMBA, 2019) e, por isso, pensava que ela seria uma síntese perfeita para representar esse trabalho. Contudo, em dado momento, após uma série de vivências, esse projeto pareceu desejar se tornar outra coisa e, ao invés de se sintetizar na imagem de Anastácia escravizada, passou a buscar por aquelas outras imagens que pudessem carregar em si algo que nos trouxesse cura.

Nesse texto, desejo compartilhar com vocês um pouco de minha história e contar sobre o meu caminho até a formulação do filme “*Para as gerações que vieram antes de mim*”, meu primeiro curta-metragem que, inicialmente, foi pensado quase como um processo pessoal, mas acabou sendo ressoado por outras pessoas e festivais de cinema que o julgaram como algo que merecia ser falado.

Na justificativa do Júri Oficial que o premiou como melhor filme da Competitiva Minas do 23º FestCurtasBH, foi escrito:

“Para as gerações que vieram antes de mim”, de Filipe Bretas Lucas, aposta numa espécie de ciclicidade quando escava, exhibe e compartilha os arquivos de sua família. Isso está na foto que apresenta a família do pai

do diretor, registro que dá o pontapé inicial ao curta, à imagem da matriarca dessa família, mulher negra de expressão firme que é homenageada na cena de encerramento da narrativa. Entre esses dois frames, nos são apresentados os fragmentos de uma busca que, mesmo fazendo-se pessoal, ressoa nas histórias compartilhadas por diversas famílias negras brasileiras”.

Dessa forma, escrevo esse texto, pois acredito que haja algo de valor em compartilhar um pouco mais desse processo e todas suas reflexões que transformaram a busca pela denúncia de violências contra Anastácias na busca por antídotos.

Mas isso é algo que irei abordar mais para frente.

Em busca de um tema

Me lembro detalhadamente como foi o processo de criação desse projeto.

Inicialmente pensava em adiar a disciplina de formulação do trabalho, pois não tinha certeza sobre qual tema gostaria de abordar. Havia ouvido falar que teríamos que definir nosso tema já nas primeiras semanas, e isso me deixava um tanto quanto inseguro. Contudo, decidi me matricular e confiar no processo.

Dessa forma, ingressei na disciplina, e tive, como uma das primeiras atividades, que desenvolver um mapa mental para que pudesse pensar sobre minha trajetória na universidade. Ao fazer tal exercício, percebi que o Cinema era uma linha que atravessava toda a minha trajetória acadêmica e havia buscado muito pela área da imagem e do audiovisual durante o curso.

Curiosamente, apenas após fazer esse exercício, me recordei de algo que havia ficado esquecido desde a metade curso – o fato de que havia escolhido Publicidade e Propaganda porque, uma vez que não há oficialmente o bacharel em Cinema na UFMG, um coordenador do meu antigo colégio havia me convencido de que poderia estudar tal área dentro de Publicidade e Propaganda.

De fato, algumas professoras e professores que lecionam nos cursos de graduação em Comunicação Social da UFMG (onde está inserido

Publicidade e Propaganda) também compõem uma linha de pesquisa de pós-graduação chamada Pragmáticas da Imagem, na qual se desenvolvem estudos e pesquisas sobre cinema. Contudo, acredito que esse coordenador não tinha ciência disso e havia me levado à Publicidade apenas porque poderia estimular que mais um aluno do colégio buscasse aprovação na UFMG – algo dos interesses da empresa. Por sorte, no meu caso, acabei também conseguindo ter os meus interesses pessoais atendidos...

De toda forma, ao relembrar tal fato, se tornou nítido para mim que gostaria de desenvolver um filme como projeto de TCC. Contudo, ainda não tinha certeza sobre qual seria o tema, e só vim a tomar essa decisão ao me lembrar de uma experiência que tive no curso “Audiovisual e Fotografia no Enfrentamento ao Racismo” que fiz junto ao CENARAB (Centro Nacional de Africanidades e Resistência Afro-brasileira).

Tínhamos, como trabalho final, a produção de um vídeo e, após um dia todo na sede editando o trabalho, estava de noite à espera do término da exportação do arquivo. Enquanto isso, fiquei no espaço conversando com um colega que também estava lá naquele horário. Ele estava terminando o seu TCC em Direito e também abordava nele questões raciais.

Me lembro até hoje da frase que ele me disse: “eu não podia passar pela faculdade sem falar sobre isso”. Até então, não costumava me lembrar desse momento com tanta frequência, mas ao pensar a busca por um tema, a lembrança dele se fez presente de forma muito forte. A partir daí, decidi que iria fazer um filme que abordasse questões raciais, mas sendo esse um tema muito vasto, teria que fazer investigações para descobrir quais recortes deveriam ser feitos nesse momento.

Noções Introdutórias para uma Identidade Negra Politizada

Após algumas orientações na faculdade, percebi que o que desejava era fazer um filme que abordasse a construção da identidade étnico-racial de pessoas negras no Brasil e, ao fazer uma breve revisão histórica sobre a relação entre a identidade étnico-racial do negro e a política, tomei conhecimento de que, no fim dos anos 70, o povo negro conseguiu

organizar uma entidade de caráter político em escala nacional de grande importância – o Movimento Negro Unificado (GOMES, 2007).

Para isso, apropriaram-se do conceito de raça, uma vez que, a partir dele, poderiam chegar ao desmascaramento do racismo e reforçar a coesão grupal no embate político. Contudo, mesmo com os avanços promovidos, posteriormente, Souza (1983), apontaria que nascer com a pele negra ou outros fenótipos negróides e compartilhar uma mesma história de desenraizamento, escravidão e discriminação racial não seriam, por si só, fatores suficientes para a elaboração de uma identidade negra no contexto brasileiro.

Segundo a autora, ser negro seria tomar consciência dos processos ideológicos que mantêm o indivíduo alienado com relação às questões raciais, para que, assim, se possa criar outra consciência que o prepare para combater as discriminações e que fortaleça o seu pertencimento ao grupo social negro.

Sendo assim, percebi que as questões ligadas à identidade étnico-racial no Brasil são complexas e vastas, fazendo com que até hoje tal questão ainda seja confusa para diversos brasileiros – incluindo eu mesmo no início desse processo. Contudo, ao mesmo tempo, também pude notar que esse era um tema de grande importância, uma vez que foi somente quando houve a desarticulação da celebração da mestiçagem e atribuição de um sentido identitário e político à categoria negro que as conquistas passaram a ser galgadas (FIGUEIREDO, 2015).

Com isso, comecei a refletir que, sendo esse um trabalho de conclusão de curso, o que poderia ser mais rico talvez fosse buscar por uma discussão que unisse a teoria acadêmica com o saber da experiência e, tendo isso em vista, comecei a buscar me aprofundar mais em discussões ligadas ao conceito de lugar de fala.

Lugar de Fala

Ao longo da leitura do trabalho “*O que é Lugar de Fala?*” de Djamila Ribeiro (2017), os aspectos que mais me marcaram foram as reflexões sobre como as experiências individuais são importantes, mas precisamos focar em uma abordagem que olhe para as experiências compartilhadas e baseadas em grupo. Como Collins coloca:

Argumentar que os negros, como grupo, irão se transformar ou desaparecer baseada na minha participação soa narcisista, egocêntrico e arquetipicamente pós-moderno. Em contraste, a teoria do ponto de vista feminista enfatiza menos as experiências individuais dentro de grupos socialmente construídos do que as condições sociais que constituem estes grupos. (COLLINS *apud* RIBEIRO, 2017, p. 34).

Sendo assim, para o desenvolvimento desse projeto, me pareceu fundamental buscar compreender a qual “subgrupo” da negritude as minhas experiências estão mais relacionadas e, para isso, tive que olhar para minha história individual e compreender onde ela poderia se conectar à de outras pessoas.

Inicialmente, acreditava que muitas de minhas incertezas com relação à minha identidade étnico-racial estavam ligadas ao fato de ser pardo e parte de minha família ser branca; mas, ao longo das reflexões, comecei a perceber que havia outra questão latente – a intersecção entre raça e classe. Se, por um lado, o fato de minha família ter vivido a ascensão social permitiu que eu desenvolvesse esse projeto na universidade, por outro lado, viver essa mesma ascensão também me fez herdar os processos de alienação e embranquecimento causados por ela.

“... como naquela sociedade (a brasileira), o cidadão era o branco, os serviços respeitáveis eram os ‘serviços-de-branco’, ser bem tratado era ser tratado como o branco. Foi com a disposição básica de ser gente que o negro organizou-se para a ascensão, o que equivale dizer: foi com a principal determinação de assemelhar-se ao branco – ainda que tendo que deixar de ser negro – que o negro buscou, via ascensão social, torna-se gente” (SOUZA, 1983, p. 21).

Somado a isso, também entendo como importante destacar que as categorias “branco” e “negro” não seriam caixas fechadas, mas sim um gradiente com várias tonalidades onde quanto maior o sucesso, mais se é afastado da negritude (SOUZA, 1983) e, diante disso, destaco o pensamento de Abdias do Nascimento quando o mesmo afirma que:

Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o apartheid da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais de governo assim como difuso no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país (...) Monstruosa máquina ironicamente designada “democracia racial” que só concede aos negros um único “privilégio”: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora. A palavra - senha desse imperialismo da brancura, e do capitalismo que lhe é inerente, responde a apelidos bastardos como assimilação, aculturação, miscigenação; mas sabemos que embaixo da superfície teórica permanece intocada a crença na inferioridade do africano e seus descendentes. (NASCIMENTO, 1978, p. 93).

Jovens Negros em Escolas Privadas – Uma Síntese do Recorte Raça e Classe

Deparado com tamanha complexidade, comecei então a buscar onde em minha experiência conseguiria localizar saberes que poderiam trazer alguma forma de contribuição, e, ao repensar minhas vivências, algo que aos poucos começou a se tornar bastante evidente, foi como o fato de meus pais terem sido capazes de pagar uma educação privada conseguia tanto evidenciar os processos de ascensão social familiar, quanto as questões ligadas ao afastamento da identidade.

Por, desde pequeno, ocupar o ambiente de privilégio (branco) da escola privada, comecei a refletir como eu e minha irmã experimentamos uma ascensão social dentro de minha história familiar. Meu pai foi a primeira pessoa da família dele a ter acesso à faculdade (privada), enquanto eu e minha irmã fomos os primeiros a estudar em escolas privadas e ter acesso a uma universidade federal.

Ou seja, para que você possa estar lendo este projeto agora, várias gerações de minha família tiveram que se esforçar duas/três vezes

mais para que eu pudesse ter acesso a um privilégio branco (educação de qualidade no Brasil) e, não o bastante, quanto mais nos aproximávamos dele, maiores eram as cobranças por embranquecimento.

Sendo assim, comecei a sentir que, ao pensar criticamente a minha vivência corporizada na escola privada, deveria tanto refletir criticamente sobre a estrutura racista da sociedade em que vivemos, quanto confrontar os processos de apagamento e perda da identidade.

Saber da experiência

Vivência Corporizada

Minha memória tem como marco a 8ª série do Ensino Fundamental como o ano no qual começo a me entender de forma mais nítida como um sujeito negro. Possuía aproximadamente 14 anos e, por algum motivo, não consigo me lembrar o que engatilhou tal entendimento, mas, de toda forma, é fato que, nessa série, *Preto* acaba por se tornar um apelido comum entre aqueles que eram mais próximos de mim.

Com isso, brincadeiras ligadas à negritude começaram a se tornar mais comuns e, algumas vezes, eu até as sentia com um caráter, de alguma forma, afetivo. Contudo, como nos aponta Kilomba:

A palavra N. (*preto* no português) não é uma palavra neutra, mas um conceito colonial inventado durante a Expansão Europeia para designar todas/os africanas/os subsaarianas/os (Essed, 199; Kennedy, 2002). Ela é, portanto, um termo localizado dentro da história da escravidão e da colonização, ligada a uma experiência coletiva de opressão racial, brutalidade e dor (...) ser chamada/o de N. nunca significa ser chamada/o apenas de negra/o; é ser relacionada/o a todas as outras analogias que definem a função da palavra N. (KILOMBA, 2019, p. 156-157).

Dessa forma, também creio ser importante relatar que, para além dessa dimensão afetiva do apelido *Preto*, muitas vezes, ele também era utilizado com um teor ofensivo e violento. Contudo, sempre que me chamavam de *Preto* (principalmente quando carregava um tom

depreciativo), isso era posto como brincadeira/ “zoação” e, por isso, não deveria me importar.

Aliás, ao revirar meus arquivos, encontrei alguns recados que foram deixados para mim em duas dinâmicas do colégio: uma de recados e opiniões que todos da turma nos davam e a outra de despedida no final do ano. Acredito que eles conseguem evidenciar um pouco como se dava essa relação dúbia em que ser “preto” ora era algo aceito, ora era algo indesejado; ora algo afetivo, ora algo violento.

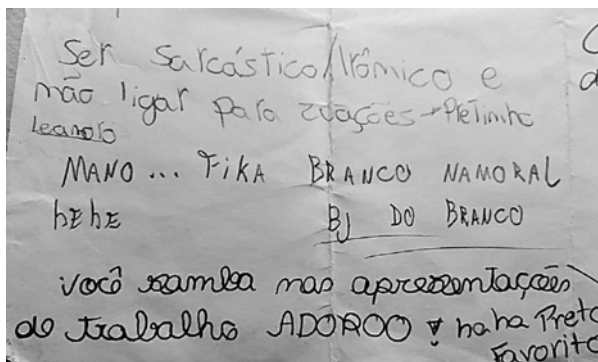


FIGURA 2:
Atividade com
recados e opiniões

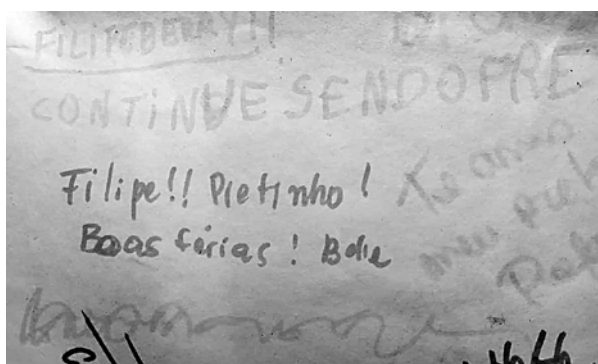


FIGURA 3:
Atividade de
despedida
de final de ano.

Aqui encontro tanto recados violentos quanto afetivos e, ao retomar essas memórias, observo que a violência do racismo cotidiano que Kilomba descreve, muitas vezes, pode vir ligada (de alguma forma estranha) a algum afeto.

Se, por um lado, compreendo quando ela coloca que ser chamado de *preta/o* é uma forma de violência e subordinação, por outro, também percebo que a diferenciação do que é violência e do que é afeto,

pode ser algo complexo em muitos momentos. Mesmo sendo capaz de me lembrar de alguns episódios em que a violência aparecia de forma mais nítida – como, por exemplo, quando era chamado de *preto fudido* – na maioria dos casos, ela vinha junto a alguma ideia de afeto – que costumava vir do fato do agressor ser uma pessoa próxima (que realmente gostava de mim) e trazer a ideia de ser simplesmente uma brincadeira / “zoação”.

Como resultado disso, percebo que a minha identidade étnico-racial era cooptada por essas pessoas brancas que estabeleciam uma relação de ambiguidade com ela, uma vez que me colocar como mais ou menos *preto* tinha uma relação direta com o que seria interessante para elas naquele momento.

Uma pessoa é negra quando se trata da incorporação do que é negativo, mas pode ser igualmente branca quando se trata da incorporação do que é positivo. Que ideias alucinantes habitam a cabeça do sujeito branco que acredita que não somos realmente negras e negros quando somos boas e bons, mas, de fato, negras e negros quando somos maus – que alucinação branca! (KILOMBA, 2019, p.177),

Diante disso, mesmo essa sendo uma vivência pessoal, percebo que ela não se limita ao âmbito do privado, uma vez que a partir da dissertação “*Sobre a Construção Identitária de Adolescentes Negros de Classe Média – Um Estudo de Caso em uma Escola Particular de Belo Horizonte*” as autoras constataram que os adolescentes brancos apresentavam em seu discurso aspectos ambíguos e preconceituosos com relação aos estudantes negros, ao mesmo tempo que os estudantes negros apresentaram em seus depoimentos posições contraditórias sobre o “ser negro” (NICODEMOS, 2011).

Sendo assim, visto que este trabalho se desenvolveu tendo como uma de suas motivações interesses pessoais do pesquisador, acredito ser importante retomar Laborne (2008), citado por Nicodemos e Tosta (2011), quando o mesmo afirmar que “falar do lugar de classificação racial no contexto brasileiro não é só falar de si. É falar de processos densos e tensos da construção da diferença” (LABORNE, 2008 *apud* NICODEMOS; TOSTA, 2011 p. 83).

Desmascarando o Racismo

Se, por um lado, podemos notar as complexas dinâmicas do racismo nos relatos acima, por outro lado, também é importante termos ciência das suas diversas dimensões no processo de negação indo para além dos colegas brancos. Segundo a autora da pesquisa:

Analizando os depoimentos dos professores e coordenação pedagógica, de um modo geral, eles defendem que nessa instituição todos os atores culturais que ali estão são respeitados em sua totalidade, não existindo, assim, nenhuma dificuldade de socialização e integração. Os princípios que norteiam o processo de ensino e aprendizagem estão em constante diálogo com a solidariedade e o respeito ao outro, disseram eles (NICODEMOS, 2011, p. 141).

Quando penso em minhas vivências, vejo a presença desse mesmo discurso e, não surpreendentemente, a constatação da sua falácia. Apesar disso, também percebo que em nenhum momento me era dado espaço para questionamento e, assim, era forçado a me manter na negação.

A respeito do processo de socialização dos adolescentes negros com os brancos, a partir das observações sistemáticas foi possível identificar uma certa “harmonia” entre estes e os colegas, especialmente nos momentos de recreação na escola. Todavia, em conversa com os estudantes negros, constatei em suas falas que, de forma direta ou indireta, eles enfrentam situações com os colegas que não são nada agradáveis, ao contrário, são preconceituosas, como no caso de apelidos e piadas relacionadas às características físicas (...) A explicação dos adolescentes sobre esta questão de um modo geral ficou na ideia de que isso é brincadeira dos colegas brancos, já que quem as faz são seus amigos e vindo deles, não são ofensivas (...) Ou seja, a “piadinha”

vinda de um colega do grupo, está isenta de preconceito na fala do colega negro! (NICODEMOS, 2011, p. 141).

Diante disso, penso ser curioso como tal colocação da autora vai ao encontro de minha experiência relatada acima. Ler sobre a pesquisa me ajudou a rememorar questões de minha vivência pessoal e, como resultado disso, achei interessante ver como a teoria poderia contribuir no processo de reflexão das experiências que passei.

Segundo a pesquisadora, o silêncio de estudantes negras e negros “(...) se dá no sentido de não contrariar a falaciosa ideia de harmonia existente entre os grupos étnico-raciais (...)” (NICODEMOS, 2011, p. 104) ao mesmo tempo que também é um “(...) reflexo da dificuldade de identificação em um meio onde este é uma minoria, da forma como as questões relacionadas aos negros são abordadas e, sobretudo, devido ao medo de ser ridicularizado e humilhado” (NICODEMOS, 2011, p.107).

De fato, o medo de ser ridicularizado e humilhado era muito presente em minha vida e, aparentemente, ele não era gratuito, uma vez que os processos de negação do racismo são impostos sobre o oprimido de forma a construir relações onde se naturaliza as violências e subordinações. Se, entre as mensagens acima, podemos ver um recado que exalta o fato de eu “não ligar para zoações → Pretinho”, ele só é possível devido à existência de uma dinâmica em que eu seria posto como chato, sensível demais ou até mesmo racista (?) se expressasse meu incômodo.

Negação é um mecanismo de defesa do ego que opera de forma inconsciente para resolver conflitos emocionais, através da recusa em admitir os aspectos mais desagradáveis da realidade externa, bem como sentimentos e pensamentos internos. (...) o sujeito nega que ela/ele tem tais sentimentos, pensamentos ou experiências, mas continua a afirmar que outra pessoa os tem. A informação original – (...) ‘Nós somos racistas’ – é refutada e projetada sobre as/os ‘Outras/os’: (...) ‘Elas/eles são racistas’. Para diminuir o choque emocional e a tristeza, o sujeito Negro talvez diga: (...) ‘eu nunca vivenciei o racismo’. (KILOMBA, 2019, p. 43-44).

Sendo assim, acho importante destacar que tais processos de negação parecem se intensificar ainda mais quando a violência provém de algum amigo ou outra pessoa próxima. Devido ao fato de o racismo ser socialmente entendido apenas como um desvio de caráter individual (e não um problema estrutural que interfere na subjetividade de todos), frases como “você me conhece, eu não sou assim”, “você sabe que não tive a intenção”, “eu super estudo e apoio a causa racial, nunca iria querer te machucar” parecem explicitar bem como operam tais lógicas: a maioria das pessoas está mais preocupada em se dizer não-racista do que realmente enfrentar o racismo.

Com isso, não por acaso, vejo recorrentemente pessoas entendendo o racismo apenas como a “intenção de prejudicar pessoas negras”, mas, enquanto uma pessoa que sofre isso, posso dizer que, mais interessante do que prestarmos atenção nas intenções, seria focarmos nos resultados das ações e comportamentos.

Quando aponto o racismo em uma situação, eu desejo que possamos olhar para aquela experiência de forma a compreender o sistema de opressão a que ela está ligada para que, assim, a violência cesse. O que eu quero, é que eu e outras pessoas paremos de ser açoitados e, para isso, o debate sobre a intenção daqueles que violentam não pode ser posto como mais importante do que a busca pela cura e proteção daqueles que são violentados.

O medo *branco* de ouvir o que poderia ser revelado pelo sujeito *Negro* pode ser articulado com a noção de repressão de Sigmund Freud, uma vez que a “essência da repressão”, segundo ele, “encontra-se simplesmente em afastar-se de algo e manter esse algo a distância do consciente”. (...) A repressão é, nesse sentido, a defesa pela qual o ego controla e exerce censura em relação ao que é instigado como uma verdade “desagradável”. Falar torna-se, assim, virtualmente impossível, pois quando falamos nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser dita, tampouco ouvida. Essa impossibilidade ilustra como o falar e o silenciar emergem como um projeto análogo. O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta,

isto é, entre sujeitos falantes e suas/seus interlocutoras/es. Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. (KILOMBA, 2019, p. 41-42).

Como falar sobre isso?

Uma Abordagem Familiar

Para ter identidade e ser reconhecido, o negro abre mão de si mesmo e busca se espelhar no branco e nos conceitos da sociedade em que vive. A escolaridade é um fator importante para sua ascensão, isto é certo, mas o que se constata é que vencido essa etapa, ele mesmo anula, nega a cultura de origem. Sua luta torna-se individual, incorpora os valores socialmente aceitos mesmo tendo consciência da importância dos seus ancestrais para a configuração atual da sociedade.

SILVA apud NICODEMOS, 2011, p. 130.

Algo que também pude constatar na pesquisa desenvolvida com alunos negros de escolas privadas foi que, se por um lado a família apresenta um papel crucial na construção de uma identidade negra positiva, por outro lado foi notada a predominância de uma baixa frequência de diálogos sobre as relações étnico-raciais no contexto familiar desses jovens (NICODEMOS, 2019). Dessa maneira, somada, à minha experiência pessoal, comecei a suspeitar que a falta de suporte da família nessas questões poderia ser algo importante nesses processos de fragilização.

Sendo assim, busquei retomar a discussão proposta por Kênia Freitas (2018) para pensar o Cinema Negro Brasileiro como uma forma de elaborar tais conflitos:

O crescente número destes filmes que se voltam para o espaço íntimo familiar negro nos parece indício de

uma construção de olhar sobre e para si (...). Recorrente, este espaço não é idealizado em uma representação única, mas é múltiplo e recortado pelas intersecções de gênero, classe, religiosidade, etc. (FREITAS, 2018, p. 163).

Para Feitas, ao abordarmos o Cinema Negro Brasileiro por uma lente fanoniana, poderíamos entender que ele teria uma potência de expansão infinita, “pois não há um preto, há pretos” (FANON *apud* FREITAS, 2018, p. 162). Dessa maneira, após ter contato com diversos filmes nacionais contemporâneos de diretores negros (dando destaque para *Antes de Ontem* de Caio Franco, *Fartura* de Yasmin Thayná, *Travessia* de Safira Moreira e *Movimento* de Gabriel Martins), pude começar a notar que meu filme poderia ser mais uma proposta dentro dessas potências infinitas da experiência negra. Com isso, para além do fato de estar realizando esse filme sozinho, escolhi desenvolvê-lo a partir de meus registros familiares, uma vez que poderia abordar a experiência da escola privada trazendo uma perspectiva que ultrapassasse a minha experiência e o colocasse como o processo de elaboração coletiva de uma família sobre suas vivências.

Somado a isso, também comecei a notar que poderia haver algo a mais de interessante nessa abordagem, uma vez que as dinâmicas de famílias negras, por vezes, são diferentes da dinâmica de famílias de classe média (normalmente brancas), mas, no meu caso, minha família intersecciona ambas. Sendo um jovem negro de classe média, consigo me deparar simultaneamente com duas experiências diferentes: a falta de imagens (com pessoas negras) e a abundância de imagens (com pessoas brancas). Com isso, creio ser pertinente apontar que, segundo Cardoso (2018), poderíamos perceber essas duas dinâmicas nos filmes *Travessia* de Safira Moreira e *Inconfissões* de Ana Galizia:

Travessia fala da ausência de registros fotográficos das famílias negras, como nos lembra Heitor Augusto e Kênia Freitas, e da urgência de reconfigurar esse álbum. *Inconfissões* nos revela que é justamente a presença do registro nos álbuns de uma família de classe média branca que permitem reconstruir uma memória para o tio ausente (CARDOSO, 2018, p. 188).

Dessa maneira, para além das discussões teóricas que vinha trabalhando até então, comecei a me interessar sobre o que tal intersecção haveria gerado de imagem e o que essas imagens poderiam trazer de contribuição para o debate coletivo. Somado a isso, também levei em consideração a importância de buscar formas de expandir as potências desses registros (do passado) e, sendo assim, também optei por gravar uma série de conversas e momentos familiares para gerar outros registros (do presente), visando cruzá-los.

Se em Travessia é preciso fragmentar, ampliar um detalhe, para que a voz que narra se faça inteira, em Inconfissões tudo que se achava fragmentado, lembranças guardadas e esquecidas, aquilo que resta da memória de um ente, precisa ser reunido, organizado para que se construa um retrato possível, apesar da distância temporal, apesar da ausência. Ao olhar para filmes que procuram trabalhar com tais registros, estamos diante de alguns desafios: reconhecer a fotografia como traço, vestígio ambivalente, ao mesmo tempo ausência e presença; e, das poucas fotografias que restam, ultrapassar o seu valor documental, mas sem abandoná-lo, a fim de reconstruir um retrato potente para aquele cujo registro foi negado de saída. Esse poder não está apenas na fotografia em cena, mas também no poder imagético da fala, que reinscreve essas imagens pela/na palavra. Não à toa, ambos os filmes trabalham a palavra – poema, depoimentos cartas – em *voice over*. (CARDOZO, 2018, p. 189).

Uma Abordagem Centrada na Imagem

Se, por um lado, esse trabalho visava fazer o cruzamento da imagem (fotos e vídeos) com a palavra (depoimentos), por outro, julgo ser importante relatar como foi o processo de entendimento do lugar de cada um deles no filme.

Comecei esse trabalho de forma teórica, aprendendo a partir da bibliografia negra (Nelsa Souza, Angela Figueiredo, Grada Kilomba,

Abdias do Nascimento, etc), para que, depois, buscasse adentrar o filme. Acreditava que poderia primeiro entender o contexto social para, assim, construir um “roteiro” e, depois, simplesmente filmá-lo. Contudo, ao começar os processos de montagem, pude notar que haveria um outro tipo de regime e, se no início pensava em usar citações bibliográficas ao longo do filme, agora começava a ser nítido a necessidade de desapegar dos estudos teóricos para que houvesse a escuta dos arquivos que tinha em mãos.

Apesar disso, não me entendam errado. Não é como se o estudo (especialmente o dos autores negros) não tivesse sido importante. De fato, ele foi fundamental para que pudesse compreender mais minha vivência e conseguisse localizá-la de forma mais assertiva dentro do coletivo. Contudo, tinha que me permitir explorar uma outra forma de linguagem e aprender a “pensar com as imagens”.

A partir daí, pude perceber que filme não seria uma ilustração dos textos lidos até então, mas sim algo construído pelo o que a minha sensibilidade (fruto da experiência e do estudo) conseguiria escutar nesses registros que foram feitos muitos anos antes da concepção desse projeto.

Uma Abordagem Afetocentrada¹

Esse processo de construção identitária é pontuado por ambiguidades, chegando, em alguns casos, a se revelar doloroso e sofrido. Percepções sobre o outro e com o outro, que levam à reflexão de que não é possível pensar em uma única forma de ser negro, e sim em várias possibilidades de assumir a negritude, não sendo essa uma construção fácil, isenta de conflitos.

NICODEMOS, TOSTA, 2011, p. 89.

¹ Tal conceito foi pensado em diálogo com o adjetivo “afrocentrado”, uma expressão que caracteriza relações que se pautam nas trocas e partilhas entre pessoas negras. Ao escolher tal formulação no lugar de outras mais comuns, como “abordagem afetiva”, busco dar destaque para as potências existentes na partilha de afetos entre pessoas negras.

Você se lembra quando, no início desse texto, disse ter chegado a pensar que a imagem de Anastácia escravizada poderia ser uma síntese para ele? Pois bem, agora trarei mais sobre isso.

Sendo tais questões postas para mim como um tabu durante muito tempo, ao longo desse processo, pude relembrar e reinterpretar uma série de vivências que tive ao longo dos anos. No filme, minha irmã usa um adjetivo que acredito ser muito pertinente para se pensar o racismo no Brasil. Ela usa o adjetivo “sofisticado”.

Pessoalmente, julgo curioso como o racismo não perde sua eficiência em seus objetivos de violentar e fragilizar, mesmo quando ocorre de forma “não-explícita”. Além disso, também acho curioso como as violências racistas que sofri ao longo da minha vida nunca tiveram a culpa localizada nos agressores. Ou a culpa era minha ou ela era de ninguém.

Ou eu era posto como o responsável por ter sofrido a violência, ou era colocado que aquilo era só uma brincadeira/zoação e não deveria me importar. De toda forma, independentemente de qual era a situação, me sentia silenciado e, dessa forma, ao finalmente pensar em um momento onde poderia apontar uma série de violências que sofri, fiz algumas montagens em que um tom de denúncia se fazia mais presente.

Por sinal, lembro-me de ter encontrado uma fita VHS onde havia sido gravada a comemoração de 10 anos da Xuxa. Aquela mulher, símbolo de exaltação da branquitude, havia sido uma referência forte para minha irmã – e diversas outras crianças – desde a infância e, não por acaso, havia uma gravação dela em minha casa. Após algumas experimentações, cheguei a uma sequência bastante interessante na qual cenas da Xuxa em multidões eram contrastadas com cenas de minha irmã sozinha na escola. Era uma sequência que me orgulhava de ter construído e parecia certo que ela estaria presente no filme até que, ao desejar construir uma sequência final, decidi reassistir o filme de forma quase ritualizada.

Tomei um tempo, me sentei na cadeira e pensei comigo mesmo: “agora eu vou parar e *A S S I S T I R* ao filme”. Dei o *play* e comecei a rever aquelas sequências pelas quais já tinha passado tantas vezes, mas dessa vez, as escutava de outra forma, pensando que aquilo eram relatos de pessoas reais – pessoas queridas para mim.

Já na parte onde meu pai narra como havia sido sua infância, me emocionei ao pensar em todas as coisas que ele e minha família já

tiveram de passar. Pensei muito como foi para meu pai perder a mãe dele aos nove anos e ter que começar a trabalhar tão cedo. Pensei em como foi para o meu avô ter perdido sua esposa de repente tendo 8 filhos para criar (tendo a mais nova 10 meses). Poderia dizer que pensei em muitas coisas e, talvez até por serem tantas, poderia dizer que em dado momento não pensava em mais nada e apenas sentia. Senti tanto que, de alguma forma, comecei a sentir a presença de meu avô (já desencarnado) assistindo ao filme junto comigo e, a partir daí, muita coisa mudou.

Comecei a ver todo o filme pensando o que faria sentido para meu avô ver e o que não faria. O que seria bom para ele assistir e o que, até poderia ter valor para as pessoas da academia e dos festivais, mas não faria sentido para ele. Nisso, se tornou nítido que desejava que esse filme fosse algo para as pessoas que vieram antes de mim e, a partir disso, decidi não apenas retirar a parte da Xuxa, como também busquei repensar todo o conceito do filme.

No fim, decidi que não queria que esse fosse um trabalho sobre o racismo e, mesmo ele sendo apontado, não queria que o filme o tornasse protagonista. Queria que o filme fosse sobre afeto e cura. Queria que o filme fosse sobre a gente.

Para as gerações que virão depois de mim

Talvez, ao ler esse relatório, possa ter ocorrido o sentimento de que esse projeto parece ter ocorrido de forma quase mágica, onde tudo se encaixava e não houve nenhuma dificuldade. Caso, algum desses sentimentos tenha te ocorrido ao longo dessa leitura, gostaria de vir aqui compartilhar com você as dificuldades que tive ao longo do caminho.

Ao certo, o processo de criação do projeto não seguiu uma determinação racional e, sendo ele um trabalho acadêmico, é claro que isso não passaria de forma isenta. Ao longo de todo esse percurso, caminhei apenas sabendo qual seria o próximo passo que daria e, sendo sincero, até me surpreendo com o fruto gerado ao pensar que, no início, não conseguia ter qualquer visualização de como ficaria.

Chegar com ele agora reconhecido e premiado por festivais, pode esconder o fato de que tive muitas incertezas ao longo do processo e fui muito questionado sobre elas. A academia tem uma forma de

operar que deseja que tudo ocorra de forma muito planejada, mas muitas vezes há coisas que não são possíveis de operar nesses moldes. Afinal de contas, não importa o quanto a experiência espiritual com meu avô tenha sido fundamental, seria impossível tentar prever algo como ela na concepção do projeto.

Sendo assim, penso que algo muito importante foi ter tido orientadores (Luciana de Oliveira e Pablo Moreno) que, mesmo por vezes tendo ficado temerosos, também confiaram no processo. Aliás, acho curioso lembrar que não os conhecia antes do processo de orientação e, mesmo tendo chegado a eles por recomendação, julgo que tive muita sorte, uma vez que poderia ter encontrado com outras pessoas que teriam me podado “em nome do conhecimento científico”.

Somado a isso, também julgo pertinente apontar que acredito ter sido de grande importância a escolha por um projeto prático. Sendo esse um trabalho artístico que trabalha com outras linguagens (em especial, o cinema), sinto que *a priori* há um entendimento de que se deve haver maior liberdade e, caso tivesse buscado trabalhar as mesmas ideias em uma monografia, os regimes seriam outros – fora as limitações que seriam impostas ao pensamento com as imagens.

Contudo, mesmo assim, sinto que ainda há uma supervalorização do conhecimento escrito em detrimento dos demais e, se por um lado tive a sorte de encontrar a dissertação de Nicodemos (2011) que trazia academicamente discussões sobre coisas que já sabia por vivência, por outro fico pensando naquelas outras experiências que ainda não foram registradas academicamente e como esse regime prejudica aqueles que gostariam de falar de suas vivências explorando outras linguagens não tão rígidas.

Com isso, gostaria de compartilhar esse relatório como algo que possa também trazer em si algum valor. Se o filme foi feito para as gerações que vieram antes de mim, espero que esse relato possa, de alguma forma, ser útil para aquelas que virão depois. Espero que esse projeto encoraje a busca por formas de expressão mais livres e também sirva de subsídio e referência a outros projetos, uma vez que publicado, ele passa a poder ser usando e citado de forma acadêmica por outros trabalhos.

Além disso, para finalizar, gostaria de dizer que, se há algo que esse filme me ensinou é que, para que possamos chegar aos lugares, nossos ancestrais tiveram que construir as condições que nos permitiram

ocupar esses espaços. Sendo assim, seja pelos esforços de nossos familiares ou daqueles que lutaram por direitos que temos hoje (como as cotas), perceber que não somos sujeitos soltos no mundo me faz ter ciência de como é importante nos lembrarmos das gerações que vieram antes de nós e pensar nas gerações que virão depois.

Ter ciência disso é, como diria Thiago Elniño, ter força para ser correnteza.²

Referências

- ALEXANDRE, Maxwell. *Catálogo da exposição Pardo é Papel*. Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz: 2020. 67 p. Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Cat%C3%A1logo-digital-Pardo-%C3%A9-Papel-1.pdf>>. Acesso em: 20/08/2021
- CARDOSO, Glaura. *O múltiplo da fotografia*. In: *Catálogo do forumdoc. bh* 2018. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/40515284/O_m%C3%BAltiplo_da_fotografia_sobre_Travessia_2017_de_Safira_Mo_reira_e_Inconfiss%C3%B5es_2017_de_Ana_Galizia>. Acesso em: 20 de setembro de 2020
- DJONGA. *Bença*. In: *Álbum Ladrão*. Belo Horizonte: Ceia: 2019. 1 disco sonoro, faixa 7 (3:54 min).
- ELNIÑO, Thiago. *Correnteza*. Rio de Janeiro: Independente: 2021. 1 disco sonoro (42min).
- FANON, Franz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FREITAS, Kênia. *Cinema negro brasileiro: uma potência de expansão infinita*. In: *Catálogo do 20o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Fundação Clóvis Salgado, 2018. Disponível em <<http://www.festivaldecurtasbh.com.br/wp-content/>

² *Correnteza* é um álbum de hip hop lançado pelo mc e pedagogo Thiago Elniño em 2021. Nesse trabalho, Thiago promove pontes entre afeto e luta, discutindo questões políticas da contemporaneidade ao mesmo tempo em que traz uma forte carga afetiva que nos conecta com nossos ancestrais.

- [uploads/2018/08/20_FESTCURTASBH_online.pdf](#)>. Acesso em: 20 de setembro de 2020
- FIGUEIREDO, Angela. *Carta de uma ex-mulata à Judith Butler*. 2015. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/14261>>. Acesso em: 17/04/2020
- GOMES, Ana Paula Pereira. *O Negro - Indivíduo, Coletivo, Self, Raça e Identidade: Algumas questões sobre o tornar-se negro e a auto-rejeição*. Natal, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/download/1854/pdf_67/0> Acesso em: 27/09/2019
- KILOMBA, Grada. *Catálogo da exposição Desobediências Poéticas*. São Paulo: Pinacoteca: 2019. 81 p. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AFo6_gradakilomba_miolo_baixa.pdf>. Acesso em: 20/08/2021
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro; Cobogó. 2019
- NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro no Brasil: Processo de um Racismo Mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra s/A. 1978.
- NICODEMOS, Pollyanna Alves. *Sobre Construções Identitárias de Adolescentes Negros de Classe Média: Um estudo de caso em uma escola particular de Belo Horizonte – MG*. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Educacao_Nicodemospa_1.pdf>. Acesso em: 08/04/2021.
- NICODEMOS, Pollyana; TOSTA, Sandra Pereira. *Construções identitárias de adolescentes negros de classe média: um estudo de caso em uma escola particular de Belo Horizonte - MG*. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/paideia/article/view/1310>> Acesso em 27/09/2019
- RIBEIRO, Djamila. *O Que é Lugar de Fala?*. Belo Horizonte: Letramento. 2017. Disponível em: <<http://www.uel.br/neab/pages/arquivos/Livros/RIBEIRO%20Djamila.%20O%2oque%20e%20lugar%20de%20fala.pdf>>. Acesso em: 25/05/2020
- SOUZA, Nelsa Santos. *Tornar-se Negro*. Rio de Janeiro: Graal. 1983.

ENSAIOS SOBRE RETROFUTURISMOS PARA OS FINS DOS MUNDOS I: INVESTIGAÇÕES A PARTIR DE DÍP/TRÍPTICOS SUL-SUL¹

Frederico Canuto
Gustavo Silveira Ribeiro

Prólogo

Com o Antropoceno² contaminando cada vez mais o imaginário diário de mundo pela mídia, pelos filmes ou pela percepção mundana e cotidiana dada em temperaturas altas ou baixas demais e fenômenos destrutivos como queimadas, ciclones, rompimento de barragens minerais entre outros, sobre o futuro paira uma imagem de fim. Se por um lado o planeta vai se exaurindo a passos lentos e certos causados pela mudança climática comprovada anos após ano por cientistas; por outro lado, não é o mundo, mas mundos estão sob ameaça (VIVEIROS DE CASTRO, DANOWSKI, 2017). Na história da Modernidade inaugurada pela colonização europeia em 1492, mundos foram extintos com a morte de diversos povos autóctones nas florestas tropicais, com a construção de novas cidades pelos invasores e com a pretensa necessidade de exploração total de reservas materiais por uma economia de base extrativista nas colônias. No entanto, os mundos não acabam da mesma forma, assim como não resistem também. Partindo do giro decolonial que nos propõe pesquisadores que viram na emergência

¹ O presente artigo foi produzido no contexto de duas pesquisas em andamento *Narrativas da Violência: o Brasil de dentro e de perto* (FAPEMIG) e *Narrativa Democráticas: do cinema ao espaço cotidiano no Sul Global* (CNPQ). Os autores agradecem às agências de fomento.

² Devido às alterações que os humanos estão gerando no clima e na biodiversidade do planeta, alguns especialistas consideram que entramos no Antropoceno, uma nova época geológica que se seguiria ao holoceno, o período com temperaturas mais quentes após a última glaciação. O conceito “antropoceno” – do grego *anthropos*, que significa humano, e *kainos*, que significa novo – foi popularizado em 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de química em 1995, para designar uma nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra.

da colonização fenômeno central na partição do mundo (BALESTRIN, 2013), o Sul e o Norte Globais têm imagens de fins bem diferentes sendo que nos interessa aqui o primeiro e suas imagens de futuro.

O *Sul Global* é usado aqui como expressão que designa uma situação e uma potência. Situação porque diz de nações e países localizados no hemisfério Sul e colonizados pelo Norte seja pelos europeus ao longo dos últimos 500 anos; seja pelos Estados Unidos como potência imperialista desde fim dos anos 1940, após a Segunda Guerra Mundial; seja pela antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (não a Rússia atual) e seu desejo de construir uma alternativa ao capitalismo no Leste europeu e Ásia; pela colonialidade como continuidade da colonização desde 1492 (QUIJANO, 2000) que separa desigualmente ricos e pobres. Uma divisão geopolítica dada por uma metrópole se estabelece como centro de decisões, base de equipamentos militares a fim de dominar o mar, o ar e a terra desde tempos coloniais, passando pela guerra fria e permanecendo até hoje e do outro lado, uma miríade de colônias, produtoras de matéria-prima e sempre oprimidas social, cultural, política e economicamente.

Mas tal definição de *Sul Global* também é potência, pois nas lutas contra-coloniais e anti-imperialistas, foram produzidas articulações internacionalistas ao longo do hemisfério Sul, produzindo alianças entre grupos que vivem em diáspora ou que habitam espaços não colonizados no Norte. Ainda que não ameacem globalmente o poderio militar, cultural e material do Norte, tentam construir pactos e espaços de viver alternativos a essa hegemonia. Desde a América Latina e Brasil, passando pela África e Sul da Ásia, vários movimentos, organizações e nações produzem imaginários de existência apoiados no poder de seus povos originários, e/ou racializados pelo Norte e definidos, e/ou sociedades matriarcais, e/ou organizações populares interseccionais entre outros não cooptados pelo imaginário capitalista patriarcal branco heteronormativo Nortista Global.

Nessa disputa geopolítica, os territórios são delineados não apenas por sua posição na disputa de poder entre dois hemisférios, mas também pelo potencial de subverter a ordem vigente, seja dentro da própria ordem, seja distante dela. A Colonialidade propalada como normalidade e que afirma constantemente um sistema mundo (WALLERSTEIN, 1999) que posiciona opressores e oprimidos e se reproduz permanentemente (QUIJANO, 2000) tem ao/no Sul Global alternativas

em produção ao Norte Global, que também ameaçam sua própria existência. Assim, propomos abordar tal potencial *Sular* (e não Sulista, como se fosse um movimento a aderir) a partir da produção imagética via cinema produzida em contextos localizados no Sul Global.

Através de Dípticos e Trípticos, o objetivo da discussão proposta é delinear tais potenciais Sulares que põem em discussão o futuro a partir das imagens cinematográficas. Num exercício não comparativo e sim complementar entre imagens fílmicas produzidas em localidades distantes e em contextos sociais diversos, o que se pretende nesse ensaio sobre os futuros é por em questão sua relação com o passado ao mesmo tempo que pensar as fabulações que se desdobram, em imaginários, ações e imagens. A hipótese é de que o cinema Sular é aquele que tanto faz imaginar outros territórios pela fabulação cinematográfica como aquele que faz conexões entre o campo da imagem filmada e seu extra-campo, usando do cinema como exercício experimental de produção coletiva de si. Mais do que pôr em questão a origem de tais imagens, o que se coloca são seus contextos de produção que apontam para uma condição Sular não apenas por aqueles que vivem no hemisfério Sul, mas pelos que vivem na posição de oprimido na condição colonial, diaspórica, negra, feminina, ambiental.

Tríptico: encontros colonizatórios

No filme *También La Lluvia* (2010), a pergunta que se coloca diz respeito aos paralelos ou linhas de fuga convergentes de dois eventos distantes na história que o cinema é capaz de produzir, a partir das imagens e significados da água. Eventos distantes no tempo são colocados em rota de colisão nesta película: de um lado, a reencenação financiada por uma produtora espanhola (nação que na história colonizou a América Latina) de cinema da invasão espanhola da América Latina por Cristóvão Colombo no século XVI, com todos os requintes de crueldade, tanto pela violência física contra os habitantes originários da terra que ali viviam como pela simbólica, dada pela sua catequização infligida pela igreja; e, na Bolívia, onde o filme foi produzido, a invasão corporativa que deflagrou o acontecimento chamado “Guerra da Água”, no início dos anos 2000, onde o povo boliviano se insurgiu contra a privatização do acesso às águas. Ao invés de filmar os dois



FIGURA 1: *Excertos dos filmes: También La Lluvia (2010), Som ao Redor (2012) e Nunca é Noite no Mapa (2016).*

eventos como histórias separadas – a reencenação da invasão e a Guerra da Água –, a diretora espanhola Icíar Bollain habilmente constrói uma narrativa em que ambos os eventos se sobrepõem, desdobrando-se um sobre o outro, transformando-os em uma mesma história.

A explosão insurgente que se dá nas ruas de La Paz em 2000 é ponto de inflexão na luta anti-colonial do país: enlaça a responsabilidade dos espanhóis invasores de 500 anos antes em uma situação permanente e atual de falta de autonomia sobre o próprio território e a manutenção de uma situação de colonialidade pela restrição de acesso a um bem comum que são as águas, inclusive as que caem do céu durante chuva, por corporações estrangeiras. Hoje, ainda que o ideário que marca o governo de Estado da Bolívia seja próximo de um que conjuga os bens da natureza, a ancestralidade e o Bem Viver, essa luta não é possível de ser ganha se apenas ocorrer num plano nacional, apartado de uma pressão geopolítica Global Nortista. A presença espanhola no filme afirma tal impasse na medida em que os produtores e atores espanhóis não sabem se permanecem e lutam junto aos bolivianos ou se fogem dali, entendendo a situação como uma que não lhes diz respeito.

No filme *Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça tal passado colonial aparece em um passado tornado escombros de uma marcha de progresso que não cessa de transbordar sobre o presente. O cotidiano de um bairro de classe média na cidade de Recife e seus moradores é atravessado pela presença de um fantasma colonial. Seja a cachoeira

de sangue que aparece numa tomada surrealista quando o protagonista retorna a fazenda de engenho do avô, sejam as cenas de suspense em que um Outro aparece como presença fantasmática que vem para romper com a normalidade sob a trilha sonora de John Carpenter, autor de trilhas sonoras de filmes norte americanos de terror, seja a cena final em que os seguranças do bairro se mostram como vingadores de um passado dado pela luta pela terra em que o bairro está assentado, são todas linhas de fuga de um passado que não cessa de insistir porque não passou como se a história fosse uma linha em direção ao futuro. Fragmentos do passado que permanecem como cicatrizes indeléveis para um futuro como desvio e que atuam sobre o presente.

No curta metragem *Nunca é Noite no Mapa* de Ernesto Carvalho (2016) tal discussão política sobre colonialidade ganha contornos locais e globais a partir de algo que hoje é corriqueiro: o mapeamento geográfico feito pela empresa Google™ para sua plataforma Google-map™ por fotos através de um carro que anda pelas ruas das cidades fotografando tudo à volta. Ao se perguntar sobre o mapa ou ao colocar em questão as imagens produzidas, resultados da extração de um fragmento do real pela câmera da poderosa empresa de dados mundial, o narrador do filme compreende não somente como ele está dentro de uma nuvem de dados que dá a qualquer um sua localização pessoal mas também uma geopolítica do acesso a todos os lugares, independente do que o território pensa de volta. Se em 2011, ao mostrar que o carro da Google™ não conseguia fotografar uma determinada parte do território pois tal parte do bairro não tinha acesso asfaltado para o carro que faz as fotos, em 2015 o veículo já pode continuar seu mapeamento do mundo pois o asfalto chegou para que esta parte do território seja também cidade na plataforma. O carro invade tudo, tal como na invasão espanhola em 1492, tal como o conflito pelo controle do armazenamento e uso da água nos anos 2000, tal como o loteamento do bairro recifense de *Som ao Redor* (2012). A exploração da terra no século XVI e que permanece como dos recursos naturais e das imagens até hoje é um golpe no imaginário. O futuro se encontra loteado e completamente ocupado seja material ou virtualmente.

Entre o passado colonizado e a luta atual contra tal permanência colonial; entre a localidade de estrada de terra e o carro que quer ali passar para fotografar e capturar, o movimento é o mesmo senão a captura do mundo e direcionamento visível de que mundo será esse.

O futuro em *Nunca é Noite no Mapa* (2016) é exposto em imagens do GooglemapSTM por aqueles que compreendem tal exposição como benéfica porque fornece uma imagem de um mundo conectado e visível a todos - o que não é verdade, visto que várias áreas fotografadas ao redor do globo não são acessíveis pela plataforma pois o direito de imagem pertence a esta ou aquela empresa que tem interesses em permanecer invisível para satélites e carros. O futuro onde tudo está sempre a ser visto é um apagar dos rastros do passado.

No futuro, a via não asfaltada restará como imagem de arquivo. Sobrarão apenas muitos carros na nova avenida fotografada até que, ou a milícia local venha tomar de assalto e exigir de volta a imagem que somente é deles para controle do território para tráfico de drogas, ou latifundiários do agronegócio interessados na área e apagamento dos que moram ali, exigirem apagar testemunhas e rastros. Como coloca Azoulay (2019), tal produção imagética colonizadora de tudo desde 1492 não somente documenta, mas retira de contexto arquivando e apartando da realidade de onde veio, transformando em passado guardado. Ao se tornar história, a imagem perde conteúdo social e agência sobre seu próprio devir-futuro.

Díptico: o fim e o recomeço com todos

O imaginário da terra que habitamos não se dá apenas pela narrativa de domínio total pelo GooglemapSTM. Ao olharmos para dois filmes experimentais da carreira do cineasta Karim Anouiz como fragmentos de uma memória retro-futurista produzida num espaço de dez anos, o planeta ainda é aquele pelo qual se percorre a pé ou pela fabulação.

“Acho que vocês deviam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” é a frase de Davi Kopenawa que finaliza o último filme dirigido por Karim Ainouz, *Missão Perséfone* (2020). Entre ele e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), co-dirigido com Marcelo Gomes, são 10 anos.

No filme de 2010 o geólogo José Renato fala das saudades de sua amada enquanto faz, por trinta dias, um trabalho de mapeamento, parte de uma “pesquisa geológica das estruturas tectônicas para implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao rio das

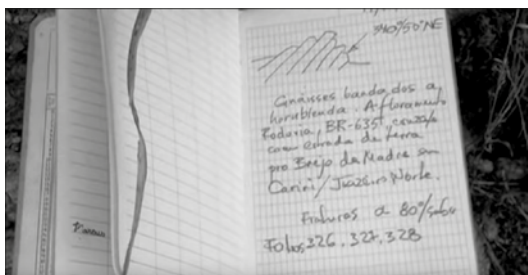


FIGURA 2: *Excertos dos filmes: Viajo porque preciso, volto porque te amo (2010), Missão Perséfone (2020) e Caçando Capivara (2009).*



Almas”. Nestes dias em que atravessa o Nordeste, os corpos d’água, sua geologia intrínseca e sua canalização, o desenho aquífero portanto, é fio condutor de uma história de desapropriação de moradores e redesenhos da paisagem material do lugar. A promessa eterna de vários governos brasileiros de levar água ao interior do Nordeste, especialmente durante o governo militar entre 1964 e 1985, subentende-se aqui em filmagens cortadas, narrativas em *off* e fotografias de arquivo tratadas numa imagem granulada em super-8.

Já em *Missão Perséfone* (2020), o planeta Terra foi abandonado desde 2020 e seus habitantes dali se mudaram para a nova morada, Superterra. A missão Perséfone que dá título ao filme é justamente a volta destes ex-moradores, em 3020, a seu planeta natal, chamado no filme de planeta Água, para fazer uma “uma arqueologia do planeta abandonado depois da queda do céu”, termo último profetizado por Davi Kopenawa em livro homônimo (2015). Entre imagens de arquivo da nave Space X e ruas vazias de uma terra abandonada, aparece alguém vestindo um macacão para se proteger da radioatividade do ambiente, colhendo amostras dos viventes que ali ainda existem. O “ciclo tupi-guarani” mencionado pela pesquisadora-narradora diz de uma civilização nova que respeita e compreende a multiversidade do conhecimento do tempo.

Entre os dois filmes e os tempos a que aludem, está a passagem de uma política da viagem pelo território para uma retro-fuga ao mesmo. Da ciência usada para entender o que será apagado ou transformado pela canalização e desdobramentos territoriais passa-se a outra. Aberta ao conhecimento indígena, as imagens que brotam do fundo da terra ou dos céus são de um desconhecimento do planeta. No Antropoceno, era geológica caracterizada pela ação humana e sua capacidade de transformar o modo de funcionamento de um planeta, o potencial Sular das imagens dessas duas películas se dá por uma incomunidade entre humano e não humano, que partilham paradoxalmente o mesmo território.

A figura de Davi Kopenawa, autor de *A queda do Céu* (2015), é central nestes dois filmes, ainda que em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) ele nem apareça ou seja mencionado. A presença do pensador Yanomami em *Missão Perséfone* vem para trazer a Terra como humano. Transitando pelos mundos dos espíritos e “do povo da mercadoria”, o diplomata Yanomami advoga a presença de outros humanos num planeta compartilhado por várias Naturezas (pois lembremos que são diversos os centros de consciência do que é ser humano, se pensarmos junto a Eduardo Viveiros de Castro em seu texto seminal *Os pronomes cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio* (2010). Se no primeiro filme o mundo é descrito como uma grande paisagem a ser esmiuçada em jargões técnicos ou metáfora dos sentimentos de José Geraldo; no segundo o “ciclo tupi-guarani” dá corpo e tessitura à Terra.

Ao assistir à produção *Maxakali Caçando Capivara* (2009), ficamos atônitos com o que deseja a câmera dos realizadores Tikmu'un: não apenas caçar a capivara, mas construir um território cosmopolítico em que todos sejam visíveis no acontecimento caça-caçador. Trata-se de habitar a floresta no contexto de sua devastação pelo agronegócio não apenas com o povo Tikmu'un, mas com os animais, as plantas, os espíritos, “yãmîy – povos-espíritos com os quais estabelecem relação de troca, conhecimento e aliança” (BRASIL, 2016, 143). Como coloca BRASIL (2016) em seu texto sobre o filme, um mundo se abre atravessando o denso matagal e escutando vozes, gritos, assovios de múltiplos atores ali imbuídos deste cinema-ritual. Nestas imagens que não mostram mas que estão repletas de presenças espectrais que não apenas são objeto do olhar da câmera, mas também olham e encaram os

que os filmam – animais e crianças – (BRASIL, 2016, 150), os cineastas-caçadores dão agência aos outros humanos, lhes tirando do lugar de objeto como o cinema comum faz. Não se trata de metaforizar ou representar ou ainda documentar; o filme produz uma cosmopolítica povoando com todXs a lente da câmera e seus captadores de som. A construção coletiva de corpos se movendo, a volta à aldeia e a entrega da capivara por trás da parede, escondida da câmera, mostra um filme que está em produção para provocar a ativação de um mundo em que todos estão ali, desde aqueles que Kopenawa apresenta e Anouiz é incapaz de filmar senão, paradoxalmente, em sua ausência completa ou recitando uma frase provocativa do pensador Yanomami, “Acho que vocês deviam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira”.

Díptico: terra arrasada

Adirley Queiroz, numa palestra dada no IV Colóquio Cinema, Estética, Política organizado pelo grupo de pesquisa Poéticas da Experiência da Universidade Federal de Minas Gerais em 2015, ao discutir o modo como seu último filme foi feito, conta que a decisão de fazer o filme *Branco Sai, Preto fica* (2014) como uma ficção não foi sua. Após ter angariado recursos e filmado anteriormente com os moradores do coletivo de cinema da Ceilândia, cidade satélite de Brasília, no planalto central brasileiro, um documentário ficcional chamado *A Cidade é uma Só?* (2012), numa conversa com todos os envolvidos ficou claro que tal filme-denúncia não era mais interesse de todos. Ao invés de construir mais um documentário que coloca em questão problemas históricos a partir do presente como no filme de 2012, queriam explorar não a realidade dada, mas a construção da mesma num roteiro de ficção científica. Surge então um filme de fantasia pós-apocalíptica mais próximo, em sua concepção, de filmes americanos de aventura ou nas palavras do diretor Adirley Queiroz, “mais próximo de *Mad Max*”, filme dirigido por George Miller que explora a partir da paisagem desértica da Austrália a idéia de fim de mundo, dominado por gangues sedentas por gasolina, petróleo e águas.

No filme anterior, *A Cidade é uma Só?* (2012), ironicamente produzido com financiamento advindo de edital da TV Brasil e Ministério da Cultura em comemoração dos 50 anos da inauguração da cidade de



FIGURA 3: *Excertos dos filmes A cidade é uma só (2012) e Branco Sai Preto Fica (2014).*

Brasília, se expõe as entranhas não do projeto colonialista higienista urbano-ambiental da capital federal brasileira, mas a criação da Ceilândia, cidade satélite localizada no entorno. Da palavra CEILÂNDIA, tudo já está dado: CEI onde o C de campanha, E de erradicação e I de invasões estão já na linguagem. Nas duas narrativas centrais em que se estrutura o filme de 2012 a partir dos personagens principais – Nancy Araújo que, quando criança cantou a utopia d’A cidade é um Só” e Dildu, candidato a deputado distrital pelo PCN (Partido Correria Nacional) cuja plataforma se baseia em igualar o preço das passagens viárias do DF e cidades-satélites e indenização dos que foram expulsos - o projeto histórico estruturador / reparador do filme está delineado: a mulher representa a ligação com uma história dos oprimidos invisibilizados pelo ideário brasilianista e o homem, candidato a representante na cidade, é a promessa de um outro futuro, ocupando Brasília por aqueles que ali não deveriam mais voltar senão como mão de obra. Mas outro movimento no tempo histórico se dá em *Branco Sai Preto Fica* (2014), feito dois anos depois.

Em conversa no CINUSP em 2017, o diretor Adirley Queiroz diz que não se pode dar crédito a memória pois esta sempre tende a ser “a mais reacionária”. Para exemplificar, comenta sobre a personagem Nancy Araújo que sempre fala de antigamente como o melhor tempo de sua vida, apesar das expulsões, da violência urbana. Também morador da Ceilândia, Adirley refuta tal nostalgia dizendo que o espaço de Ceilândia sempre foi de má qualidade, não dotado de infra-estruturas básicas, esgoto a céu aberto e ruas de terra. O argumento do diretor é se não se pode afiliar à memória como base irrefutável, então é melhor produzi-las pois aí alguma verdade pode emergir no discurso presente no filme. O pequeno vídeo granulado com crianças cantando a música “A cidade é uma só” no filme de 2012 tem um efeito de documento histórico, mas na verdade é emulação produzida

nos dias atuais do que seria tal cantoria para reforçar a narrativa ufanista de Brasília e Ceilândia. Essa também é a função do personagem Dildu em *A cidade é uma Só* (2012), ao fingir uma campanha eleitoral por um partido sequer existente. Mas dois anos depois, em *Branco Sai Preto Fica* (2014), é levada ao extremo tal questão pois já não é um personagem, mas é uma cidade que produz uma memória-verdade de um futuro provável. Não se sabe se Brasília se fechará de tal maneira para seu entorno sendo que apenas aqueles com o passaporte correto poderão entrar, mas discutir tal possibilidade de futuro faz pensar a verdade atual. Não à toa, esse filme de 2014 é um filme lacunar com várias linhas narrativas sendo abandonadas ao longo da projeção. Fragmentário, explodindo de possibilidades, o que se está assistindo são as histórias abandonadas que podem ser também aquelas que se desdobram em sequências e experiências outras, de cada morador. Explodir Brasília ao som de “Bomba explode na cabeça” de MC Dodô ao fim do filme é afirmar o som da periferia e do grito dos não pertencentes a base de um futuro.

Nessa passagem de um filme a outro, mais do que uma questão de escala – dos personagens e documentário ficcionais a uma cidade e tempo ficcionais – o que se tem no cinema de Adirley Queiroz, morador de Ceilândia e membro do Ceicine – Coletivo de Cinema em Ceilândia, é uma luta contra um futuro que parece definido pela centralidade de Brasília. Entre reparação e participação na política central de Brasília presente no desejo de candidatura de Dildu a deputado distrital em *A cidade é uma só* (2012), incluindo o fato do filme ser financiado pelo ministério da Cultura, temos em *Branco Sai Preto Fica* (2014) a impossibilidade de um encontro entre as expectativas de moradores periféricos e a centralidade que se resolve mesmo no futuro, como explosão e extinção. Brasília, a cidade personagem dos filmes de Queiroz, não é apenas uma cidade, mas capital de um Brasil cujo projeto de interiorização do desenvolvimento dado pela colonização do território é sonho alimentado há séculos (EL-DAHDAH, 2010). Brasília é epicentro de um desejo de Modernidade que deixou corpos pelo caminho, conforme atesta o filme *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990) de Vladimir Carvalho, sobre a violência infligida nos corpos que construíram a cidade entre 1956 e 1960 em turnos de 24 horas por dia, 07 dias por semana. Mas, ainda mais, no contexto do Sul Global, é epicentro de um projeto de modernização de um país,

sempre projetado como “país do futuro”, mas, dado pelo projeto colonial cuja lógica é o Norte moderno como exemplo inalcançável, nunca realizado. Do Sul da Ásia passando pela África e Brasil e aterrando na América Latina, o fim do mundo dado pela exploração material da terra e manutenção de relações interseccionais exploratórias de corpos, mentes e potenciais coletividades de humanos e não humanos vai encontrar nas imagens da Brasília de Adirley Queiroz seu clímax: inacessível aos não pertencentes aos padrões europeu e americano e com cheiro de terra arrasada.

Tríptico: da paisagem a sua extinção e terraforma

Nos dois filmes de Jia Zhang-ke que se passam na província de Fengjie, *DONG* (2006) e *Em busca da Vida* (2007), acompanhamos um processo de construção de uma paisagem. Respectivamente, uma paisagem dos trabalhadores da construção civil pelas pinturas do artista plástico Liu Xiaodong, objeto do documentário homônimo do cineasta chinês; uma paisagem de uma Nova China moderna pelas manobras de escavadeiras, explosivos, destruidores civis e vidas sensivelmente expostas enquanto o fim da cidade e do lugar chega como catástrofe racionalizada.

Jia Zhangke foi contratado para produzir e filmar *DONG* em 2006. À medida que ia filmando o documentário e vendo à sua volta uma cidade prestes a desaparecer devido a construção da Represa das Três Gargantas, outro filme, *Em busca da vida* foi surgindo (SALLES, FRODON, 2014). Construiu um roteiro do que seria uma história nesse LUGAR prestes a desaparecer onde pais, mães, esposas e maridos procuram uns aos outros antes do fim desse mundo. Hoje, localizada nas profundezas da grande lagoa, essa ficção num mundo real explorou:

(...)uma das maiores catástrofes ambientais, sociais e culturais da história da China. Dois milhões de pessoas foram obrigadas a deixar centenas de cidades e milhares de vilarejos prestes a submergir nas águas poluídas do Yangtze. A fauna e sítios históricos de até 3.500 anos também estão desaparecendo. A represa, por conta de

todo o esgoto, dos detritos e do lixo industrial nela despejados, deverá se tornar em breve o maior reservatório tóxico do planeta. (CARVALHO, 2006)

Ao ler numa entrevista de Jia Zhangke sobre como o filme *Em busca da Vida* (2007) foi elaborado, seu olhar não é testemunho de algo catastrófico, mas observador de uma situação *sui generis*, uma imagem que só faz imaginar seus desdobramentos. Ele diz:

Tinham conseguido transformar a região das Três Gargantas num local totalmente surrealista, com aqueles escombros a perder de vista, mas que era como fantasmas dos milhares de prédios de todos os gêneros que existiam ali. Como se o lugar tivesse sofrido um ataque nuclear ou uma invasão de extraterrestres. Portanto, são realmente a impressão visual e o clima do lugar que estão na origem do filme (SALLES, FRODON, 2014)

Nessa imagem subliminarmente romântica em que a força do progresso chinês produz fantasias megalomaniacas como a maior repressão do mundo, Zhangke não olha para os entulhos do que já foi, mas para os corpos suados dos operários da construção civil – tal como Liu Xiaodong, o pintor –, por destruírem o que normalmente constroem, prédios. São com esses operários que a narrativa de *Em busca da Vida* (2007) se desenrola, os acompanhando em seus rituais de chá e cigarro.

Entretanto, é o seu imaginário da paisagem como o que restou de um ataque nuclear ou de uma invasão extraterrena que leva Jia Zhangke a dialogar com uma safra recente de filmes brasileiros interessados nestas mesmas lógicas de ocupação territorial que dizimam ecossistemas inteiros e os reconstroem segundo a necessidade humana. Em *Lavra* (2021) de Lucas Bambozzi, constrói-se uma narrativa a partir de uma geógrafa que vai se descobrindo como atingida pelo desastre sociotécnico e ambiental na bacia do Rio Doce provocado pelo rompimento da barragem de rejeitos de Fundão em 2015, controlada pela mineradora Samarco sob a bacia do Rio Doce, onde torrões de terra vermelha seca na beira do rio se encontram infestada de baratas, como se fosse uma cidade o contexto filmado. Campo e cidade

são realidades urbanas infestadas. No documentário *Mata* (2021) de Fábio Nascimento e Ingrid Fadnes, quilômetros de eucaliptais se movem ao vento, destruindo a diversidade ecossistêmica do solo e a humanidade que ali habita.

Contra tais encobrimentos da terra (água, lama e eucalipto), o diretor chinês em seu filme *Em busca da Vida* (2007) insere de modo quase imperceptível cenas do mais absoluto surrealismo, como o foguete alçando o céu, não para dividir o que é real e ficcional, mas para os conectar pela verossimilhança entre destruir uma cidade para construir uma barragem e foguetes serem lançados aos céus. A conquista do espaço sideral e de outros planetas bem como a destruição do que está sendo deixado para trás aponta para uma extinção da paisagem: o que se vê a frente, a paisagem produzida pelo olhar, é substituída pelo imaginar outros mundos em que o olhar nem irá se fixar. A extinção de Fengjie, seus trabalhadores, seus ritos é o projeto de espoliação total da terra. Tudo se torna um grande e imenso espelho d'água silencioso sendo que o barulho só virá de sondas espaciais. Além da água, há também terra no Sul Global.

Num caminho paradoxal porque similar e inverso, em *Afronauts* (2014) da ganense Nuotama Frances Bodomo, recupera-se o contexto da corrida espacial entre Rússia e Estados Unidos que produziu em Zâmbia um Programa Espacial próprio nos 1960's. Tal retomada serve não para discutir imbróglis ou impossibilidades, mas para reatar uma costura, tal como Adirley Queiroz e sua Brasília em Ceilândia e destinada aos que tem passaporte. Uma costura que começa num país recém-independente do Império Britânico em 1964 e que se questiona se ao invés de comemorar sua liberdade, fosse promotor de liberdade em outros planetas. A pergunta que inicia o filme é: e se o programa espacial zambiano tivesse continuado e um(a) negro(a) tivesse se tornado astronauta e fosse enviado ao espaço no mesmo ano em que a Apollo 11 foi lançada, em 1969, pelos Estados Unidos da América? Martha Mwanba, nome da astronauta no filme, negra e albina - uma crítica clara ao imaginário do branco como a raça digna de conquista do espaço, visto que a astronauta é uma negra que é branca aos olhos visualmente viciados da branquitude - sonha andar na lua, longe da terra e aridez. Ou seja, a crítica da diretora é próxima da que Jia Zhangke faz: dado o fim do mundo, que os chineses experimentam na construção da barragem e os negros em Zâmbia experimentam



FIGURA 4: *Excerto de filmes: DONG (2006), Em busca da Vida (2006), Lavra (2021), Mata (2021) e Afronauts (2014).*

desde que o sistema mundo foi implantado em 1492, é preciso fugir em êxodo. E o lugar para a fuga não é acessível, que seja para o céu e outros planetas, ainda não colonizados.

Martha, nomeada como a “mãe dos exilados”, parte num foguete em fuga do planeta terra pois, como diz, consciente de seu lugar de exilada num mundo dominado pelos brancos do Norte Global, rebate “me diga onde mais eu poderia estar”. Astronauta que vai fundar uma nova terra sem nacionalidades e cristianidade (ideal pan-africanista trazido de volta dos mesmos anos 60) entra no foguete BANTU 7 e parte. Ao contrário do foguete de Zhangke em *Em busca da Vida* (2007) que parte rumo ao céu, o de Nuotama explode, com fogo rasgando o espaço estrelado noturno. Ao ir de encontro aos escombros da nave explodida - que para os Estados Unidos é cicatriz no orgulho nacional visto a explosão nos céus da nave Challenger televisionada em 1986 - não encontram o corpo de Martha. Assim, olham ao céu e cantam “Martha to the Moon”. A conquista é imaginária, não apenas como fuga de uma terra que não lhes quer, como Zhangke, mas como

criação de uma nova condição Sular que, ao explodir, fragmenta-se e espalha-se pelos céus do planeta.

Movimentos da imagem e o tempo esculpido: memórias do futuro

Há mais de 500 anos atrás a terra nomeada de Brasil pelo povo branco europeu foi invadida não somente física, mas também imagetica-mente. Moradores dessa terra, recursos naturais, animais e tudo mais que foi encontrado à frente foi dizimado e transformado em prol de uma ideia seja de extermínio ou de espelhamento entre “descobridores” e “descobertos” pela eugenia baseada numa ciência racializada e suprematista europeia. Nessa guerra contra o diverso chamado de colonização, e que permanece até hoje, foram criadas imagens dessa nova terra. Pinturas, mapas, descrições fantásticas elaboravam uma ideia de novo mundo habitado por selvagens e destino certo para a construção de uma civilização (europeia) que precisava chegar. Como coloca AZOULAY (2019), as imagens produzidas pelos colonizadores apenas apagaram qualquer existência anterior nas colônias em prol de um projeto eugênico centralizado em si, na escravização do outro e de sua própria imagem. “(...) Que o mundo e os mundos dos outros sejam feitos para serem exibidos” (AZOULAY, 2019) é premissa de uma colonização tornada parque de diversões nas exposições universais no século XIX até hoje.

Essa violência dada numa chave epistemicida racial e étnica atravessou toda a formação da terra chamada de Brasil que nada mais são do que pequenos cosmos do algo que aconteceu ao mundo Sul e não cessa de continuar indefinidamente. Não é uma exceção. Se forem tomados vários desses territórios que depois foram nomeados países ao longo dos últimos séculos, localizados no hemisfério sul e “descobertos” pelas nações europeias, podem ser vistas diversas maneiras de implementar um mesmo projeto. Ainda que Benedict Anderson em seu livro *Comunidades Imaginadas* (2008) argumente sobre o processo de construção das nações do sul asiático que entre as muitas violências do descobridor, desdobramentos precisam ser levados em consideração pois povos foram inventados, sincretismos originados e comunidades criadas; o Norte ou referência racial e étnica era do colonizador. Por

entre a violência material e física que se pode ver na história nos trabalhadores deformados no Congo pelo colonizador país belga sedento por punir seu diferente, por exemplo, uma de outro tipo foi dada pelas imagens e no desejo de construção de um imaginário. Acertadamente, Andréa França em seu livro *Terras e Fronteiras* (FRANCA, 2003) coaduna a análise de Anderson e acrescenta, junto com Arjun Appadurai, uma comunidade não nacional de sentimento. Uma que funciona numa chave “devir coletivo, que possibilita a experimentação de algo que escapa a um estado de coisas demarcado pela terra geográfica”, numa “adesão silenciosa” (2003, 23) dada pela dor e fabulação a partir de uma identificação comum e complementar.

Jia Zhangke, ao filmar *DONG* (2006), olhou e viu um mundo rumo ao fim, a ser submerso nas águas que alimentam a turbina do progresso chinês. Reagiu lançando os habitantes ao espaço para fugir da paisagem em desaparecimento. Sua irmã Sular, Nuotama Bodomo, lança foguetes para proliferar um mundo pós-africanista nas galáxias afora, inclusive na nossa. Essa mudança de percepção e devir coletivo comum e sentido que o cinema aponta é afeto em todos os outros mundos SULARES em seus dípticos e trípticos: ao invés de evitar o fim de Ceilândia, engolida por Brasília, Adirley Queiroz e seu coletivo contra-atacam em seus dois filmes, seja tentando eleger representantes, seja explodindo o Distrito Federal; não fugir, mas encarar o projeto de destruição ou lutando pelo acesso a água nas ruas de La Paz em *Tambien La lluvia* (2011), ou assassinando antigos senhores de engenho em suas casas, disfarçados de serviços como em *O Som ao Redor* (2013) ou desmontando a caixa preta do Google em sua dobra mais material - o carro-fotógrafo como em *Nunca é Noite no Mapa* (2016); nos filmes de Karim Ainouz, de um geólogo viajante pela paisagem árida do nordeste ao astronauta que volta ao planeta Terra devastado, ser expedicionário de um país que hoje ou daqui a mil anos num planeta ainda serão objetos de sonho e que se apresenta numa ação que parece simples como *caçar uma capivara* (2009) como fazem os Maxakali.

Nesses quatro tri/dípticos cinematográficos, um futuro sensível está em disputa. De perto e de dentro, ou seja, a partir de cineastas produzindo como etnógrafos nas narrativas propostas, a condição de fazer parte de um mundo, diversos e singulares cada um deles, mas comuns em sua SULARidade, parece ser comum a todos. Mundos moventes em que a qualquer momento tudo pode submergir sobre uma

represa. Nas cenas de cada filme, ninguém sabe como o mundo vai acabar, mas uma movimentação histórica é proposta: ir e vir é fazer a história se mover e dizer algo para o futuro ou para o agora.

Se as imagens de futuro são sempre apocalípticas como as de Adirley Queiróz ou provocam fugas, como a de Zhangke e Karim Anouiz, ainda sim mostram luta: desejo para fundar novos territórios pós-nacionais como o filme de Nuotama Bodomo, ou explodir antigos como *Branco Sai Preto Fica*. Mas mais radicalmente, tendo o cinema como ferramenta de fabulação que encontra no território vivido e da vida, extra-campo então, lugar de desdobramentos e retomadas da própria imagem do futuro, concordando com Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski em *Há um mundo por vir?* (2014), tal crença se encontra mais fortemente na “volta a ser indígenas”, uma fuga para o passado a fim de um outro mundo, aquele abortado em 1500, início da colonização mundial e do sistema capitalista, tal como também provoca Azoulay (2019). Assim *Caçando Capivara* (2009) dos Maxakali é central porque aponta radicalmente para uma condição que os outros cinemas ainda apenas tocam: pensar em termos SULARES é dar agência e fazer absolutamente tudo falar, no qual a tela do cinema não é imagem distante, visual e apenas vista, mas vida sendo criada, escutada e presente.

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. ANOUIZ, Karim, GOMES, Marcelo. *Viajo porque preciso, Volto porque te amo*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.
- AMANCIO, Cardes, HEMERITAS, Paulo, MOREIRA, Wagner. *Cinema. Políticas da Imagem*. Belo Horizonte: CEFET, 2020.
- AZOULAY, Ariella. *Potential History. Unlearning Imperialism*. New York: Verso, 2019. BALLESTRIN, Luciana. 2013. América Latina e o Giro Decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*. N.11. Brasília.
- BRASIL, André. 2016. *Caçando Capivara: com o cinema morcego dos Tikmu'un*. *Revista ECOPOS. Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ*. v. 19. n. 02. Rio de Janeiro, Brasil
- BRASIL, André. 2016. *Ver por meio do Invisível. O cinema como*

- Tradução Xamânica. *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo. V.35. N. 03.
- BRASIL, André. De uma a outra Imagem. IN: FURTADO, Beatriz, DUBOIS, Phillipe. (orgs). *Pós Fotografia, Pós Cinema: novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2019.
- CANUTO, Frederico, CORTEZAO, Simone, MARINHO, Marco Aurelio. Nas águas: a resistencia do sensível. AMANCIO, Cardes, HEMERITAS, Paulo, MOREIRA, Wagner Moreira (orgs). *Cinema: Afetos e Territórios*. Belo Horizonte: cefet-mg, 2021.
- DIDI HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: 34, 2017.
- DIDI HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: 34, 2020.
- DUSSEL, Enrique (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. LANDER, Edgardo (coord.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso.
- EL-DAHDAH, Farès. Brasília, um objetivo certa vez adiado. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 119.02, Vitruvius, abr. 2010.
- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios Para uma Filosofia da Fotografia*. São Paulo: Relume Dumará, 2019.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.
- GARDNIER, Ruy. Em Busca da Vida. *Revista Contracampo*. N.87. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/87/critstilllife.htm>. Acessado em 23 de abril de 2021. KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu. Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LIMA, Tatiana Hora Alves de. *Utopias de Brasília no cinema. O desvio contra a arquitetura e a história*. Tese de Doutorado. Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais. 2019. MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)*. Belo Horizonte: Relicário, 2017
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, São Paulo: n-1 edições, 2018.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. 2008. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires – cinema e humanidades*. Belo Horizonte. V.5. N.2, p. 98-125. QUEIROZ, Ruben Caixeta de, DINIZ, Renata Otto. 2018. Cosmocinepolítica tikm’n-Maxakali: Ensaio Sobre a invenção De Uma Cultura E De Um Cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados). *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 3 (1). São Paulo, Brasil.

- QUIJANO, A. 2000. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. LANDER, Eduardo (Ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- QUIJANO, Aníbal & WALLERSTEIN, Immanuel 1992. Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system. *International Social Science Journal*. V. 44. N. 4. SALLES, Walter, FRODON, Jean Michel. *O mundo de Jia Zhang-ke*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SETUBAL, M. L. 2019. Distopia e reparação política na Ceilândia de Adirley Queirós. *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP*. V.10. N.3.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- STENGERS, Isabelle. 2018. A proposição cosmopolítica. *Revista Instituto dos Estudos Brasileiros*. N.69.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das Catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- TAYLOR, Diane. *O Arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: EduFMG, 2013.
- VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da Construção de Brasília. Mídias, Fotografias, Projetos e História*. Tese de Doutorado. Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo. 2009. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Revista Mana*. V.2. N.2, p.115-144.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, DANOWSKY, Debora. *Ha um mundo por vir?. Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, ISA, 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WALLERSTEIN, Immanuel. Análise dos Sistemas Mundiais. IN: GIDDENS, Anthony, TURNER, Jonathan. (orgs.). *Teoria Social Hoje*. São Paulo: EdUNESP, 1999.

Filmografia

- A CIDADE É UMA SÓ. Adirley Queirós. 50min. Brasil, 2012.
- AFRONAUTS. Nuotama Frances Bodomo. 2014.
- BRANCO SAI, PRETO FICA. Adirley Queirós. 90min. Brasil, 2015.

CAÇANDO CAPIVARA. Derly, Marilton, Janaína, Joanina, Fernando, João Duro, Juninha, Zé Carlos e Bernardo Maxakali, 2009.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Vladimir Carvalho. 1990. *Dong*. Jia Zhangke. China, 2006.

EM BUSCA DA VIDA. Jia Zhangke. China, 2006.

JIA ZHANGKE. *Um homem de Fenyang*. Walter Salles. 2014. *Lavra*. Lucas Bambozzi. 2021.

MATA. Fábio Nascimento e Ingrid Fadnes. 2021.

MISSÃO PERSÉFONE. Karim Anouiz. 21min. Brasil, 2020.

NUNCA É NOITE NO MAPA. Ernesto de Carvalho. Brasil, 2016.

POEIRA E BATOM. Tânia Fontenele. 60min. Brasil, 2016.

SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. 2013.

TAMBIEN LA LLUVIA. Direção: Icíar Bollaín. 2011.

VIAJO PORQUE PRECISO, *volto porque te amo*. Karim Anouiz. min. Brasil, 2010.

Entrevistas

CASELL, Dessane Lopez. *Parsing the Real and Unreal Stories of the Zambian Space Academy* Disponível em: <https://hyperallergic.com/515006/afonauts-nuotama-frances-bodomo-interview/>. Acessado em: 03 de abril de 2022.

ENTREVISTA com Adirley Queiroz. *Cinética: Cinema e Crítica*. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>. Acessado em 04 de abril de 2022.

Exploring Space Dreams & Afrofuturism with Filmmaker Nuotama Bodomo (Screening & Live Event). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C5Go6HCo4Oc>. Acessado em 04 de abril de 2022.

Imagens_Arquivos com Adirley Queirós. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rq7HBGF34ec>. Acessado em 03 de abril de 2022.

Nuotama Bodomo and Fox Maxy in Conversation With Tina Campt. Disponível em: <https://www.facebook.com/BlackStarFest/videos/233101972002927>. Acessado em 04 de abril de 2022.

Palestra do diretor do filme “A Cidade é uma Só?”, Adirley Queirós, em 26/05/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m1JPhdUom54>. Acessado em 03 de abril de 2022.

O CINEMA COMO FORMA DE DES-PASTEURIZAÇÃO DOS CORPOS PRIVADOS: UM ENSAIO SOBRE QUANDO UMA PEDAGOGIA FRANCESA ENCONTRA O SISTEMA SOCIOEDUCATIVO FLUMINENSE

Beatriz Batistela S. Rodrigues

*Tudo abunda
nas periferias
do mundo¹*

Na nova divisão internacional do trabalho, o que encontramos é, na verdade, a velha divisão que se perpetua por séculos de colonialismo europeu. Nesse quadro, o Brasil, como país emergente ou em desenvolvimento, dependendo da base de conceito, situa-se na periferia de uma dinâmica mundial que coloca sua população como subserviente desta lógica do capitalismo neoliberal.

Nesse quesito, o cinema importado de Hollywood é um importante mecanismo de conformação de subjetividades. As produções imagéticas que de lá provêm têm imanência de propor formas de comportamento que adentram o imaginário de seus telespectadores do antes “terceiro mundo”.

Mas, se em uma escala global, o Brasil se localiza em uma posição periférica, há outras camadas que podem ser exploradas fronteiras adentro. O Rio de Janeiro, estado que o presente texto fala a respeito, vive conflitos territoriais em suas comunidades faccionadas e em seus principais territórios urbanos. Alguns dos personagens desta história são crianças e adolescentes Grupo que não somente o grupo que é vítima direta da guerra em curso, como também aqueles absorvidos pelos esquemas de poderes paralelos e/ou envolvidos em atos de contravenção.

No estado em voga, aos referidos adolescentes são dadas medidas socioeducativas. Em esfera municipal, Prestação de Serviço à

¹ Poema haikai produzido para compor produção audiovisual em oficina da I Formação Livre em Cinema e Educação realizada pelas cineastas Catu Rizo e Gisele Motta.

Comunidade ou Liberdade Assistida. No âmbito estadual, a instituição que se encarrega desses jovens é o Departamento Geral de Ações Socioeducativas, com medidas de semiliberdade ou internação.

Samuel Lourenço, egresso do sistema prisional, escritor, poeta e gestor público, tece uma reflexão sobre a dimensão territorial dos locais de privação de liberdade e o imaginário que é constituído, em dinâmicas que podem aproximá-los ou distanciá-los do cotidiano das pessoas fora dos muros e daquelas que estão em um hipotético “projeto de ressocialização”.

(...) é na cidade que as prisões e os aprisionamentos se proliferam. Há uma sensação de que a prisão é coisa de outro mundo ou planeta. E não é. A prisão está na cidade, dentro dela, e é na prisão que nasce o ressocializado. Não sei se o ressocializado nasce na prisão ou se ele nasce como qualquer coisa, coisa mesmo, e só depois ele é ressocializado. De todo modo, esse fenômeno se dá na cidade e é para a cidade que isso é feito. (LOURENÇO, 2022, p. 29)

Como professora, dediquei minha trajetória a buscar compreender o universo dos adolescentes considerados em conflito com a lei e em especial o DEGASE enquanto instituição que acolhe (ou deveria acolher) tais meninos e meninas.

O Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)² representou novos patamares de compreensão acerca da condição peculiar de pessoa em desenvolvimento que a criança ou o adolescente possuem. Essa denominação possibilita que superemos posturas tutelares que outrora eram regra em relação a esse grupo, conferindo, agora, tratamento digno e necessário a uma formação humana saudável.

E para que essa formação humana se concretize, toda a comunidade precisa estar engajada, como preconiza tal lei. Entretanto, é possível perceber nesses adolescentes compatibilidades perversas: suas peles, em geral, são pretas, de diversos tons; suas histórias familiares têm a marca do desamparo; suas formações escolares são incipientes e envolvidas em histórias de violência.

² Lei Federal nº 8069 de 13 de julho de 1990.

Importante ressaltar que as características aqui evidenciadas não os totalizam enquanto indivíduos, mas são indicadores importantes para a compreensão dos motivos que levam grupos com essas similitudes ao cumprimento da medida socioeducativa.

Portanto, falar da população que cumpre medida socioeducativa, é tocar na chaga das vulnerabilidades que atingem esse grupo, forjadas em uma sociedade de classes e racista. O trecho a seguir, retirado do diário de bordo pessoal, simboliza, de forma material e específica, todas essas histórias, em um momento da história de vida de um socioeducando.³

G. é um rapaz de 16 anos, simpático e tímido. Ele tem cerca de 20 passagens pelo Degase e chegou à instituição analfabeto. G. carrega consigo uma marca profunda, pois evadiu da escola aos oito anos de idade em decorrência de um episódio absurdo: em uma discussão com a professora, ele relata ter sido humilhado pela docente, tendo respondido à agressão com um tapa. (DIÁRIO DE BORDO, 2022, s/p)

A história de G. revela falhas institucionais com ele, principalmente aquelas referentes ao processo de escolarização. O Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE)⁴ orienta para que, aqueles que passam pelo sistema socioeducativo recebam um acolhimento de modo a, de um lado, responsabilizar o adolescente por seu ato infracional, e, por outro, ampará-lo em suas necessidades de pessoa em desenvolvimento. É nessa dimensão que o trabalho pedagógico sociocomunitário se ancora.

A filosofia de Michel Foucault aponta para o poder coercitivo comum que os dispositivos tais quais as escolas e os presídios possuem em nossa sociedade. É interessante notar que eles têm potencial repressivo e pedagógico. Em alguns momentos, essas duas características convergem, agindo mutuamente. Os corpos pretos e periféricos desses adolescentes são, assim, marcados pela experiência de viver o

³ O nome foi abreviado de forma a preservar a identidade da pessoa relatada, esta será uma prática no decorrer do presente texto.

⁴ Lei Federal nº 12594/2012.

sistema, sendo jogados, em uma imagem de alusão às fábricas capitalistas, nas máquinas de pasteurização do sistema.

Sabe-se que as chagas que uma experiência de privação ou de restrição de liberdade pode resultar na existência de um adolescente podem ser intensas e duradouras, à medida que estes sujeitos vivem situações totalizantes e convívios institucionalizantes. No mesmo sentido, também se tem em vista que as práticas educacionais - sejam elas dentro ou fora dos muros -, frequentemente, agem na direção de mortificar os seres, na tentativa violenta de formatá-los.

Mas será que há formas de desfazer esses processos de violência?

Minha liberdade hoje é tudo que eu mais quero
Eu necessito de uma chance pra mudar esse quadro
Não vejo a hora de voltar pro morro
Ver minha família e pisar no asfalto⁵

O gesto da expectorialidade abrange e atinge diversas competências cognitivas e emocionais que, em certa medida, conformam a nossa visão de mundo, e essa se configura como um contorno pedagógico importante. Atualmente, vivemos em um momento em que grande parte da comunicação é mediada pelo recurso audiovisual. O cinema, primórdio de tal linguagem, frequentemente é utilizado no âmbito educacional. De forma geral, é possível perceber um esvaziamento de sua dimensão estética (que tem grande valor educativo, formativo e pedagógico) em detrimento do seu valor meramente conteudista.

Dentro dos muros do cárcere, onde estão parte dos adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa, tal realidade se demonstra, mais uma vez. O relato a seguir dialoga com tal ideia:

Em março, fui comunicada que a atividade que abriria o Projeto Sala de Leitura seria a transmissão para os adolescentes do filme “Pantera Negra” (2018). Tentei frear julgamentos, afinal, ainda que fosse uma produção industrial hollywoodiana, estava causando mobilizações sociais por sua abordagem diferenciada da negritude e dos povos africanos. De lá para cá, no entanto, con-

⁵ “Liberdade”, canção de MC Cabelinho.

vivi com constância, no interior da unidade, com sons que viajavam da sala de aula da escola para a sala de leitura, que me davam pistas de que os socioeducandos estavam assistindo ao mesmo tipo de filme feito para o mercado. Explosões, tiros, gritos e dublagem. Nessa aula, quando perguntei o que faziam na escola, a turma me contou que assistiram ao primeiro filme da saga “John Wick” e que estavam ansiosos para assistir aos próximos. (DIÁRIO DE BORDO, julho de 2021, s/p.)

Se percebemos no cinema a potencialidade de configuração de subjetividades, isso quer dizer que, acima de tudo, é o encontro com a história do outro que possibilita a construção da própria história. Essa alteridade a que nos referimos é ponto nevralgico para o paradigma atual da Educação, que, de modo geral, constitui-se como ponto de partida do processo de aprendizagem.

A questão da identidade, nesse quadro, é especialmente importante para a população em voga, uma vez que aqui se compreende que são justamente suas características de vida (classe, raça, território e nível de escolaridade, em suma) que tendem a condicionar para a marginalização, e, por sua vez, para a privação/restrição de liberdade. E é neste espaço que tal identidade sofre tentativa de apagamento, uma vez que entendemos as instituições de privação de liberdade, histórica e estruturalmente, como espaços de mortificação do sujeito.

Contudo, ao recorrermos às perspectivas críticas para o entendimento desses lugares, os de privação de liberdade, também devemos considerar, por outro lado, que são nesses espaços onde os sujeitos que por ele passam, sejam eles socioeducandos ou agentes socioeducativos, que boa parte da vida pulsa, em que aprendizados são realizados, laços são estabelecidos e histórias são contadas. A dimensão da escuta, neste sentido, não pode ser esquecida, a fim de que não se perpetuem os silêncios. Conceição Evaristo, com sua voz poética, refilete sobre a necessidade de fazer viver tais histórias:

Do que eu ouvi, colhi estas histórias. Nada perguntei. Uma intervenção fora de hora pode ameaçar a naturalidade do fluxo da voz de quem conta. Acato as histórias que me contam. Do meu ouvir, deixo só a grati-

dão e a instalação de qualquer suspeita. Assim caminho por entre vozes. Muitas vezes ouço falas de quem não vejo nem o corpo. Sei que a vida não pode ser vista só a olho nu. De muitas histórias já sei, pois vieram das entranhas do meu povo. O que está guardado na minha gente, em mim dorme um leve sono. E basta apenas um breve estalar de dedos, para as incontidas águas da memória jorrarem os dias de ontem sobre os dias de hoje. Nesses momentos, em voz pequena, antes de escrever, repito intimamente as passagens que já sei desde sempre. Hão de me perguntar: por que ouço então as vozes, se já sei. Ouço pelo prazer da confirmação. Ouço pela partição da experiência de quem conta comigo e comigo conta. Outro dia me indagaram sobre a verdade das histórias que registro. Digo isto apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. Ah, digo mais. Cada qual crê nos seus próprios mistérios. Cuidado tenho. Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito ou escrito. A razão pode profanar o enigma e não conseguir esgotar o profundo sentido da parábola. (EVARISTO, 2017)⁶

Em correspondência ao que a literatura de Evaristo se direciona, o cinema será refletido como artifício de apreensão das alteridades, fortalecimento de identidades e estímulo à criatividade e ao pensamento crítico. A partir da Pedagogia de Cinema, do francês Alain Bergala, capturamos como um conceito nascido no berço do cinema – a França, representante da cultura dominante – e trazemos para nossa realidade. Tal transposição é, de fato, possível?

*...o que é preto é preto!
o que é branco é branco!*⁷

A Alain Bergala é dada uma tarefa importante: reformular as concepções curriculares para o ensino de artes na França, transformando

⁶ Trecho retirado do livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (Editora Malê).

⁷ Frase do cineasta negro Zózimo Bulbul no curta-metragem “1 filme” (1973).

as práticas pedagógicas no chão das escolas. Para um país com a tradição de cinema tão forte, aos estudantes secundaristas decerto lhes pareça mais factível seguir carreira no campo do audiovisual, em comparação, por exemplo, à realidade brasileira, em que as referências dos jovens neste aspecto provavelmente são nomes estrangeiros estadunidenses. Seja como for, a realidade francesa, no momento em que Bergala veio a intervir, é narrada com os mesmos tons de cinza a que vemos as aulas que abordam a arte no Brasil.

Assim, Alain Bergala formula “A hipótese-cinema” e sugere uma educação artística que seja voltada para o estímulo de criar. Trata-se de dispositivos que disparam atos de criação nos estudantes, a partir de um conjunto de regras. Bergala (2008) amplia a percepção da alteridade para as artes de forma geral, dizendo “pertencer à humanidade através de uma obra de arte é inserir-se a si mesmo nessa corrente em que a obra se inscreve.” (p. 68)

Ocorre que a França é um país de tradição artística e cinematográfica, sendo, assim, de maior facilidade a construção de um projeto pedagógico autêntico nessa perspectiva. O Minuto Lumière, por exemplo, é um dispositivo pedagógico que tende a recriar os primórdios do cinema: tal qual o primeiro filme da história da humanidade, “A chegada do trem à estação” (1896): tomada única, câmera parada, registro documental.

Se tal como Vigotski diz, precisamos de repertório para a construção criativa pessoal, de que forma podemos romper com os modelos imperialistas culturais impostos e construir uma Pedagogia do Cinema da periferia?

qualquer ato imaginativo se compõem sempre de elementos tomados da realidade e extraídos da experiência humana pregressa. Seria um milagre se a imaginação pudesse criar algo do nada, ou se dispusesse de outras fontes de conhecimento que não a experiência passada. (VIGOTSKI, 2021, p. 10)

É diferente forma epistemológica que os povos negros em diáspora utilizam para ancorar seus conhecimentos, saberes e ciência. Sandra Petit, professora e pensadora negra, a partir do conceito de Pretagogia,

demonstra o valor da oralidade para a construção do aprendizado das pessoas nas quais emanam a ancestralidade africana e afrobrasileira.

As escolas são, para tanto, um meio de exclusão, que, despreparada para lidar(...) com as fortes influências africanas em nossa cultura, chegam a (...) “expulsar” (direta ou indiretamente) os estudantes negros que não se vêm contemplados nas atividades, materiais didáticos e abordagem dos profissionais docentes, no ambiente escolar. (PETIT, 2015, p. 194)

Com sua pedagogia da transgressão, diz bell hooks:

[...] se os professores levam o corpo discente a sério e têm respeito por ele, são obrigados a reconhecer que estamos nos dirigindo a pessoas que fazem parte da história. E alguns deles vêm de uma história que se for reconhecida, pode ser ameaçadora para os modos estabelecidos do saber. (HOOKS, 2013, p.187).

Ao mesmo tempo em que há a necessidade de contemplamento das configurações epistemológicas da população atendida e celebração de características minoritárias, em ação de empoderamento coletivo e social, é observado que o cinema também surge como formato apropriado de experimentar questões de dificuldade. Afinal, quando o assunto é violência, somos todos potenciais ofensores e vítimas, em diferentes momentos e contextos. É o que demonstra o trecho do diário de bordo a seguir, em que a expectorialidade foi a mediadora de um debate importante para a nossa sociedade:

Assistimos “A cidade do abraço de pedra” de Rodrigo de Janeiro e “Sobre nossas cabeças” de Susan Kalik e Thiago Gomes. O segundo título traz um enredo que sugestivamente desenvolve a percepção ao telespectador de que um dos personagens principais é homossexual. Esse filme despertou diversas reações do grupo, em especial por conta da questão LGBTQ+, incluindo manifestações de preconceito. K. disse:

– Esse cara desonra a minha raça!

Tanto ele, quanto o personagem gay do filme tem uma pele negra retinta. Um adolescente fez uma intervenção, dizendo que cada pessoa faz suas próprias escolhas e indagando o que poderia acontecer, por exemplo, se ele, K., saísse dali e se entendesse como mulher. Esta fala me surpreendeu bastante, pois, de início, pensei que o avanço na discussão teria de ser conduzido por mim, dado o perfil machista que vive nas unidades masculinas do Degase. (DIÁRIO DE BORDO, julho de 2021, S/P)

Nesse aspecto, Vigotski também traz reflexões:

Se a missão de um quadro consistisse tão somente em mimar nossos olhos, e a da música a proporcionar vivências gratas a nossos ouvidos, a percepção destas artes não apresentaria qualquer dificuldade a todos (...). Entretanto, o momento da percepção sensorial dos estímulos não passa do impulso necessário para despertar uma atividade mais complexa e que, per se, carece de todo o sentido estético. (VIGOTSKI, 2003)

À luz das reflexões aqui tecidas, cabe indicar o dado de que, o processo de implementação de uma Pedagogia do Cinema dentro de unidade socioeducativa, originalmente foi pensado para ser majoritariamente prático. No entanto, ao ser diagnosticado no perfil dos socioeducandos que o maior repertório que eles carregavam consigo eram de filmes hollywoodianos e da linguagem mercadológica que neles reside, foi feita a opção de dar preferências a momentos de cineclubismo.

Falo então que o segundo filme tem uma pegada diferente. É o “Assombramitos”. É um filme que fala sobre dois adolescentes que fazem um canal no youtube para investigar lendas urbanas. O filme provoca estranhamento nos meninos, traduzidos em risos, comentários, alvoroço... Os dois adolescentes vão à procura

do Papa-Figo e usam a irmã pequena da adolescente como isca. J. fica indignado, falando que o filme é “mó marola”. A. ri à toa do filme e busca confirmação para mim “existem essas coisas mesmo, né, tia?”. Eu lhe digo que, como ele, eu acredito. J. continua indignado com o filme e eu brinco com ele, que ele é uma pessoa séria e por isso não gostou, então eu arranco um riso de toda a sua marra. A. continua me dizendo que acredita que esse tipo de lenda exista. T. puxa uma conversa, mobilizado pelo filme, sobre desaparecimento de crianças e diz que no mês passado duas crianças sumiram na sua comunidade. Thiago, J. e J. são de Niterói e conto para eles sobre a jornada que passei na cidade. Conversamos sobre as crianças desaparecidas em Belford Roxo também.

Aprendi que a arte em sala de aula tem de existir para ser apreciada. E dentro deste processo, inclui-se o riso, o silêncio, o deboche, a dúvida... O ser humano precisa de arte e na prisão é fácil que os holofotes se direcionem a ela. De fato, os meninos costumam prestar muita atenção nos filmes, bem como se envolver. A fruição pela fruição deve ser respeitada, dialogando com as eventuais discussões sobre os assuntos que emergem dos filmes, dos livros, das músicas. Elas não são opostas, ao meu ver, não existe confronto entre a apreciação e o uso para outros fins, mas uma relação de complementação. Para tanto, precisamos cultivar nossas sensibilidades, transgredir a lógica que nos compele a sermos pessoas cada vez mais duras, cansadas, mecânicas... (DIÁRIO DE BORDO, maio de 2021, S/P)

A possibilidade de assistir a filmes fora do circuito comercial, curta-metragens, brasileiros, nordestinos, provoca estranhamentos e eles são relatados nos diários de bordo. Os jovens são habituados com formatos de linguagem padronizados e quando se encaram defronte a outra forma de narrativa, têm reações diversas, que podem ser desde o riso, passando pela apatia até a revolta.

Vemos, porém, que afinidades com a própria realidade são identificadas, o que configura uma boa direção pedagógica. Será a ampliação de territórios subjetivo-culturais?

Eu sou porque nós somos⁸

A ação educacional é potencializada quando se encontra com a ação cultural. Para Leal e Motta (2021), “a produção cultural como ação política não é menos impactante socialmente, tampouco é menos ou mais legítima do que outras formas de luta.”

No âmbito do sistema socioeducativo, legalmente, há a previsão de intervenção sociocomunitária de modo a proporcionar um verdadeiro processo de ressocialização por aqueles que cumprem medidas. Acredito que a problemática dos jovens considerados em conflito com a lei só tem potencial de ser solucionada a partir do engajamento da sociedade, visto que se trata de uma questão de grande abrangência.

Nesse ponto, é importante pensar que as atividades que têm a cultura como eixo transversal são momentos de fortalecimento dos conhecimentos escolares, bem como de habilidades essenciais para a vida em sociedade, tais como respeito à diversidade, construção de identidade, conhecimento do acervo histórico e cultural de seu povo. A educação, a sala de aula, não são ensaios para a vida, mas a vida em si. Não nego a dimensão formativa da educação para a cidadania, para o apoio à localização do sujeito no mundo, que também tem a preocupação e os olhos no futuro. Sem tais alicerces, a direção dos encontros perde o sentido, afinal, meu trabalho é o de levar os adolescentes que entram na sala de leitura a desenvolver referências sobre o mundo que os cerca, que os molda e que eles mesmos modelam. Dessa forma, posso apoiá-los na construção de projetos de vida individuais e coletivos.

Quando falo da máquina de pasteurização capitalista, me refiro àquilo que torna a jornada na Terra estatisticamente protocolar e por vezes dolorosa. No presente texto visamos a pensar como novas pedagogias transgressoras podem estressar tais bases e fazer sonhos viverem.

⁸ Ditado da filosofia Ubuntu, que vem, originalmente, do povo Bantu, da África do Sul.

Referências

- BRASIL. Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8069.htm#art266>. Acesso em: 25 nov. 2022.
- HOOKS, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade. 2017. São Paulo. Editora Martins Fontes. 2a edição.
- LEAL, Isabella. MOTTA, Gisele. Za Zona Oeste Carioca: a produção cultural e sua instância política. *Cinema: afetos e territórios*. Org. AMÂNCIO, Cardes. HEMÉRITAS, Paulo. MOREIRA, Wagner. 2021. Editora LED.
- LOURENÇO, Samuel. Ressocializado na cidade do caos. 2022. Multifoco.
- PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afro-ancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores*. 1a edição. Fortaleza, Ceará. 2015.
- RODRIGUES, Beatriz Batistela Silva. *Diário de bordo*. Rio de Janeiro. 2022.
- SINASE. Sistema Nacional Socioeducativo. Conselho Nacional dos Direitos da Criança e do Adolescente, 2006. SUAS.
- VIGOTSKI, L. S. *Imaginação e criatividade na infância*. Editora WMF Martins Fontes. São Paulo, 2021.

ZERO DE CONDUTA: PEDAGOGIAS INSURGENTES DE CINEMA EXPERIMENTAL

Luís Flores

*“sejamos como se fôramos
num mundo que fosse: o Mundo.”*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Os pais de Ernesto, um menino de “sete anos, que usa óculos, e não chama muita atenção”, são chamados à escola para conversar com o diretor. O motivo é aparentemente trivial: o garoto decidira não voltar à escola, pois lá ensinam-lhe coisas que ele não sabe. Sua escolha, todavia, ao contrariar a autoridade usual dos adultos e a ordem esperada das coisas, carrega uma revolta com consequências profundas quanto ao posicionamento – político e pedagógico – do sujeito no mundo, em particular o sujeito infantil. Em seu gesto de *recusa*, Ernesto desobedece às normas da instituição escolar, ao mesmo tempo em que confronta, de maneira mais ampla, as regulações sintáticas e semânticas da linguagem. Com suas respostas, singulares e desviantes, às questões do diretor, ele dismantela a arrogância epistêmica e a suposta normalidade de seu discurso, dando a ver possibilidades outras de ver e pensar o mundo. A borboleta morta, por exemplo, é tomada pelo garoto como um crime, enquanto o globo terrestre pode ser uma bola de futebol, uma batata, ou até mesmo a própria Terra. Depois, indagado pelo diretor sobre como irá aprender a ler, escrever e fazer contas, sem frequentar as aulas, ele responde com a precisão irônica de uma palavra escandida: “Hei de saber...i-ne-vi-ta-vel-men-te”. Para além do humor, tais sílabas destilam uma consciência aguçada quanto às circunstâncias de inscrição do sujeito na realidade social – é inevitável, num mundo dominado por uma *episteme* utilitarista, monoteísta e universal, que todos aprendam o igual. Momentos antes, quando o diretor pergunta como Ernesto pretende aprender aquilo que ainda não sabe, o garoto escancara a sua revolta, o seu êxodo e a sua crítica, com uma resposta de natureza absurda que perfura os muros da escola e desafia os poderes reinantes em sua estrutura material e linguística: “rachachando”, ele diz (“*en rachâchant*”).

Esse uso da linguagem, ao mesmo tempo irreverente e desviante, essa espécie de desobediência criativa face à autoridade impositiva do representante da ordem (institucional, pedagógica, social), e justamente no seio do espaço escolar, com suas fortes premissas de instrução, preparo e domesticação, manifestam uma contestação pelo sujeito da ordem utilitária e positivista que o *assujeita*. A recusa de Ernesto à *episteme* dominante interrompe, provisoriamente, o maquinário biopolítico da civilização ocidental. Nesse conto cinematográfico, indiscutivelmente político, escrito por Marguerite Duras em 1971, e filmado em 1982 por Straub-Huillet – dois dos mais contestadores artistas do cinema de esquerda europeu – com o título *En rachâchant*, há uma dinâmica de resistência que se assemelha, talvez, àquela proposta por Herman Melville em *Bartleby, o escrivão: Uma história de Wall Street* (*Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, 1853). Ali, também, na obra-prima literária do escritor nova-iorquino, era a força da *recusa* e da *inoperatividade* presentes na resposta do escrivão (“*I would prefer not to*”, “eu preferiria não”), com sua abissal inconveniência linguística, que levavam a máquina objetiva da civilização ocidental ao limiar do emperramento e da desarticulação.

O cinema, com suas múltiplas possibilidades de produção de sentidos a partir da organização simbólica de imagens e sons, pressupõe a existência de um código, uma linguagem, inseparável da estruturação do mundo segundo certos parâmetros de representação. Como Arlindo Machado mostrou de maneira exemplar no livro *A ilusão especular*, tal código esteve voltado historicamente para a reprodução quase invariável das premissas ideológicas da burguesia ascendente que o inventou. Foi no pacto estético do assim chamado “realismo”, enquanto categoria objetiva de ordenação do visível e de apagamento das marcas de manipulação, que a imagem se impôs enquanto “efeito especular” que nos entregaria o mundo imediato, sem nenhum fator de desvio ou separação. Essa imagem, tomada como repetição invariável e instantânea do mesmo (o mesmo ponto de vista massificado, o mesmo *modus* industrial de fabricação do olhar), é manejada, ao longo dos anos, como instância de poder. Hoje, assim estruturado, o cinema reitera um ciclo de consumo e saciedade do sujeito pela manipulação audiovisual de seus sentidos, de seus imaginários e de seus desejos. Em vez das possibilidades incertas do olhar, das formas abertas que dão ensejo ao espanto, à descoberta e à ativação de

movimentos singulares, a imagem da indústria do espetáculo expulsa o espectador de qualquer posição “subjetivante”, relegando-o a uma condição paralisante e cômoda de passageiro.

É na contravenção desse espetáculo totalizante que se coloca a rebeldia de Ernesto: tomada, pela matriz epistêmica dominante, como sujeito incompleto, a criança é obrigada a “aprender aquilo que não sabe”, vaso vazio a ser preenchido pelo sumo do saber. Para recusar tal posição subalterna, em um modelo hierárquico de pedagogia, e afirmar sua posição de sujeito atuante na busca do conhecimento, o garoto proclama um signo “não assujeitado”, porque não previsto no sistema linguístico. A expressão altissonante de sua contestação é “rachachando”, gerúndio de um verbo inexistente, que remete, no francês, a *rechercher* (buscar, pesquisar, procurar), e, na tradução brasileira, reúne os verbos “rachar” (rir) e “achar” (mantendo o sentido de busca). Tal vocábulo, assim, refletiria com consciência zombeteira a “inservidão voluntária” (FOUCAULT, 1990) do sujeito à ordenação massificadora da malha social.

Interessa pensar, a partir da provocação de *En rachâchant*, a posição da criança, em meio às imagens do mundo e seus códigos. O cinema, enquanto tradição de arte e linguagem voltada para a mediação das relações de mundo (inclusive das crianças, em sua prodigalidade imaginária), continuará a desempenhar a repetição do mesmo (com os elementos da indústria, do mercado e do consumo), ou se abrirá, impetuoso em sua recusa, para as vias insurgentes da descoberta e da transformação? O estilo insubmisso do casal Straub-Huillet preconiza, no modo lacônico de organizar imagens e sons, uma desconstrução enfática da linguagem do cinema, que se volta para o combate da ideologia dominante (burguesa) reproduzida no realismo e no naturalismo. Se a letra do texto de Duras instaura, no circuito dialógico da comunicação (linguística), um ponto de ruptura inconciliável, o filme reforça, na sua dimensão sensível, sonora e figurativa, essa não conciliação – ou, antes, *não reconciliação*, para remeter ao título do segundo e memorável filme do casal, *Não reconciliados, ou só a violência ajuda onde a violência reina* (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1965), e também ao texto de Daney (2007a), que faz da não reconciliação a chave de compreensão estética da *pedagogia straubiana*.

Se pensarmos no ambiente imagético de uma criança hoje, o que se nos afigura? Desde a mais tenra idade, o contato pouco discriminado

com aparelhos móveis, celulares, *tablets*, televisores, computadores, telas de diferentes naturezas que a cercam – “i-ne-vi-ta-vel-men-te” – no processo de crescimento. Com o tempo, ela recebe autorização para estender o seu suposto autogoverno no reino dos aparelhos eletrônicos, que continuam a lhe transmitir, sem cessar, as programações “dulcificadas” da indústria do espetáculo, filtradas quando muito pelo crivo da adequação temática, e raríssimas vezes sendo considerada de maneira rigorosa no que diz respeito à forma das imagens e seus efeitos. Quando esse processo de regulação ocorre, ele é análogo àquele descrito por Maria-José Mondzain (2015, p. 123): “das imagens violentas ou eróticas, com base no único critério do seu conteúdo, sem distinguir entre o que permite ao espectador construir o seu lugar de sujeito pensante e móvel e aquilo que, ao invés, o expulsa de toda a posição subjectivante”. É o filtro ambivalente e falho da *classificação indicativa* (campo de disputas morais), ao qual se conjuga a ponderação de ouro do *tempo de tela*, baseada nas orientações da Academia Americana de Pediatria (AAP) e da Organização Mundial de Saúde (OMS), e frequentemente violada – em função de distribuições desiguais nos campos do trabalho, do tempo, do dinheiro e do cuidado. À parte isso, a criança tem ou adquire, posteriormente, passe livre para frequentar o universo das imagens hodiernas, desde as plataformas de *streaming* – império remodelado da indústria cultural hollywoodiana – até os sítios incontáveis da Internet, passando pelos jogos digitais e pelos aplicativos móveis, como *Instagram* e *TikTok*.

No comércio de signos do mercado, com suas imagens que fasci-nam, imobilizam e violentam o sujeito, é recorrente dizer que um filme tem a capacidade de “tirar o fôlego”, de “cortar a respiração”, de “deixar sem ar o espectador”, submetido a tremendos poderes de excitação e terror. Persiste um ritmo dominador de aceleração e de síncope paralisante nas indústrias da apneia audiovisual, por meio de estruturas de montagem que alternam entre o sufocamento do olhar e a saturação do desejo. Não obstante, para a criança trazida à luz (a luz que propaga e que torna possível a existência das imagens), a respiração é uma vivência fundadora (MONDZAIN, 2015, p. 57), que estabelece, justamente, um ritmo de movimento entre o dentro e o fora, entre aquilo que contemos ao inspirar – o ar – e que, simultaneamente, nos contém. “A saída para o ar livre”, afirma Mondzain (2015, p. 57), para uma *atmosfera*, “projecta imediatamente o corpo num novo

ritmo, o da respiração”. Soprar, respirar, é essa a experiência radical da imersão e da vivência no mundo, isto é, no nosso meio atmosférico, e, não por acaso, os filósofos antigos, em particular os estoicos, chamavam de *sopro* ou de *pneuma* o espírito, enquanto paradigma dessa imbricação recíproca, que nos move e nos anima, entre dentro e fora. A imagem, poderíamos dizer, é primordialmente *uma questão atmosférica*.

Conhecemos bem os filmes maquinados sob o *typus* da ação, com velozes sequências de perseguição; ou do suspense, com a expectativa ansiosa da revelação; ou do terror, com o manejo sinestésico de emoções (negativas); ou do drama, com o escoamento constante da sensibilidade neoliberal positivada, e a regulação paternal da consciência fragilizada. A melhor tradição crítica do cinema, ao nível do pensamento e da prática, é formada por rebeldes contumazes quanto aos consensos da linguagem e da imagem. Cineastas modernos e pensadores exigentes (como Rivette e Daney), cineastas de vanguarda (como Eisenstein) e escritores austeros de uma *Tel quel*, com seus olhares tenazes, souberam evidenciar a dimensão ideológica do cinema e denunciar os perigos de uma imagem que se torna instância unificada ou objeto do poder. Se, hoje, essa tradição insubmissa do pensamento da imagem em movimento foi quase suprimida pela chantagem oficial do mercado, do consumo e do capital, com seus muitos ardis de agregação e inversão da realidade, o que dizer do pensamento crítico sobre objetos “menores” destinados ao público infantil, como filmes e desenhos animados? Quem considerou, com a devida seriedade, o turbilhão de cores e luzes, a montanha-russa de imagens e de estímulos velozes que constitui o ambiente audiovisual costumeiro da criança hodierna? Será que ponderamos o suficiente, para além do mero crivo do conteúdo, sobre a espécie de entorpecimento sensível que sufoca, desde cedo, a atmosfera verdejante da infância?

É ou não é necessário resistir ao reinado da asfixia, para produzir signos que permitam partilhar, *ao ar livre*, a instável variedade de aparições e desaparecimentos do mundo, fazendo da imagem uma questão de liberdade e de desejo? O problema, vale notar, não consiste em denunciar ou honrar uma cultura do espetáculo, mas, antes, em tomar conta – ou tomar cuidado – daquilo que faz de um sujeito que olha um sujeito da cultura, reconhecido na sua presença singular e política. Quanto à criança, ela é o sujeito que inscreve as primeiras marcas

de sua relação com o mundo, em desenhos incertos, manchas vagas, riscos temerários e cores arriscadas. Cabe preservar, sem condescendência, as suas possibilidades de espectador nascente, os seus primeiros passos e as suas primeiras palavras em torno das imagens. Assim, apesar das designações questionáveis que proliferam aqui e ali (como “educação artística” ou “educação cultural”), a pedagogia seria *um caminho para fomentar a aprendizagem do sujeito quanto à própria liberdade* de olhar e de falar sobre o que vê. Mas, em vez de partir de um campo de reconhecimento visual já instituído das coisas, do qual decorre a inquietação com a partilha massificada de valores estabelecidos (por um lado, a crítica ideológica do espetáculo, e por outro lado, a transmissão hierárquica de critérios de alta cultura), em vez de se reiterar a estandardização da visão, a partir de qualquer modelo de sujeição ou dominação, cabe *sustentar a participação do espectador*, enquanto sujeito dotado de palavra e de olhar, em uma atmosfera radical de *mistura* e de *afastamento*.

O cinema experimental e as crianças

A tradição do *cinema experimental* e de *vanguarda* pode ser caracterizada por um ritmo de investigação independente da linguagem, em um processo de contínua descoberta – e redescoberta – das suas possibilidades. Amiúde, ela decorre de buscas e agitações muito particulares, brotadas em uma esfera de vivência pessoal ou de expressividade *sui generis*, oposta aos modelos massificados da imagem. Como diria o cineasta estadunidense Stan Brakhage, um dos maiores representantes da estirpe (que filmou, com frequência, elementos cotidianos, como a própria família), é experimental a tendência a “reações instintivas e voltadas para a descoberta de algo, em vez da asseveração de algo já descoberto” (BRAKHAGE, 1963). Ainda para Brakhage, um experimento é o princípio natural de toda arte, livre das amarras padronizadas de forma ou criação que, no caso do cinema, decorrem da dinâmica dos grandes estúdios, contaminando quase todo o circuito de produção. Como sugeriu Germaine Dulac (pioneira crucial da vanguarda francesa, que contribuiu para elevar a aposta nas possibilidades estéticas e perceptivas do cinema), é experimental “qualquer filme cuja técnica, usada para uma expressividade renovada da

imagem e do som, rompe com tradições estabelecidas para procurar, no domínio estritamente visual e auditivo, novos acordes emocionais”.

Guardando cautela em relação ao fetiche da novidade ou da originalidade, cabe tomar a *vertente experimental do cinema* como aquela que subverte ou tensiona os parâmetros convencionais do modelo industrial e das mídias de massa, engendrando outras cadências de respiração e visão em torno da imagem. Muitos desses filmes adquirem uma via de construção mais artesanal, em associação a processos de aprendizagem e busca subjetiva, propícios à partilha com outros sujeitos-espectadores. Além disso, ao explorar as especificidades do olhar cinematográfico nas fronteiras com outras artes e outros modos de expressão-percepção, eles favorecem a expansão das formas sensíveis do filme, acolhendo noções de fazer e sentir não previstas no código industrial. Por fim, e de maneira decisiva, os filmes que orbitam em torno do eixo experimental, ao explorarem formas de construção não-narrativas ou que trazem alternativas às convenções clássico-narrativas, fomentam relações mais “arejadas” dos sujeitos com o mundo, pela via combinada das imagens e dos sons.

Em suma, encontramos no cinema experimental duas perspectivas fundamentais para repensarmos a relação da criança com o ambiente audiovisual contemporâneo. Por um lado, tendo em mente as características “climáticas” desse ambiente, condicionado pelas correntes materiais e ideológicas do capitalismo, os filmes experimentais podem suscitar uma recomposição atmosférica das imagens, trazendo ritmos de construção imprevistos e outras dinâmicas de respiração. Se a atmosfera imagética de um sujeito, hoje (e com densidade redobrada para o estado da infância), foi massivamente preenchida pelos produtos burgueses do consumo e do espetáculo, cabe apostar nas posições diversas que as obras experimentais permitirão às crianças. Por outro lado, ao considerarmos que o modelo predominante do cinema narrativo pode estar associado a um estreitamento pedagógico das visões existentes do mundo, com base em pressupostos de ideologia e dominação, o contato das crianças com outras manifestações de imagens e sons delineia uma espécie de pedagogia insurgente, que se contrapõe à reprodução em série do mesmo, isto é, aos modelos massificados de representação da vida e de constituição do sujeito.

Nos últimos anos, individualmente ou em colaboração com amigos, tenho realizado atividades formativas com crianças e adolescentes, que se valem da tradição do cinema experimental como território basilar para trocas e práticas do olhar. Desde 2018, no projeto *Brincadeiras de Cinema com Crianças*, venho utilizando filmes vanguardistas ou experimentais para realizar exercícios criativos com crianças de 9 a 12 anos. Em 2020, no projeto *Cinema – Sensação de Mundo*, desenvolvido em parceria com o cineasta e pesquisador Gustavo Jardim, propusemos um ateliê para refletir sobre o uso de filmes experimentais em variados contextos educativos. No projeto *Coletivo de Cinema*, coordenado e viabilizado pela produtora 4 Folhas Audiovisuais, e integrado por um grupo variado de professores e artistas, utilizamos o cinema experimental para a construção de percursos pedagógicos de criação audiovisual em aliança com o currículo escolar de Português e Filosofia, no Cefet-MG. Além disso, tenho dado aulas regulares para crianças em espaços escolares, por meio de cursos extracurriculares. Com base nessas e outras experiências, bem como nas pesquisas a elas associadas, pretendo formular livremente algumas propostas ou provocações para o uso insurgente de filmes experimentais como impulsores de aprendizados e descobertas, por uma via de des-assujeitamento dos sujeitos, crianças ou adolescentes, em relação às formas dominantes do conhecimento e da imagem.

Brakhage e o olho não tutelado

Stan Brakhage (1933-2003) foi um dos cineastas mais importantes da tradição do cinema experimental. Ao longo de 50 anos de trabalho, concebeu aproximadamente 350 filmes, com atributos variadíssimos de formato, duração, temática e natureza dos procedimentos utilizados. Diante de um conjunto tão abrangente e multifacetado de obras, não pretendemos trazer uma abordagem exaustiva de análise ou interpretação. Nos limitaremos a acompanhar a atitude de Brakhage enquanto artista comprometido, por uma via de imaginação insubmissa, a confrontar e a superar as predisposições do cinema – de ordem tecnológica, estética e econômica – enquanto equipamento industrial standardizado. Para citar uma caracterização muito sólida feita por Mateus Araújo e Patrícia Kauark-Leite (2021):

Uma das linhas de força do cinema de Brakhage está na busca de um comércio sensorial e imaginativo com o mundo liberado das amarras da palavra e do conceito, ou seja, na busca de uma redescoberta, de uma exploração sensorial e imaginativa do mundo anterior aos condicionamentos culturais que segundo ele empobreceriam nossa capacidade de percebê-lo (ARAÚJO; KAUARK-LEITE, 2021, p. 60).

Brakhage, em seu projeto de cinema, apresenta uma posição irredutível de singularidade do espírito, refratária a todo fechamento simbólico ou material das imagens do mundo e, de maneira correlata, a toda sujeição autocrática do sujeito a modalidades do olhar pautadas pela sincronização publicitária do consumo e pela equalização da cultura de massas. Tal posição está formulada, com grande intuição lírica, no parágrafo exordial de *Metáforas da visão*, possivelmente o texto mais essencial escrito pelo cineasta:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do “verde”? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo” (BRAKHAGE, 1983, p. 341).

A obra de Brakhage, com efeito, reflete uma aposta irrestrita do artista na via da aventura perceptiva, na experiência profunda e indomável de um olho não tutelado pela matriz logocêntrica da episteme ocidental, e, desse modo, capaz de apreender e descortinar o mundo de maneira singular, para além das amarras de conceitos e

condicionamentos culturais. O cinema inauguraria não uma ordem semiológica de espaço e tempo, mas uma dimensão semi-mágica em que o espectador, convidado à partilha das luzes e cores, pode experimentar as projeções cognitivas e sensíveis de um processo de descoberta – e de redescoberta. Grosso modo, o estado imagético de seus filmes é pré-narrativo e pré-figurativo. Com frequência, ele subverte as normas dominantes de representação e reconhecimento das coisas, abrindo campos alternativos de entendimento e de consciência.

A criança, em contato com os filmes de Brakhage, será provocada a deslocar suas certezas iniciais e a tecer sentidos próprios em torno das imagens, na esteira de experimentos sonoros e visuais que renovam as manifestações sensíveis do mundo – em suas formas de aparição, percepção e apreensão. Em *Cama de gato* (*Cat's cradle*, 1959), por exemplo, a câmera promove uma espécie de feitiço cinemático que refunda a organização do espaço doméstico, com a mediação de um gato preto. Em *Mariposa* (*Mothlight*, 1963) e *O jardim das delícias terrenas* (*The garden of earthly delights*, 1981), o gesto de insurgência é radical: Brakhage exclui do processo de “filmagem” toda a mediação da câmera, colando diretamente na película objetos variados, como asas de insetos, pétalas de flores e lâminas de folhas. Ao espectador, são oferecidas projeções luminosas dos elementos mundanos encontrados no chão, que adquirem, na duração provisória do filme, uma existência inusitada e um caráter diáfano.

Ao ser diagnosticado com uma condição que provocava movimentos velozes no seu olhar, Brakhage realizou *Mito do olho* (*Eye myth*, 1967), o mais curto de seus filmes, com 13 segundos de duração, composto por formas e cores pintadas diretamente na película. A ontologia da visão se manifesta, nele, como um processo de desfamiliarização e estranhamento em que o mundo, relampejante, apresentado em imagens fugazes, escapa de si mesmo e de sua dimensão objetual. A velocidade acarreta o seu efeito reverso: a desaceleração das funções tidas como certas no âmbito do olhar, a suspensão do mecanismo de percepção que identifica a realidade, a quebra com as perspectivas usuais. Em *A sombra do descampado* (*The wold shadow*, 1972), Brakhage se propõe a capturar ou evocar a sombra antropomórfica misteriosa de uma divindade da floresta. Para tanto, ele não lança mão de nenhum recurso de representação ou figuração que, ao corporificar a entidade, atenderia ao desejo visual de consumação do imaginário, preferindo,

antes, a relação incerta do invisível com a imagem – captada através de uma placa de vidro e retocada por intervenções de pintura não enfáticas. Resta mais respiro para que o espectador se movimente, se pronuncie e se coloque no plano filmado, estabelecendo, por meio dele, a sua dinâmica particular de visão e imaginação. Em *Criançando* (*Kin-dering*, 1987), ao registrar seus netos brincando no quintal, Brakhage se esforça por incorporar ao repertório da imagem um modo próprio de olhar para as crianças. Por fim, em *Gelo negro* (*Black ice*, 1994), uma descida onírico-imersiva dominada por cores azuladas e pretas (além de outras refratárias), o cineasta recompõe a experiência de cair em um pedaço de gelo negro, que resultou em uma cirurgia no seu olho.

A obra de Brakhage, na mesma medida em que estabelece tramas singulares para apreender o mundo e seus elementos, adquire o dom tácito de uma alteridade metamórfica, transfigurando-se na relação com aquilo que vê (gato, floresta e criança) e integrando ao estilo das imagens as qualidades associadas às coisas contempladas. Na sua condição de cinema experimental, ele convida o espectador a assumir pontos de vista diferentes, diversos, incomuns, muitas vezes extrapolando os dados habituais de seu corpo ou de sua inteligência. Esse fator de alteridade, conjugado a um processo *sui generis* de descoberta e de aprendizado do olhar, é extremamente relevante para uma reflexão pedagógica insurgente no trabalho do cinema com crianças. O cinema elaborado por Brakhage nos leva a observar e a descobrir outras relações de ordem visível e invisível, no contato com o mundo social ou natural, ampliando nossas possibilidades de percepção e de cognição. Aos filmes aqui convocados, poderíamos adicionar inúmeros outros que repercutem uma libertação do olhar em relação às normas e aos preceitos da *episteme* ocidental¹. O que cabe reter é que o cinema de Brakhage, ao romper decisivamente com os modos de produção e representação dominante, oferece modos renovados de olhar para o mundo e de partilhar, em torno das coisas, a construção da palavra e do pensamento.

¹ Por exemplo: *I...Dreaming* (1988); *Crack Glass Eulogy* (1992); *Commingle*d Containers (1997); *Creation* (1979); *Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection* (Stan Brakhage, 1953); *The Cat of the Worm's Green Realm* – Stan Brakhage; *Yggdrasill Whose Roots Are Stars In The Human Mind*.

Outras relações com o mundo

Em Brakhage, portanto, o olho não tutelado aponta também para modalidades outras de inscrição sensível das coisas, a partir de uma chave de elaboração estética capaz de estabelecer pontos de vista singulares para a apreensão da realidade. Em *Mothlight* e *The garden of earthly delights*, a visão não tutelada encontra sua tradução radical na recusa da câmera enquanto instrumento de filmagem, num gesto criativo que renova a organização do olhar frente aos elementos mundanos: folhas de plantas, asas de inseto, pétalas de flores. Para além da postura transgressora que o artista adota no tensionamento das convenções cinematográficas, cabe enfatizar a busca de relações mais livres com o mundo pela via da imagem. Por um lado, ele privilegia uma atmosfera imagética mais arejada, em que o espectador pode respirar e tomar fôlego para falar; por outro lado, há um sopro próprio entre quem filma e o que é filmado, libertando as coisas contempladas dos pressupostos figurativos, narrativos ou conceituais que as costumam reger. Nesse sentido, cabe convocar dois outros cineastas experimentais que se esforçaram por preservar essa zona climática de inspiração e expiração na relação da câmera com o mundo.

Marie Menken (1909-1970), uma das pioneiras decisivas da vanguarda experimental estadunidense, soube identificar a câmera ao corpo em movimento, cultivando a agitação nervosa e respiratória da câmera na mão mesmo nos momentos mais silentes, em um estilo inconfundível que o grande P. Adams Sitney batizou de *câmera somática* (SITNEY, 2008). Em *Vislumbre do jardim* (*Glimpse of the Garden*, 1957), um de seus filmes mais notáveis, a artista aponta para o uso do cinema na criação de outras perspectivas e sensibilidades da imagem, com base na apreensão ativa do mundo com a câmera. O olho de Menken se movimenta pelo jardim com agilidade e mobilidade flutuante, inventariando os componentes de ordem mais geral e apanhando alguns detalhes com singularidade. Por meio da recriação e da renovação fílmica desse espaço limítrofe, entre a natureza e a sociedade humana, o espectador é convidado a um trabalho pulsante de submersão meditativa na atmosfera do mundo e de descoberta de outras relações entre seus elementos.

Bruce Baillie (1931-2020), importante cineasta experimental estadunidense, alcança um efeito de singularidade similar no curta-metragem

Minha vida inteira (*All my life*, 1966), ainda que por uma via bastante diversa. Em seu filme, não encontramos as derivas velozes que Menken faz com a câmera no terreno do jardim, nem os saltos da montagem – que é muito mais fragmentária em *Vislumbre* – entre os detalhes ali encontrados. Baillie efetua um único *travelling* que percorre uma cerca de madeira, em plano-sequência, por cerca de 2 minutos e meio, enquanto na banda sonora ouvimos a lendária Ella Fitzgerald cantando a música homônima ao filme. O que *Minha vida inteira* materializa, de maneira sublime, é o gesto simples e prosaico, quase banal, de se olhar para algo com atenção e leveza, de caminhar em um dia ensolarado e admirar, na cerca de madeira, as flores e os arbustos sob o céu azul. A atitude fundadora do filme, portanto, estabelece uma outra relação com o mundo, mais desprendida de pretensões ou normas formais, sejam elas analíticas, narrativas, figurativas ou conceituais. A imagem, na sua fragilidade, decorre somente da entrega sincera e da dedicação amorosa dos sentidos, na condensação epifânica de *uma vida inteira*, em um único instante de beleza.

O que os filmes de Baillie e de Menken nos apresentam, de maneira geral, são formas de invenção da imagem que materializam a incidência singular de um sujeito que filma em suas interações com a realidade – seja esse sujeito equivalente ou não ao autor, ao cineasta que assina a obra. Em tais projetos, também, assim como ocorria no caso de Brakhage (que aprendeu muito com Menken e influenciou Baillie), o olho não está tutelado pelas leis da percepção dita normal ou pelas convenções do cinema comercial, adquirindo, antes, a liberdade incerta do movimento. A imagem, por assim dizer, exhibe a pulsação de desejos e ideias gestados de maneira livre; em Menken, por meio da vibração atenta da câmera no mundo; em Baillie, com a observação amorosa de um pedaço de espaço e de tempo. É certo que poderíamos acrescentar outros nomes importantes a esse grupo, como a peruana Rose Lowder (1941), que desenvolveu um método original de registrar elementos da natureza, em especial as flores; e o austríaco Kurt Kren, que encontrou maneiras pujantes de estruturar, pela via da imagem, a apreensão de fragmentos mundanos em sua banalidade e descontinuidade. Diferentes estilos, diferentes atmosferas. Em comum, uma abertura do mundo da imagem para o sopro particular de cada espectador, para o ritmo do ar que traz vida e possibilita a palavra. Em todas essas propostas de cinema experimental, por mais diferentes que

sejam, persiste o princípio comum de fomentar relações com o mundo que desviam ou refratam a ordem habitual das coisas.

Fantasmas no café da manhã

As condições de narrativa e linguagem codificadas no escopo do cinema clássico e do cinema comercial foram alvo de enfrentamento, desde cedo, pelos chamados grupos de vanguarda europeus, em especial surrealistas, dadaístas e impressionistas, que ampliaram de maneira decisiva as formas de construção e de expressão da imagem em movimento. Não pretendemos traçar um retrospecto histórico desses movimentos riquíssimos, integrados por alguns dos maiores artistas do século xx, como Man Ray, Germaine Dulac e Salvador Dalí. Nos limitaremos a prosseguir nosso percurso, apontando filmes que, gestados dentro ou fora dos movimentos vanguardistas, trazem perspectivas não usuais para o uso do cinema com estudantes, seja nas escolas ou em outros espaços de partilha. Filmes que se mostram mais propícios a expandir as possibilidades perceptivas e cognitivas dos espectadores, de maneira a fortalecer suas posições de sujeito e emancipar seus desejos de imagem. Obras que nos parecem constelar no conjunto convocado até aqui, da tradição insubmissa do experimental, e que trazem, também elas, outras fundações sensíveis e imaginárias, que contrariam o pacto do realismo e abrem brechas para o olhar. Cabe reiterar, assim, que não buscaremos exaurir o vasto repertório de filmes realizados no contexto das vanguardas europeias, e, do mesmo modo, não nos limitaremos a eles ao traçar nossas reflexões.

Fantasmas antes do café da manhã (*Vormittagsspuk*, 1927) é o título de um curta-metragem do artista alemão Hans Richter, sem dúvida uma das maiores e mais emblemáticas figuras de sua época. A tradução literal de *Vormittagsspuk*, “susto matinal”, deslinda bem certa dinâmica insurgente no desarranjo inventivo da vida cotidiana, antes tida como demasiado certa e estável. No filme de Richter, que utiliza técnicas de *stop motion* e *live action*, vemos objetos ordinários ganharem vida e se rebelarem contra as suas funções usuais: portas se abrem e fecham sozinhas, chapéus flutuam pela paisagem doméstica, revólveres se multiplicam e ameaçam as pessoas. É todo um senso “normal” de realidade que entra em rota de colisão, é toda uma física

da natureza que se esfacela, minada e subvertida pela dinâmica dada que estrutura a obra. A poética de Richter, portanto, empenha uma contestação mais ampla contra os códigos imagéticos dominantes e as suas matrizes ideológicas. Fazendo uso, sobretudo, de estratégias associadas ao humor e ao insólito, o filme desloca o espectador de seu lugar rotineiro de apreensão do mundo, convertendo o ritual basilar do café da manhã em uma estranha zona de choque e de renovação.

Embora *Fantasmas* constitua um caso emblemático, poderíamos mencionar uma legião adicional de exemplos de filmes vanguardistas que subvertem, cada um à sua maneira, as convenções estabelecidas para se captar e representar o mundo. Entre eles, estão experiências mais abstratas, como a série *Rythmus*, também de Richter, além da série *Opus*, de Walter Ruttmann, dos estudos numerados de Oskar Fischinger, das animações pioneiras de Mary Ellen Bute etc. Em tais filmes, a força fremente das formas visuais engendra expressões singulares de pensamento e imaginação, de ritmo e fabulação, com perspectivas não usuais para o envolvimento do espectador. Trabalhar filmes desse tipo com crianças e adolescentes dá margem para reflexões e conversas em torno de peças visuais não figurativas, em que a dinâmica estruturada das cores e das linhas adquire modos de organização cambiantes, com sentidos e efeitos mais livres. Muitas atividades podem ser pensadas para associar os processos de invenção com a palavra em torno dessas imagens de natureza aberta, sem direções narrativas fechadas, menos codificadas pelo chave realista, e sem definições hierárquicas de forma ou sentido.

Vale notar, enfim, que existem inúmeros filmes da década de 1960 em diante, de caráter experimental ou mesmo comercial, que retomam algo dos atributos centrais dessas obras de abstração vanguardista. No caso dos experimentais, temos curtas como *Cocktail de Rayas* (1962), do uruguaio Eduardo Darino, e *Impressions en haute atmosphere* (1989), do espanhol José Antonio Sistiaga. São duas obras pintadas diretamente na película, que apresentam uma profusão peculiar de cores e formas, dando ensejo no espectador a um livre movimento de associações sensoriais e cognitivas. No caso dos filmes de caráter mais comercial, temos os exemplos da Disney, em particular *Fantasia* (1940) e outras animações, como *Dumbo* (1941), obras que flertam, em alguns de seus trechos, com uma lógica de construção surrealista.

Por fim, cabe atentar para filmes que, embora seguindo uma estrutura narrativa mais clara, incorporam – de maneira sutil, e sem o caráter apelativo das produções contemporâneas – pontos de desvio que proporcionam ao espectador novos sentidos. É o caso de *O balão vermelho* (*Le Ballon Rouge*, 1956), de Albert Lamorisse, uma pequena e estonteante fábula infantil em que um garoto, andando por Paris a caminho da escola, encontra um balão de natureza mágica, que o segue, como um amigo inseparável, pelas ruas da cidade. É o caso, também, de *O incrível homem que encolheu* (*The incredible shrinking man*, 1957), de Jack Arnold, uma jornada cósmica de um homem que, ao ser atingido por um processo gradual de encolhimento, passa a enxergar o mundo por um novo e inusitado prisma. Nesses casos, como nos demais filmes aqui mencionados, o cinema carrega o poder insurgente de subverter a ordem normal das coisas, desconstruindo os consensos sobre o que é a realidade e dando corpo, em seu lugar, a perspectivas inventivas de figuração e de compreensão do mundo.

Zero de conduta

Foi no período efervescente das vanguardas que um poeta maldito de nome Jean Vigo compôs uma das mais memoráveis sinfonias de revolta e de provocação que o cinema já nos legou, *Zero de conduta* (*Zéro de conduite*, 1933). No espaço de um liceu, com sua dinâmica repressiva de regras e imposições arbitrárias, quatro crianças decidem se rebelar contra o diretor em um dia de celebração escolar. Questão do sujeito, questão do olhar: o ato de insurgência dos personagens de Vigo estabelece, no âmbito propriamente fílmico, uma explosão indomável de imagens anárquicas, avessas, por um lado, ao bom senso burguês, e, por outro lado, prenhes de invenção e renovação estética. *Zero de conduta*, tal como os demais filmes de Vigo, estabelece um cultivo frequente de enquadramentos insólitos e de efeitos puramente plásticos que rompem com as convenções da autoridade narrativa – assim como os estudantes, para conseguirem transpor a rigidez do mundo dos adultos, subvertem a lógica de controle da instituição escolar e fundam, provisoriamente, um reinado instável de fantasia. Como afirma o crítico e pesquisador Pablo Gonçalves (2013):

A força estética da anarquia repousa na sua recusa de fazer o trajeto de 360 graus caro à revolução. Não há programa, não há partido (ou uma semiótica política) e tampouco companheirismo que possa, futuramente, resguardar-se entre segredos, paredes e conchavos de burocratas. Mais do que um caminho definido, ou do desejo de morar numa ilha ideal, há apenas o instante da revolta como uma força política saudavelmente amadora.

A partir desse filme, queremos demarcar a necessidade de uma atitude radical e insurgente no trabalho pedagógico com as imagens, que não se contenta em afrouxar, por alguns momentos, as amarras do olhar de crianças e adolescentes, apenas para apertá-las outra vez no instante subsequente; e que também não se exime, em nome de consolos e explicações fáceis (como “as crianças se regeneram de tudo” ou “as coisas não têm tanto significado para as crianças”), da dimensão fundamental de sua tarefa política e estética. Todo imaginário insurgente, de um sujeito emancipado, capaz de receber e de julgar imagens e de jogar suas imagens no mundo, deve ser um imaginário livre para crescer em direções próprias, para estabelecer o seu percurso de verdade de maneira irredutível a esquemas pré-definidos. Aquilo a que chamamos cultura e, mais especificamente, a tradição do cinema e das artes figurativas acumulada no mundo humano, até agora, deve ser submetida a um gesto rigoroso – mas nem por isso conservador – de compreensão crítica e de ressignificação. Se é quase absoluto o poder daqueles que pretendem fazer do universo das imagens um reinado de medo e dominação, então a revolta capaz de desestabilizar o império deve ser assustadoramente temerária, ou, em outras palavras, parafraseando um texto de Günther Anders sobre a ameaça atômica, nossa coragem deve ser tão grande quanto o medo e o controle que nos querem impor. Se as instituições que detêm o poder querem fazer das imagens um reinado da opressão, um mundo único de consumo e de sincronização, de asfixia e de controle, então é nossa tarefa, por mais utópica e incerta, fazer do cinema e da arte o campo de tomada de uma Bastilha imaginária, um intervalo atmosférico de reavivamento e de florescimento para outros mundos possíveis, mundos outros que – na recusa insubmissa às fugas bilionárias para Marte,

promovidas por capitalistas insaciáveis, e às promessas místicas de um outro reino, seja ele o do mercado ou o de certas posturas religiosas que se fazem intolerantes à vida e à diferença – possamos habitar.

Referências

- ARAÚJO, Mateus; KAUARK-LEITE, Patrícia. “Notas sobre a visão não tutelada em Brakhage e Kant”. In: *Estudos Kantianos*, v.9, n.1, p. 59-76, Jan./Jun., 2021.
- BRAKHAGE, Stan. “Metáforas da visão”. In: Xavier, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema* (antologia). Rio de Janeiro: Graal / Embrafilmes, 1983, p. 339-352.
- BRAKHAGE, Stan. *Metaphors on vision*. New York: Film Culture, 1963.
- DANEY, Serge. “Um túmulo para o olho: Pedagogia Straubiana”. In: *A rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007a, p. 99-105.
- DANEY, Serge. “O terrorizado: Pedagogia godardiana”. In: *A rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007b, p. 107-114.
- DANEY, Serge. “Before and after the image”. In: *Discourse*, v. 21, n. 1, Inverno de 1999, p. 181-190.
- FOUCAULT, Michel. “Qu’est-ce que la critique? Critique et Aufklärung”. In: *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 82, n. 2, p. 35-63, abril/junho de 1990 (Conferência proferida em 27 de maio de 1978). Tradução disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf>. Acessado em: 19 de outubro de 2023.
- GONÇALO, Pablo. “Revolta, decoro e terrorismo: a anarquia das imagens”. In: *Revista Cinética*, outubro de 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/revolta-decoro-e-terrorismo-a-anarquia-das-imagens/>. Acessado em: 19 de outubro de 2023.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: Uma teoria da fotografia*. São Paulo: GG Brasil, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo espectador: Ver > fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José. *O que você vê? Uma conversa filosófica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009.
- SITNEY, P. Adams. *Eyes upside down: Visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. New York: Oxford University Press, 2008.

OLHA: DUAS CIDADES, DOIS MAPAS

César Guimarães

Pedro Rena¹

Pouco depois de sua invenção (1839), a fotografia chega ao Brasil pelas mãos do imperador D. Pedro II (1840). No Segundo Reinado (1840 – 1889) buscou-se identificar o território nacional através do desenho de “vários mapas – vistas múltiplas, em vez de uma perspectiva única e totalizadora. Afinal de contas, um mapa totalizador teria um aspecto [...] opaco e ilegível”², como escreve Natalia Brizuela. Os mapas, além disso, são representações abstratas do espaço e demandam uma interpretação do sujeito que os observa. Assim como a pintura e o desenho, eles são “carregados pela subjetividade humana”³. Em contraste, convocada como representação objetiva do real, a fotografia pode atender muito bem à “necessidade de representações rápidas e realistas”, mostrando-se “capaz de produzir tanto imagens geográficas, com suas visões totalizadoras do espaço, quanto corográficas, com visões parciais, detalhadas”⁴. A imagem técnica veio então a oferecer uma visualização realista e objetiva que contribuiu fortemente para a conquista e a exploração do território nacional, como ressalta Brizuela: “a fotografia participou da fundação e da permanência desse Império. O uso imperial da fotografia de paisagem, como meio de apropriação e visualização do espaço, ajudou a definir o ‘Atlas do Brasil’ para o moderno Estado-nação”⁵. A produção de imagens, implicadas no projeto cartográfico de conhecer o espaço para poder conquistá-lo, tornava o gesto de ver inseparável de uma vontade de poder que foi ganhando novas modalidades ao longo da história do país.

¹ César Guimarães é professor do departamento de Comunicação Social da UFMG, Pedro Rena é doutorando em Teoria da literatura e Literatura comparada na UFMG. Este texto foi elaborado a partir da dissertação de mestrado de Pedro Rena orientada por César Guimarães junto ao PPGCOM da FAFICH-UFMG financiada com bolsa de pesquisa da FAPEMIG. Uma parte das reflexões presentes neste ensaio foi publicada no texto “É noite, sinto que é noite”, na Revista Zanza.

² BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império*. 2012, p. 13.

³ BRIZUELA. *Fotografia e império*, p. 14.

⁴ BRIZUELA. *Fotografia e império*, p. 14.

⁵ BRIZUELA. *Fotografia e império*, p. 18.

Em 1945, Drummond escreve o poema “América”, publicado no livro *A rosa do povo*. Nele, o eu lírico, situado numa cidade do interior de Minas Gerais (“Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração”), perscruta um outro desenho do continente sul-americano, para além das cartografias estabelecidas e das fronteiras traçadas, defendidas à força pelos Estados nacionais. Quando a noite baixa, o poeta se põe a escutar as múltiplas vozes que emanam dos territórios tão diversamente habitados, e nos quais convivem vários tempos e espaços: a reza ao deus do milho, o silêncio do barranqueiro do Rio São Francisco, os sons do rádio e da vitrola, as canções modernas, o deserto e a cidade grande, as cordilheiras e os oceanos, a mata e a ilha.

Olha: uma cidade.
Quem a viu nascer?
O sono dos homens
após tanto esforço
tem frio de morte.
Não vás acordá-los,
se é que estão dormindo.

Tantas cidades no mapa...Nenhuma, porém, tem mil anos.
E as mais novas, que pena: nem sempre são as mais lindas.
Como fazer uma cidade? Com que elementos tecê-la?
Quantos fogos terá?
Nunca se sabe, as cidades crescem,
Mergulham no campo, tornam a aparecer.⁶

Enquanto o projeto de visualização e unificação imaginária do território nacional, iniciado ainda no Império, prosseguia no Estado Novo – sob novas modalidades – o poeta percebia as muitas cidades que coexistiam no mapa da América e vislumbrava, na “solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar”, a possibilidade de torná-la um meio de conhecimento, distribuída entre todos aqueles que “sorriem de tanto sofrimento dominado”. Essa utópica visão e escuta noturna dos territórios do continente americano, atenta à grande diversidade das experiências humanas que eles abrigam (impossíveis de

⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. “América”, *A rosa do povo*. [1945], 1976, p. 128.

serem sequer assinaladas em um atlas geográfico) contrasta, em nossos dias, com o mapeamento das cidades realizado pelas novas máquinas de visão. José Miguel Wisnik (2018) comenta que a “Máquina do mundo” de Drummond (poema publicado em 1949, no jornal, e em 1951 no livro *Claro Enigma*) antecipa os dispositivos contemporâneos de visibilidade do *Google Earth* e do *iPhone*.

Com efeito, em 2001, com a criação do *Google Earth*, a objetividade da fotografia foi associada de forma direta à cartografia, pois com esse programa passávamos a ver, através dos computadores de uso pessoal, todos – ou quase todos – territórios do mundo, fotografados pelo carro do *Google* e “montados” em uma representação de 360°. Agora o espectador pode passear pelo mapa, ampliando, diminuindo, reduzindo a escala, passando de uma visão total do globo à visualização parcial de detalhes das ruas das cidades. A empresa multinacional, com sede nos EUA, tornou-se o agente do imperialismo contemporâneo e internacional, que detém os dados e imagens de todo o Globo. Como escreveu Paul Virilio, o problema da objetivização da imagem agora não se coloca mais, exclusivamente, em relação a um espaço de referência material (inscrito em um suporte-superfície, seja o papel, a película fotossensível ou o celuloide), e sim em relação a “um tempo de exposição que dá a ver ou não permite mais ver”⁷. Se nas imagens fotográficas e cinematográficas o que se colocava diante da câmera deixava sua impressão na película – como uma inscrição ou vestígio do que se passou diante dela – no âmbito da *lógica paradoxal* da imagem (segundo a expressão de Virilio), a representação (marcada por um tempo diferido entre a imagem e o objeto) dá lugar a uma tele-presença em tempo real que tende a suprir a própria existência do objeto, aqui e agora⁸. A possibilidade de caminhar virtualmente pelas ruas e espaços cartografados pelo *Google Maps* com o recurso do *Street View* não deriva, sabemos bem, da transmissão em tempo real das imagens registradas (se isso acontecesse, estaríamos diante de uma câmera de vigilância ubíqua e onividente). Ainda há, mesmo aqui, presença diferida, mas as possibilidades de navegar por esses registros fotográficos tornados confortavelmente maleáveis (podemos aumentar ou diminuir o tamanho das imagens e escolher diferentes ângulos e direções

⁷ VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 88.

⁸ VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*, p. 91.

para observá-las) nos levam a crer, enganosamente, que o mapa tomou o lugar do território, recobrando-o inteiramente e permitindo “explorá-lo” a nosso bel prazer. Sob esse aspecto, o mapa deixou de ser simplesmente uma representação do território e ganhou uma dimensão operatória: ele se tornou um dispositivo de captura de dados e até mesmo de vigilância (como veremos a seguir).

No filme *Nunca é noite no mapa* (2016), Ernesto Carvalho se depara com o olhar da máquina de visão do *Google Maps*, que chega à sua rua, no Recife. Vemos uma câmera acoplada em cima de um carro, cartografando toda a cidade pernambucana, que sediará, naquele momento, processos da vertiginosa urbanização, marcados por grandes obras realizadas para as Olimpíadas no Brasil em 2016. Carvalho é um cineasta engajado na luta de resistência sustentada pelo movimento Ocupe Estelita, um grupo que luta “para evitar que as construções [do Cais José Estelita] sejam demolidas por um consórcio de grandes construtoras para construção de prédios comerciais e residenciais.”⁹ O cineasta se engajou nesta luta para denunciar a ação predatória do capital, que estava transformando o patrimônio público e cultural da cidade em um projeto neoliberal de urbanização que homogeneizaria inteiramente a região¹⁰. O filme *Nunca é noite no mapa* foi realizado no momento em que a empreitada de modernização da cidade se associava à realização das Olimpíadas no país. A produção cartográfica do *Google Maps* se tornaria um aliado desse projeto, levando o mapa, como no poema de Drummond, às ruas que até então não eram asfaltadas e que permaneciam invisíveis aos olhos de muitos, assim como os seus habitantes (“invisíveis” sobretudo aos olhos dos poderes públicos, das grandes construtoras e imobiliárias e das elites econômicas que governam a cidade).

O filme começa com uma imagem do *Google Maps* da cidade do cineasta vista de cima, em plano geral, de sobrevoo. A seta do mouse desloca lateralmente a visão do mapa e Carvalho narra em primeira pessoa, se implicando nas imagens mostradas: “A cidade onde moro, vista de cima, neste mapa aéreo, interpolado, solicito. Eu estou em

⁹ BUENO, Chris. *Ocupe Estelita*. 2014.

¹⁰ Ver a crítica de Pablo Gonçalves (2017) sobre o filme, que o compara com *Na missão com Kadu* (2016), do coletivo MLB. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/imagens-contra-a-rua/>. 06 de setembro de 2022.



FIGURA 1

uma dessas ruas, em uma dessas casas, eu estou dentro do mapa. O mapa não se importa se eu estou dentro dele ou não, mas eu estou, dentro do mapa.” A seta clica em um ponto específico do mapa e entra literalmente dentro dele, em um movimento de imersão, de mergulho, passando do plano geral, visto do céu, à uma visão no interior de uma rua. O aplicativo faz uma transição de uma imagem de satélite para as fotografias dentro do mapa.

Comentando as relações entre a cartografia e a vigilância, Fernanda Bruno (2013) escreve que “no âmbito visual, os mapas (especialmente aqueles que se inserem na tradição da *Imago Mundi*) encarnam uma perspectiva de sobrevoo, cara ao olhar vigilante”. Esta “visão cartográfica é suficientemente distante e alta para abarcar uma ‘totalidade’ qualquer, sendo ‘pan-óptica’ por excelência”¹¹. Desde os primórdios da modernidade, “os mapas são decisivos na arte da guerra e das conquistas territoriais, demarcando e materializando fronteiras. A partir do século XVII, essa visão cartográfica é, inclusive, associada à ‘perspectiva militar’”¹². O gesto estético de ver, conhecer e representar o espaço é inseparável de uma política que delimita fronteiras e estabelece quem pode ocupar um determinado lugar e quem deve ser excluído dele. Para Bruno, “a projeção cartográfica, o mapa

¹¹ BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser*. 2013, p. 137.

¹² BRUNO. *Máquinas de ver, modos de ser*, p. 137.

convencional, simula uma perspectiva apreendida ao mesmo tempo de todos os ângulos e de lugar nenhum, fazendo o pan-óptico e o sinóptico conviverem, representando uma ordem supostamente neutra segundo a qual o mundo se oferece como um objeto estável de conhecimento, supervisão, inspeção, domínio, controle”¹³. A cartografia, como vimos com Brizuela, era vista como uma representação “abstrata” e também “neutra”, mas na prática sua utilização era um meio para o exercício da conquista e dominação do espaço por parte de quem detinha a produção imperialista dos mapas. O uso da fotografia no mapeamento do território reforça o caráter “neutro” e “imparcial do mapa”, pois são imagens supostamente objetivas e exatas, como se fossem representações diretas do mundo. As palavras “cartografar” e “vigiar” têm “linhagens etimológicas que cruzam o ato de vigiar à produção de mapas, especialmente explícito na palavra ‘survey’, que vem do latim supervidere (super-visão), e que a partir do século XVI passa a significar também o ato de produzir mapas”¹⁴. O modo de ver vigilante e, portanto, cartográfico, se associa a uma visão implicada no colonialismo, no militarismo, no imperialismo (perspectivas de olhar totalizantes e universais), tal como analisado por Donna Haraway¹⁵.

Quando Ernesto Carvalho nos diz, em seu filme, que está dentro do mapa, ele nos faz perceber que esse olhar total captura e controla o corpo humano. Diferentemente dos mapas “abstratos” desenhados pela mão humana, as imagens fotográficas do *Google Street View* dão a ver os sujeitos que caminhavam pelas ruas no momento da captação das imagens. Na Alemanha, esta ferramenta foi proibida, acusada de invadir a privacidade das pessoas e dos lugares registrados pela empresa norte-americana. A ministra alemã Ilse Aigner (2010) declarou que “a cobertura fotográfica completa não é senão uma intromissão – em uma escala gigantesca – na esfera privada. Recuso esta falta de privacidade. Nenhum serviço secreto em todo o mundo teria conseguido imagens de forma tão decidida”. Ao contrário de serem neutras e imparciais, as imagens do *Google* são utilizados para a construção de perfis e de formação de bancos de dados, com fins mercadológicos, pois, como reconhece Aigner, o *Google* vende “os nossos dados para

¹³ BRUNO. *Máquinas de ver, modos de ser*, p. 138.

¹⁴ BRUNO. *Máquinas de ver, modos de ser*, 138.

¹⁵ Cf. HARAWAY, Donna. *Saberes localizados*. [1988] 1995.

fins publicitários”¹⁶. Com esta acusação de invasão da vida privada, o *Google* passou a desfocar o rosto das pessoas, em um gesto em que o corpo humano é capturado, transformado em dados, enquanto o rosto é apagado. Trata-se, portanto, de um controle sobre aqueles que são vistos e de um apagamento da sua subjetividade.

A narração irônica de Ernesto Carvalho analisa as imagens do mapa do *Google*: “O mapa é indiferente, livre, o mapa não precisa de pernas, nem de asas, o mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião”. Percorrendo suas ruas, de dentro dele, Carvalho afirma que “o mapa é um olho desincumbido de um corpo. E eu estou dentro do mapa, em algum lugar, mesmo que eu tente me esconder, o mapa me encontra e me contém, eu estou dentro do mapa. Aí estou eu, dentro do mapa, eu estou dentro do mapa, esse sou eu dentro do mapa”. Este mapa tem uma lógica própria de funcionamento. É um mundo paralelo no qual não chove, nem venta, e por onde podemos caminhar em qualquer direção. A narração reitera diversas vezes que o sujeito “está dentro do mapa”, como se fosse impossível enunciar um discurso crítico de fora dele. Carvalho entra no mapa, portanto, para fazer uma crítica através de suas próprias ferramentas. Ele se apropria das imagens do mapa para desautomatizá-las, mostrando que o olhar “imparcial” é, na verdade, produzido pelo carro de uma empresa. O cineasta mostra as imagens que capturam seu corpo, dando a ver o seu encontro com o carro do *Google* e com sua câmera acoplada. Ele não teve tempo de colocar os sapatos e saiu de casa descalço para fotografar o mapa, como vemos na imagem. Suas mãos estão na frente do rosto, segurando seu celular, que captura, em reação, a imagem do carro do mapa. O gesto de aproximar as mãos do olho mostra como a sua produção de imagens, em contraste com aquela do mapa, associa a mão e o corpo ao olhar humano. Vemos o plano do mapa e o seu contracampo, mostrado por Carvalho. Neste momento, há um embate entre olhares, entre naturezas distintas de imagens e de modos de ver: o olhar totalizante do mapa, de um lado, e, de outro, o olhar parcial, subjetivado,

¹⁶ Ver as notícias: “Alemanha debate privacidade com Google” e “Alemanha contra o Google Street View.” Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2010/09/alemanha-debate-privacidade-com-google-e-outras-empresas.html> e <https://alexandre-atheniense.jusbrasil.com.br/noticias/2087691/alemanha-contra-o-google-street-view>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

do cineasta. O mapa desmaterializado aparece em sua maquinaria concreta. O cineasta se surpreende ao ver de perto o mapa “tomar a forma de uma viatura.” Assim como a narração, insistentemente reiterativa, as imagens também aparecem e reaparecem. Como se o sujeito estivesse preso em um eterno loop dentro do mapa, sem possibilidade de escapar de sua captura. A música que escutamos, “*Ragar in minor scale*”, de Ravi Shankar, reitera a repetição e cria uma atmosfera para o mundo paralelo dentro do mapa. Diante do corpo de Carvalho, o carro do mapa recua, como se o sujeito resistisse diante do avanço da máquina.



FIGURA 2

Em sua fotografia do mapa, Carvalho intercepta também um guarda de segurança privada, que, para ele, era como a viatura do mapa, “profissional, organizado, diligente”. Há uma associação entre a máquina e o guarda (o homem é uma máquina), como se o sujeito fosse um agente que agiria em conjunto com o mapa. Na sequência, o olhar imparcial e inumano do mapa capta, involuntariamente, a violência policial contra as pessoas negras, acossadas contra as paredes e tendo a privacidade de seus corpos e suas roupas invadidas pelas mãos dos policiais. A imagem contradiz a narração, que diz que “todos são iguais perante a lei, todos são iguais perante o mapa”, pois os corpos que vemos na imagem são de pessoas negras, alvos principais do racismo e da violentíssima opressão policial no Brasil. “As viaturas do

mapa percorrem a cidade, as viaturas da polícia percorrem a cidade”. O filme postula uma equivalência entre a máquina produtora de imagens, de mapeamento e de visibilidade e a máquina coercitiva da polícia que aprisiona os corpos daqueles jovens, proibidos de ocuparem livremente o espaço que habitam. A violência é também a da visibilidade, pois nada escapa ao olhar autoritário e totalizador do mapa, que pretende criar um espaço homogeneizado, indiferente às diferenças sociais. Carvalho mostra a recorrência dessas imagens dos corpos negros, impedidos de circularem pela cidade, perseguidos pela polícia e vigiados pelo mapa. O racismo é introjetado pelas tecnologias digitais e pelo algoritmo. Giselle Beiguelman nomeia esta operação de “racismo algorítmico”¹⁷. Essas tecnologias não são neutras, pois reafirmam preconceitos e exclusões raciais:

Racismo algorítmico é o que traduz essa situação. Não porque o algoritmo possa ser por si só preconceituoso. Mas porque o universo de dados que o construiu reflete a presença do racismo estrutural da indústria e da sociedade à qual pertence, e o expande em novas direções. A violência social ganha aí contornos datificados nos pressupostos de sua arquitetura.¹⁸

Na sequência seguinte, escutamos sons de uma manifestação e vemos uma avenida no interior do mapa. A narração diz: “sempre que a manifestação chega a essa altura da avenida, já é de noite”. Nesta breve passagem, Carvalho associa a noite com a resistência, pois aquele lugar que aparece vazio no dia no registro feito pelo mapa é, na verdade, povoado pelos corpos engajados nos levantes urbanos que se insurgiram contra as iniciativas dos poderes públicos, submetidos aos interesses dos grandes grupos econômicos. Logo após, vemos uma estrada de terra que o mapa não alcançava em 2011. Através de uma ferramenta do *Google*, Carvalho consegue saltar de um ano ao outro, vendo as imagens que o mapa registrou em cada época. Esse procedimento

¹⁷ BEIGUELMAN, Giselle. *Racismo algorítmico*. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/columnistas/racismo-algoritmico/>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

¹⁸ BEIGUELMAN. *Racismo algorítmico*. 2020.

nos permite reconhecer as transformações do espaço urbano recifense em diferentes momentos históricos. Vemos, em uma das imagens, uma carroça com um cavalo e dois homens. Dois anos depois, a carroça não está mais lá: ela foi substituída pelas novas viaturas e pelas escavadeiras que entraram naquela estrada e “modernizaram” a região. São as “viaturas da nova cidade”. Essas viaturas abrem caminho para aquelas do mapa e da polícia, e “todas as outras viaturas”.



FIGURA 3

Nunca é noite no mapa nos mostra também as casas que são demolidas e as populações que são despejadas para a construção dos edifícios da nova cidade. Saltando de um ano ao outro, percebemos a gradativa corrosão das casas. Em uma parede verde, vemos a inscrição “Jesus vem, prepara-te”. Na imagem seguinte, vemos que Jesus não veio, mas a devastação, sim. Na sequência, notamos outra inscrição, desta vez lida também pelo narrador: “vai sair quem quiser, quem não quiser fica”. Cidade bem policiada, cidade bem mapeada. O salto agora é espacial: vemos um novo edifício das Olimpíadas no Rio de Janeiro. Escutamos, outra vez: “o mapa é imparcial, não tem opinião”. Esse enunciado é contrastado, pela montagem, com a imagem dos corpos de moradores de rua deitados no chão, dilacerados pelo abandono social, flagrados pela câmera do Google em um momento de desamparo.

Ariella Azoulay afirma que, no regime discursivo instaurado pelo colonialismo e pelo imperialismo, uma câmera não é somente um meio de “registrar episódios pontuais de destruição”¹⁹, pois a imagem *participa* do processo de destruição: “pela atividade concomitante de destruir e fabricar ‘novos’ mundos, povos foram privados de uma vida ativa e suas diversas atividades reduzidas e adequadas a esquemas maiores de produção e fabricação de mundos”²⁰. Quando Ernesto Carvalho associa as viaturas da nova cidade àquelas da polícia e às do mapa, ele mostra como elas operam conjuntamente na destruição de um mundo “antigo” (as ruas não asfaltadas, as casas precárias) participando ativamente da construção de um mundo “novo”, que é o da verticalização das cidades no Brasil. O filme mostra como o poder mundial atravessa a pequena ruela de Recife. As pessoas que vemos no *Google Maps* tiveram seus corpos expropriados pela imagem (que foi feita à revelia deles) e são também privados de sua habitação. Recorrendo novamente à Azoulay, que afirma que “câmeras são um produto do regime visual do imperialismo”²¹, podemos acrescentar que ele está presente tanto na atividade de D. Pedro II quanto no imperialismo contemporâneo vinculado ao *Google*. Este olho imparcial fotografa os corpos estirados no chão, “com uma ferramenta que invade a vida das pessoas” e “tira fotos delas sem ter sido convidada para isso”²². É contra essa suposta neutralidade do *Google Street View* que Carvalho se insurge, mostrando como essas imagens compactuam com a violência policial. Se a viatura do mapa pôde capturar aquelas imagens, é porque as viaturas da polícia se concederam esse direito. Não foi o mapa que expulsou aqueles sujeitos dali, mas “sua permissão para fotografar é condicionada por aqueles que os expulsaram”²³, ou seja, pelas viaturas da polícia e da nova cidade. No entanto, ao mostrar novamente esses corpos que tiveram sua imagem expropriada, o filme acaba por triplicar a cena de violência: a primeira, cometida pelos policiais; a segunda, operacionalizada pelo mapa; e a terceira, reiterada pelo filme. Isso mostra o quanto o cinema se vê desafiado a inventar novos recursos expressivos e críticos capazes de afrontar as imagens

¹⁹ AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo momentos decisivos*. 2019, p. 123.

²⁰ AZOULAY. *Desaprendendo momentos decisivos*, p. 127.

²¹ AZOULAY. *Desaprendendo momentos decisivos*, p. 135.

²² AZOULAY. *Desaprendendo momentos decisivos*, p. 135.

²³ AZOULAY. *Desaprendendo momentos decisivos*, p. 130.

produzidas pelas máquinas de visão contemporâneas, destinadas à vigilância, ao controle e até ao mesmo ao extermínio, como nos mostram certos filmes de Harun Farocki, tais como *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988), *Imagens da prisão* (2000) e *Imersão* (2009).

As fotografias da viatura do mapa que vimos no começo retornam no final do filme. A indiferença do mapa (e do guarda) é ressaltada: “a sua única preocupação é o acordo que tem com a propriedade privada. Para o mapa não há governo, para o mapa não há guerra civil, não há golpe de estado, não há revolução. Nunca é noite no mapa”. Em um zoom out, a imagem se distancia novamente das ruas e vemos a imagem aérea da cidade, como no começo do filme, reiterando o ciclo do qual não se pode escapar. O gesto crítico do cineasta reside em mostrar como a tecnologia da visibilidade está conectada com os processos violentos da urbanização e do policiamento. Mas ao focar sua narrativa nos mecanismos do mapa, o filme deixa escapar as vidas dos sujeitos que aparecem nas imagens: elas continuam anônimas. Para Ana Caroline Almeida, “o mapa não anoitece porque ele” não carrega “as nossas subjetividades”²⁴. Dentro do projeto colonial (e imperial), o mapa, ao contrário de permitir o deslocamento de um ponto a outro no território, torna-se uma “ferramenta que imobiliza, [que] impede inclusive o movimento, porque a partir do momento em que ele mapeia algum território ele também delimita quem pode ter ou não aquele território”²⁵. A essa altura, podemos indagar: de quais meios dispõe a máquina do cinema para enfrentar as novas máquinas de visão?

A utopia da máquina comunista de Dziga Vertov – para tomar um dos exemplos mais conhecidos – se opõe frontalmente à máquina capitalista do *Google*: se na primeira havia um agenciamento potente e libertador do homem com a câmera, na segunda vemos um olhar desvinculado de um corpo, um olho que age mecanicamente, de forma independente da vontade humana. Jonathan Crary escreve que a imagem digital é uma visão deslocada “para um plano dissociado do observador humano”²⁶. A máquina do *Google* deseja tudo ver, tudo transformar em dados, tudo controlar e vigiar, em uma cidade onde

²⁴ ALMEIDA, Ana Caroline. “Curtas Brasileiros #12”. Podcast Cine Festivals, 2020.

²⁵ ALMEIDA. “Curtas Brasileiros #12”, 2020.

²⁶ CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. 2012, p. 11.

sempre é dia, em que tudo deve estar superexposto diante dos mecanismos de dominação da empresa multinacional. O *Google Maps* é uma tecnologia do poder que fornece uma “visibilidade total”, como no capitalismo contemporâneo 24/7 caracterizado por Crary, que elimina todas as “partes de sombra” das cidades. Recorrendo a um artigo de Christina Dignan, Crary lembra que no final dos anos 1990, quando o *Google* era ainda uma pequena empresa privada, o seu futuro presidente (Eric Schmidt) já declarava que o século XXI seria sinônimo de uma “economia da atenção” na qual as corporações disputariam a mobilização e a captação de maior número de “globos oculares”:

Mesmo como coloquialismo contemporâneo, o termos “olhos” para o local de controle redefine a visão humana como uma atividade *motora* que pode ser submetida a direção e estímulos externos. O objetivo é refinar a capacidade de localizar o movimento do olho sobre ou no interior de locais ou pontos de interesse intensamente visados. O olho é desalojado do reino da ótica e transformado em elemento intermediário de um circuito cujo resultado final é sempre uma resposta motora do corpo a uma solicitação eletrônica. É nesse contexto que o Google e outros players corporativos agora competem pelo domínio sobre o que restou do cotidiano.²⁷

Contra a máquina capitalista do *Google Earth*, Ernesto Carvalho empunha diante dos olhos uma câmera de celular, que, em um gesto de contra-vigilância, recoloca um olhar subjetivo, assim como uma voz que comenta as imagens objetivas e distanciadas do mapa, alterando os significados desse arquivo do poder. A navegação virtual no *Google Street View* instaura uma suposta liberdade do espectador na sua navegação. Aquele que passeia pelas ruas digitais tem diante de si um espaço aberto, podendo alterar o enquadramento em 360°. Quando o cineasta se apropria desse arquivo, entretanto, uma rota e uma duração precisa das imagens é imposta ao dispositivo, fazendo com que o olhar sem limites do aplicativo encontre uma modulação no filme,

²⁷ CRARY, Jonathan. 24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono. 2014, p.85-86.

restringindo assim, a pulsão escópica que tem o poder de tudo ver. Há, certamente, outras estratégias e recursos expressivos que permitem à máquina de filmar escapar dessa noite vigiada tanto pelos novos dispositivos de visão e vigilância quanto pelas forças de repressão conduzidas pelo Estado.

Se para as imagens do Google nunca é noite, no filme *Conte isso àquelas que dizem que fomos derrotados* (2018), do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), dirigido por Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito, *sempre é noite*. Realizado no contexto das lutas urbanas pelas ocupações em Belo Horizonte, neste filme vemos apenas imagens noturnas. Imersos na escuridão, guiados sobretudo pelos sons, ruídos e vozes sussurradas, acompanhamos pessoas que, organizados coletivamente, ocupam terrenos desocupados, em luta pelo direito à moradia. Graças à câmera muito próxima aos corpos – de quem filma e de quem é filmado – ressoam no espectador as vibrações e oscilações de um corpo humano que empunha a câmera, ao mesmo tempo em que ocupa o território recém-adentrado. O ponto de vista se aproxima dos outros corpos que montam as barracas, e que desempenham diversas tarefas necessárias à ocupação. O enquadramento se reconfigura e se transforma na medida em que o processo de fundação do território se desenvolve. O filme faz de cada tomada (de território) um acontecimento, e cada tomada (cinematográfica) dá a ver – de dentro – a divisão desse acontecimento em intensidades variadas. Ele reúne uma pequena coleção de gestos coletivos que ocorrem um a cada vez, diante de circunstâncias e condições sempre singulares. Vemos e acompanhamos um corpo coletivo cujas ações são guiadas por uma causa comum. A escuridão, como forma sensível da imagem, nos leva a perceber os corpos misturados entre si, pois não vemos a separação entre eles que se daria sob a luz do dia. Sentir a noite, então, se torna indissociável de sentir os corpos em aliança. As luzes das lanternas se confundem com as luzes da cidade, criando uma indistinção entre os corpos ocupantes e o território ocupado. A noite é o momento em que a ocupação pode acontecer, pois os sujeitos não estão mais sob a vigilância das viaturas da polícia. A presença da câmera adquire também uma perspectiva de contra-vigilância: o ponto de vista, agora interno ao território ocupado, lança seu olhar para a rua por onde passam os carros da polícia. A câmera funciona como escudo, como dispositivo de proteção frente à

iminente violência policial e aos despejos forçados. A câmera participa da constituição de um espaço comum; ela não se restringe a observar o que acontece, mas se implica ativamente no que está acontecendo.



FIGURA 4

O filme de Ernesto Carvalho interpela os dispositivos de poder (e de ver) que policiam os lugares e excluem os sujeitos do território, seja pelas batidas policiais que impõem à força que aqueles corpos negros não podem percorrer certos espaços da cidade, seja pelo despejo das antigas casas pelas viaturas arregimentadas pela construção (forçada) do Novo Recife, que determinam quem ali pode habitar e estabelecem fronteiras materiais e simbólicas entre os pobres e os ricos. O modo de ver (e de potência) do filme do MLB é, ao contrário, inclusivo: a câmera dá a ver um território que está sendo ocupado pelos ocupantes, incluindo-os na participação no comum, na coletividade da cidade. Se em *Nunca é noite...* o cineasta – com seus poucos recursos – confronta as imagens técnicas realizada sob o imperativo da máquina de visão do *Google Street View*, que prescinde de um corpo e de um ponto de vista humano na fabricação do visível, no segundo vemos uma câmera fortemente corporificada, um “Cine-Olho” (nos apropriando aqui livremente do conceito vertoviano) que torna inseparável o corpo que ocupa o território do olho que cria as imagens. Em *Conte isso...* a câmera funciona como um contra-dispositivo

de segurança (ou de contra-vigilância) que opera como um escudo diante da violência policial que cruza o quadro no exterior da rua. O ponto de vista aqui, além de humano, é também interno à luta, um olhar que mira de dentro para fora (do terreno para a rua). Em *Conte isso...* vemos um povo figurado nas imagens, uma multidão ocupando um terreno e reivindicando seu direito à moradia digna, uma povoação que habita o território, assim como habita a imagem. Nesse filme, vemos o lampejo dos povos, lampejos intermitentes dos sujeitos que, com suas lanternas, iluminam o terreno na noite escura, resistindo e sobrevivendo na sociedade capitalista que os exclui e os empurra para as margens do espaço urbano e da vida pública. Como se pergunta Georges Didi-Huberman: “procuram-se ainda os vaga-lumes em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, *apesar do todo da máquina*, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?”²⁸

Em *Conte isso...* podemos notar diversas camadas que configuram um coletivo de cinema. Em um primeiro lugar, pela própria realização e autoria coletiva do filme, tanto no momento da filmagem quanto no da montagem, quando diversos ativistas participaram da articulação e combinação entre os registros filmados. Podemos pensar também na presença da câmera na cena da ocupação como um dispositivo coletivizador, como máquina que capta as imagens da atuação conjunta do corpo coletivo que ocupa o território, e que se distribui em diferentes funções e tarefas, incluídas aquelas assumidas por quem filma: a imagem passa então a operar como dispositivo que cria relações entre as muitas ações e entre os diferentes tempos e espaços dos três momentos das ocupações filmadas. Como escreve Aiano Belfica, integrante do MLB e um dos realizadores de *Conte isso...*: “Os planos, filmados por membros da comissão de comunicação, nascem de uma relação íntima com as ações e exibem uma conexão orgânica entre ocupar e filmar, em que cavar um buraco, fazer segurança, armar uma barraca, hastear uma bandeira, coordenar ou ligar uma câmera são gestos de igual força e importância”. Poderíamos dizer que a câmera é a máquina que, de saída, coloca em comunicação todas as ações do ritual de ocupação. A autoria do filme é coletiva, e o ato de filmar surge como gesto entrelaçado ao todos os outros que compõem o acontecimento da ocupação (tomar os ônibus que levarão aos territórios,

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. 2011, p. 49.

descarregar ferramentas, desbastar os arbustos e abrir pequenas clareiras à luz das lanternas, cavar os buracos para as estacas que sustentarão as barracas, erguê-las, com seus precários tetos de lonas e plásticos, e preparar a comida para todos). Em meio a esses gestos, os que mais ouvimos são os barulhos das ferramentas que cavam a terra e as vozes que soam no escuro, procurando umas às outras, no esforço de coordenar as ações. As lanternas iluminam pedaços do território, pouco a pouco palmilhado, tornado comum, em breve habitado (mas não definitivamente, como veremos ao final).

O fluxo das imagens conecta os diversos elementos da ocupação pelo gesto de filmar com a câmera na mão. Os cineastas-ativistas adentram o território no mesmo momento em que empunham a câmera, em um enquadramento que se reconfigura à medida que o acontecimento se desdobra. Um segundo fluxo, o da montagem, cria os elos entre as ações, assim como entre os diferentes momentos das ocupações no espaço da cidade. Se a montagem do filme se deu no momento em que duas das ocupações conduzidas pelo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) foram desfeitas violentamente pela polícia (a Temer Jamais, iniciada em 2016; e a Manoel Aleixo, iniciada em 2017), ambas sem mandado judicial, uma terceira ocupação urbana, a Paulo Freire, criada em 2015, na região do Barreiro, se consolidou, e hoje garante abrigo para mais de 300 famílias. O processo de visionamento das imagens se fez como “elaboração do luto”, como momento de rever o passado para que a vida prosseguisse e também para que um futuro pudesse ser entrevisto. Lembramos aqui da afirmação de Sidarta Ribeiro, quando escreve que “a capacidade de imaginar o futuro está fortemente relacionada à capacidade de rememorar o passado”²⁹. Já a circulação do filme em festivais e nas exibições nas próprias ocupações torna as imagens compartilhadas, novamente coletivizadas, fazendo com que a elaboração do luto e o vislumbre do futuro se torne público, devolvendo as imagens à história e ao coletivo.

As operações de montagem, que se ocuparam de um vasto arquivo de imagens de diversas ocupações, se pautaram pela construção do espaço noturno, pelo enfoque no momento da tomada do território no meio da noite. Não vemos no filme imagens de manifestações ou

²⁹ RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*. 2020, p. 265.

confrontos com a polícia. Compreendemos a noite no filme, portanto, próxima ao momento de elaboração do futuro que se desenrola nos sonhos. O filme se desvia então da expectativa usual do cinema militante de mostrar as cenas esperadas dos embates (com as forças da repressão) à luz do dia para se deter no espaço-tempo opaco e misterioso da noite. E após as filmagens, reunidas, as operações da montagem (partilhadas entre muitos) e as diferentes ocasiões e situações nas quais o filme será projetado, se encarregarão de consolidar a dimensão coletiva do filme.

Em *A saída dos operários da fábrica* (1995), ao retomar as famosas imagens dos operários e operárias que saem da fábrica Lumière, no fim de sua jornada, Harun Farocki observa que o cinema se interessou menos pelo trabalho do que pelos seus momentos de suspensão: a greve, o confronto com as forças de repressão, as atividades de lazer, as férias ou o desemprego. Ao comentar este filme-ensaio de Farocki, Marie-José Mondzain afirma que “ao filmar os corpos dos trabalhadores não no trabalho, mas no espaço público ou deixando a fábrica ou a oficina, ele revela a existência do povo como classe política e conjunto de subjetividades irreduzíveis”³⁰. As imagens de *Conte isso...* configuram a cartografia de um mapa noturno. A ocupação do território acontece como uma redistribuição dos lugares e dos espaços comuns da cidade. Se a lógica da cidade contemporânea é a da exclusão das diferenças, do policiamento e da vigilância do território, em *Conte isso...* assistimos à uma redivisão do espaço urbano, em que os sujeitos criam uma forma autogestionada do espaço que não apenas independe da ação do Estado, como a confronta. O gesto da ocupação se faz como ação de justiça e de reconfiguração do espaço público. Os sujeitos, que até então não tinham sua parte na comunidade, passam a ter seu território para habitar e dormir. Trata-se, portanto, de filmar, à noite, o trabalho clandestino da ocupação que devolverá, à luz do dia e ao espaço público, o corpo político daqueles que lutam pelo direito à moradia. Esse duplo trabalho noturno – o do cinema e o da ocupação – é que vai retirar os sujeitos da invisibilidade com que os poderes públicos os recobrem. Os sem-teto criam, à noite, tanto o território quanto as imagens que lhes concederão

³⁰ MONDZAIN, Marie-José. *Images (à suivre)*. De la poursuite au cinéma et ailleurs. Paris: Bayard, 2011, p. 267.

novas formas de subjetivação. De maneira autônoma e organizada, eles conquistam para si uma nova visibilidade e uma nova subjetividade. Não são mais visíveis apenas aos olhos do Estado que os reconhece, no mais das vezes, apenas como os que são escorraçados, violentamente, dos territórios ocupados. Eles também rompem com o apagamento de seus corpos e o forçado silenciamento de suas falas. É assim que o gesto de filmar e de ocupar se entrelaçam: eles criam novas articulações entre o ver e o não ver, o dia e a noite, e a voz e o silêncio, os espaços privados e os coletivos, a vida individual e a coletiva. Afinal, como escreve Marie-José Mondzain, o cinema foi inventado para que o povo resista ao seu desaparecimento³¹.



FIGURA 5

No longo plano-sequência do final do filme, em que as três jovens militantes, assim como a câmera, se abaixam seguidamente para se esconderem da polícia, vemos a bandeira vermelha do MLB sendo amarrada entre as grades que dão para a rua, simbolizando a conquista e a fundação do território. Em *Entre nós talvez estejam multidões* (2020), de Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, revemos cenas em que os personagens estão dentro do ônibus (a caminho dos lugares que serão ocupados ou caminhando nos terrenos com a lanterna acesa). Tais cenas reatualizam as imagens de *Conte isso...* Este longa-metragem apresenta um mosaico de casas, com o plano geral da ocupação Eliana

³¹ MONDZAIN, Marie-José. *Images (à suivre)*. De la poursuite au cinéma et ailleurs. Paris: Bayard, 2011, p. 270.

Silva, que reaparece diversas vezes, mostrando a ocupação consolidada como espaço, que participa agora da comunidade dos Correios e do CEP, em um processo de conquista do seu direito à cidade. Do plano geral, o filme faz o movimento de singularizar os encontros dentro de cada casa, onde as multidões – o corpo coletivo – encontram suas partes, indissociáveis do todo. Ao encerrar nosso texto, gostaríamos de destacar a conversa filmada com Poliana Souza (uma das lideranças do MLB), no filme *Entre nós..*. Ao elaborar a “derrota” e, simultaneamente, sustentar a continuação da luta, ela põe em diálogo os dois filmes: *Conte isso...* e *Entre nós...*. Os filmes são abertos uns aos outros, assim como permeáveis ao processo das lutas, da história e do tempo presente. Poliana Souza conta isso àqueles que dizem que foram derrotados: “Quando eu cheguei no terreno, quando eu vi eles desmontando a barraca, eu falei, ‘cara perdemos’; depois eu entendi que não foi uma derrota, eu fiquei muito firme, muito forte, eu acho que todas as famílias ficaram; e não tinha sido uma derrota mesmo, a gente estava muito, muito forte, eles não têm noção do que eles fizeram com a gente, a gente ficou muito forte.”

Referências

- ALMEIDA, Ana Caroline. “Curtas Brasileiros #12”. Podcast Cine Festivais, 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Revista Zum, 2019.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Racismo algorítmico*. Rio de Janeiro: Revista Zum, 2020.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e império: Paisagens de um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.
- BUENO, Chris. *Ocupe Estelita: Movimento social e cultural defende marco histórico de Recife*. São Paulo: Ciência e Cultura, 2014.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

- CRARY, Jonathan. 24/7: Capitalismo tardio e os fins dos sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- GONÇALO, Pablo. *Imagens contra a rua*. *Cinética*, Junho de 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/imagens-contra-a-rua/>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.
- HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Campinas: Cadernos Pagu, 1995.
- MONDZAIN, Marie-José. *Images (à suivre)*. De la poursuite au cinéma et ailleurs. Paris: Bayard, 2011.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

SOBRE OS AUTORES

Ana Karla Batista Farias

Jornalista (UERN), autora do livro *A árvore dos frutos proibidos e outros contos* (Multifoco), *À deriva de mim* (Penalux), *Paixão, um animal que hiberna* (Minimalismos), finalista no prêmio Off da Flip 2023, na categoria contos, especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais (USCS), especialista em Produção de Documentários (UFRN), mestra em Cinema (Unicamp) e doutoranda em Cinema (Unicamp). Roteirista e co-diretora do documentário *A flor teimosa da Algaroba*, colaboradora na revista cinematográfica *Littera*.⁷ Ministra cursos livres na Casa do Lago (Unicamp), Centro Cultural Astrolábio e no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc/SP.

Bárbara Meier

É graduada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduanda em Cinema e Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Foi bolsista no projeto Mapeamento e Visibilização de Práticas Didáticas e Desafios de Professores na Bacia do Rio Doce Afetadas pelo Rompimento da Barragem de Fundão da Samarco, atuando no campo de Cinema e Educação. Também fez parte do conselho editorial do projeto Ah! ANPUH de divulgação científica e atuou na montagem e na pesquisa de imagens do documentário *Reverberações Freireanas*. Atualmente participa do Projeto de extensão “Indipe-tae” do IEA/USP em parceria com o Boston College e faz parte como estagiária voluntária da equipe da Revista Varia Historia da UFMG.

Beatriz Batistela Silva Rodrigues

Beatriz Batistela é pedagoga formada pela UFF (Universidade Federal Fluminense) e pós graduanda em Gestão Escolar. Atua como produtora cultural, mobilizando a arte da periferia na cidade do Rio de Janeiro. Atua como multiartista, trabalhando com cinema, literatura e artes visuais. Foi assistente de produção e diretora de arte do curta-metragem *Sangue entre as pernas* (Gisele Motta, 2021) e participou do curta *Por favor leiam para que eu descanse em paz* (Nanda Félix e Anna Costa Silva, 2023). Desde 2018 é educadora social de adolescentes em vulnerabilidade, atuando no sistema socioeducativo do Rio de Janeiro, sendo atualmente supervisora pedagógica do projeto Ler, Viver e Existir. É nesta interlocução, entre a arte e a educação, que sua produção se constrói.

Carolina de Oliveira Silva

Carolina de Oliveira Silva é doutoranda do programa de pós-graduação em Multimeios da Unicamp, onde desenvolve uma pesquisa sobre as personagens femininas no cinema de ficção científica brasileira a partir de uma perspectiva feminista. É mestra em Comunicação Audiovisual (Anhembi Morumbi), especialista em História da Arte (Faculdade Paulista de Artes) e bacharel em Rádio e tv (Anhembi Morumbi). Já atuou como professora da área de Comunicação e Artes do Senac SP e docente de Fotografia e Semiótica da Faculdade Paulista de Artes (segunda licenciatura e pós-graduação). Atualmente, é colaboradora do portal Delirium Nerd – Cultura sob o olhar feminino, faz parte da equipe editorial da *Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais* e integra a equipe de audiovisual na função de roteirista no Insper. Possui artigos publicados em revistas acadêmicas como: *Aletria*, *Abusões*, *Poiésis*, *Paradoxos*, *Valise*, *Eikon* (Portugal), *Montajes* (México), *RUA*, *Nava* e outras. Em 2022 contribuiu com o capítulo “O anunciador - o homem das tormentas (1970): análise de uma ficção científica brasileira” no livro *Horror e Ficção Científica no Cinema como Crítica Social*, além disso, está como representante discente da Socine (2021-2023) – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

César Guimarães

Professor Titular do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG e pesquisador do CNPq. Coordena, desde 2014, o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Eduardo Azevedo Medeiros

Mestrando em Comunicação Social pelo PPGCOM da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduado arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), foi pesquisador acadêmico no grupo de pesquisa em design e arte digital Algo+Ritmo. Tem experiência na área de artes visuais, design, arquitetura e urbanismo, com ênfase em estética, história e filosofia da arte. Estudou temas como a ficção e a especulação dentro do campo do design e a relação entre a produção do espaço urbano e a reprodução de subjetividade. Atualmente, no mestrado, faz parte da linha de pesquisa de Pragmáticas de Imagem onde se dedica ao estudo de temáticas como a filosofia da imagem e o filme-ensaio. Apesar de sua formação, trabalha

como artista visual, quadrinista, designer e realizador audiovisual, tendo publicado quadrinhos autorais, participado de exposições em eventos e galerias e realizado curtas-metragens animados e live-action.

Elisa Alcocer

Educadora de audiovisual, parecerista e consultora de projetos audiovisuais, radicada no interior de São Paulo. Formada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 2021. Trabalha no Programa de Iniciação Artística da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, lecionando audiovisual para crianças e adolescentes desde 2022. É coordenadora do projeto educacional Brincar de Cinema, realizado através do edital Lei Paulo Gustavo de Vinhedo (SP). Em 2023, co-elaborou a oficina híbrida de dança e audiovisual Imagem e Movimento para o Autocuidado para o V Seminário da Supervisão de Formação Cultural da cidade de São Paulo (SP). Lecionou comoicineira no Seminário de Cinema e Educação – CINEDUCAR para o público de educadores da rede de ensino de Recife (PE) em 2020. Como pesquisadora, desenvolveu o acervo fílmico digital Aguaceiro, catalogando filmes para o fortalecimento da memória e afeto lésbico no audiovisual, através do edital da Lei Aldir Blanc (PE) em 2021. Fez parte do banco de pareceristas do edital cultural Retomada RJ2 da Secult-RJ (2021); participou do FUNCULTURA Audiovisual (2022) da Secult-PE na linha de Pesquisa, Formação e Difusão; e parecerista na linguagem de audiovisual da Lei Paulo Gustavo em Recife, Fortaleza, Sorocaba, Pernambuco, Ceará, Paraná e Amazonas (2023).

Fernanda Pessoa

Fernanda Pessoa é uma cineasta e artista visual brasileira, que trabalha principalmente com documentário e cinema experimental. Doutoranda na ECA/USP com pesquisa sobre o cinema experimental feito por mulheres na América Latina, mestre em Audiovisual na Sorbonne Nouvelle, sob orientação de Philippe Dubois. Em 2017, lançou seu primeiro longa-metragem documental “Histórias que nosso cinema (não) contava” exibido e premiado em diversos festivais internacionais, disponível na GloboPlay. Seu segundo longa documental “Zona Árida” recebeu Menção Honrosa no Dok Leipzig. Participou da Berlinale Talents 2019. Seus trabalhos passaram em festivais como IDFA, RIDM, DOC NYC, DocLisboa, Festival du Nouveau Cinéma, Oberhausen, Cinélatino

Toulouse, É Tudo Verdade, Mostra de Tiradentes, Festival de Brasília, e em instituições como BIENALSUR, REDCAT/CalArts, IMS – Instituto Moreira Salles, MIS-SP, Paço das Artes, entre outros. Seu terceiro documentário *Vai e Vem*, dirigido com Chica Barbosa, participou da competição internacional do Sheffield Doc/Fest, foi o filme de abertura do Olhar de Cinema IFF e será lançado em salas de cinema em novembro de 2023.

Filipe Bretas Lucas

Filipe é realizador audiovisual e comunicador social pela UFMG. Além da direção do filme *Para as gerações que vieram antes de mim* (2021), atuou na universidade junto ao projeto Saberes Tradicionais onde pode participar da produção de filmes e vídeo-retratos feitos com mestras e mestres das religiões de matriz-africana. Além disso, Filipe atua como montador e participou da curadoria do Festival Experimental de Artes Fílmicas - FENDA 2023 (BH).

Frederico Canuto

Arquiteto e urbanista, doutor em Poéticas da Modernidade, atualmente é professor Adjunto na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais no Departamento de Urbanismo. Tem como campo de pesquisa narrativas cujo objeto é o espaço e suas múltiplas plataformas epistemológicas, investigando as relações entre imagem e práticas sócio-espaciais especulativas. É líder do grupo de pesquisa Narrativas Topológicas e faz parte da Plataforma “Práticas de Encontro”; coordenou o projeto Narrativas Indígenas dentro do programa extensionista Morar Indígena (2014-2021); participou da pesquisa “Narrativas da Violência: o Brasil de dentro e de perto”. Investiga questões relacionadas às (políticas das) imagens no âmbito e a partir do território vivido e seus saberes /fazer; a relação entre espaço, cultura e modos de vida a partir dos contextos das comunidades Sulares, com especial atenção às suas formas de organização/ ação no espaço, democracia radical e ecologias políticas; narrativas espaciais especulativas, seus narradores e as formas de narrar.

Gilearde Barbosa Pedro

É ilustrador, fotógrafo e cineasta da ASCURI (Associação Cultural de Realizadores Indígenas). Gilearde é Kaiowá e vem participando nos últimos anos de uma série de oficinas de formação audiovisual no

Brasil e na Bolívia e, mais recentemente, formou-se em roteiro cinematográfico pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro (RJ).

Gustavo Silveira Ribeiro

Graduado em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários – Literatura Brasileira e Literatura Comparada. Professor de Literatura Brasileira da UFMG, pesquisador do CNPq e da Fapemig. Editor da *OURIÇO: revista de poesia e crítica cultural*. Atua principalmente nas seguintes áreas: Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea. Relações entre Literatura e Filosofia. Ensaísmo. Poesia Experimental e Artes de Vanguarda.

Júlia Soledade

É graduanda de Licenciatura em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atuou como estagiária no Centro de Memória e Pesquisa da Superintendência de Limpeza Urbana da Prefeitura de Belo Horizonte. Atualmente, é bolsista no Programa de Educação Básica de Jovens e Adultos da UFMG, como professora em formação do 3º ano do Ensino Médio da Educação de Jovens e Adultos no Centro Pedagógico da UFMG. Também atua no projeto de iniciação científica “Práticas religiosas de origem africana nos Cadernos do Promotor da Inquisição de Lisboa” e participa do Projeto Indipetae, projeto de extensão do IEA/USP em parceria com o Boston College.

Karkará Tunga

Graduou-se em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pernambuco e faz parte da Rede Paradiso de Talentos. “Suçuarana”, seu roteiro de longa-metragem contemplado no 16º Edital Funcultura de Audiovisual (PE), participou do LAB CENA 15, no Porto Iracema das Artes; da residência de roteiro “Desde la Raíz”, realizada pela Fundación Algo en Común em Cali, na Colômbia; e do 5º Argumenta (2023), programa de formação audiovisual do SESC Rio. É coordenadora do Grupo Avançado de Desenvolvimento de Roteiro no Centro Cultural Marieta. Esteve no comitê de visionamento do 34º Festival Internacional de Curtas de São Paulo (Curta Kinoforum). Realizou montagem e design de som na videoarte “O Verbo Se Fez Carne” (2019), com a qual recebeu os prêmios de “Melhor Concepção Sonora” no 18º Primeiro Plano e “Melhor Som” no 13º Curta Taquary, sendo indicada também ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2021 como “Melhor Som”.

Com a obra “Brasis” (2019) participou do XI Salão Universitário de Arte Contemporânea (SESC-PE) e com o ensaio “Arte-vida, Arte-morte” (2021) participou do 67º Salão Paranaense realizado pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR).

Luís Felipe Duarte Flores

Doutor em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, com pesquisa dedicada ao cineasta alemão Harun Farocki. Mestre em Cinema pelo Programa de Pós-graduação em Artes da EBA-UFG, com dissertação dedicada ao cineasta francês Max Ophüls, com o título *Max Ophüls, mestre de cerimônias: mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montès*. Graduado em Ciência da Computação pelo DCC/UFG. Professor, educador, curador e pesquisador de cinema, atua também como ensaísta e tradutor. Organizador dos livros *O Cinema de Trinh T. Minh-ha* (2015) e *O Cinema de Rithy Panh* (2013). Curador das retrospectivas dos cineastas Rithy Panh (CCBB, 2013) e Trinh T. Minh-ha (Caixa Cultural, 2015) no Brasil. Curador do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte nos anos de 2015, 2016 e 2017. Curador do *forumdoc.bh* no ano de 2015. Desde 2019, é curador do *Cinecipó — Festival do Filme Insurgente*, desde 2019. Desde 2020, é curador da *Lona — Mostra Cinemas e Territórios*, uma iniciativa do *MLB – Movimento de Lutas nos Bairros, Vilas e Favelas*. Participa do projeto artístico e educativo *Coletivo de Cinema*, voltado para a inclusão do audiovisual nas escolas públicas. Organiza o programa educativo gratuito *Cinema — Sensação de Mundo*, destinado ao público infantil.

Maria Claudia Gorges

Graduada em Filosofia pela UFPR. Especialista em Antropologia Cultural pela PUC/PR e em Cinema com ênfase em produção pela UNESPAR. Mestre em Filosofia pela UNICAMP. Doutora em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR. Professora de Filosofia da Seed/PR.

Maria Júlia Matoso

É Mestranda em História Social da Cultura no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em História pela mesma instituição. Pesquisa Islã, gênero e cultura nacional na Revolução Argelina, a partir das leituras de Frantz

Fanon e do jornal El Moudjahid. Atuou como professora no 3º ano do Ensino Médio no Programa de Educação Básica de Jovens e Adultos da UFMG. Atualmente, compõe a Comissão Editorial da Revista *Temporalidades* e os grupos de pesquisa “Itinerâncias: a circulação de atores e saberes e os poderes e resistências em África” e “PSILACS - Psicanálise e Laço Social no Contemporâneo”.

Nicole Brenez

É professora de Estudos Cinematográficos na Universidade de Paris 3/ Sorbonne Nouvelle, diretora do Departamento “Análise e Cultura Cinematográfica” da Femis desde 2017 e curadora da série de filmes de vanguarda da Cinemateca Francesa desde 1996. Juntamente com o cineasta Philippe Grandrieux, produz a coleção de filmes “It may be that beauty has strengthened our resolve”, dedicada a cineastas revolucionários esquecidos ou negligenciados pelas histórias do cinema. Seus livros mais recentes são *Manifestations* (De l’Incince, 2020) e *Jean-Luc Godard: Ecrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques, Tome 2* (De l’Incince, 2023).

Pedro Rena

É doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, desenvolve a pesquisa “Mínimos gestos: escrita, fotografia e memória nos arquivos do Museu Helena Antipoff”. Mestre em Comunicação Social pela UFMG, na linha Pragmáticas da Imagem (2022). Formado em Letras pela UFMG com Formação Complementar em Comunicação Social (2018). Foi bolsista do Projeto de extensão “forumdoc.ufmg” (2015-2016) e bolsista de Iniciação científica da pesquisa intitulada “Narrativas da violência: Brasil de perto e de dentro” (2017-2018). Integrou o Júri de Estudante do Festival de Cinema 9 Semana de Cinema no Rio de Janeiro (2017). Organizou e fez curadoria da Mostra e seminário de cinema “68 e Depois”, realizada no Cine Humberto Mauro (2018). Trabalhou como Assistente de produção e direção na produtora Anavilhana Filmes (2016-19). Integrou a equipe de curadoria do 9 “Cine Cipó - Festival do filme insurgente” (2020). Editou e organizou o livro *Geografia epistolar* (2021). Atualmente é editor da Revista *Em Tese* (2023). Pesquisa as relações entre a palavra e a imagem. Tem interesse nos estudos comparados entre literatura, cinema, fotografia e artes visuais.

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO
TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS – CEFET-MG**

DIRETORA-GERAL

Carla Simone Chamon

VICE-DIRETOR

Conrado de Souza Rodrigues

CHEFE DE GABINETE

Danielle Marra de Freitas Silva Azevedo

DIRETORA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA

Lilian Aparecida Arão

DIRETOR DE GRADUAÇÃO

Moacir Felizardo de França Filho

DIRETORA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Laíse Ferraz Correia

DIRETOR DE PLANEJAMENTO E GESTÃO

Flávio Luis Cardeal Pádua

DIRETOR DE EXTENSÃO E DESENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO

Patterson Patrício de Souza

DIRETORA DE GOVERNANÇA E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Carolina Riente de Andrade

DIRETOR DE TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

Sandro Renato Dias

DIRETOR DE DESENVOLVIMENTO ESTUDANTIL

Leandro Braga de Andrade

DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E TECNOLOGIA

CHEFE

Sérgio Roberto Gomide Filho

CHEFE ADJUNTA

Ana Elisa Ribeiro

BACHARELADO EM LETRAS – TECNOLOGIAS DE EDIÇÃO

COORDENADORA

Joelma Rezende Xavier

COORDENADORA ADJUNTA

Mariana Jafet Cestari



COORDENADORA

Profa. Dra. Elaine Amélia Martins

VICE-COORDENADOR

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Elisa Ribeiro

Profa. Dra. Elaine Amélia Martins

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira

Prof. Dr. Rogério Silva Barbosa

Prof. Dr. Wagner Moreira

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Cláudia Gruszynski (UFRGS, Brasil)

Profa. Dra. Andréa Borges Leão (UFC, Brasil)

Profa. Dra. Daniela Szpilbarg (CIS-IDES-CONICET, Argentina)

Profa. Dra. Isabel Travancas (UFRJ, Brasil)

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar, Brasil)

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG, Brasil)

Profa. Dra. Marília de Araújo Barcellos (UFMS, Brasil)

Prof. Dr. Mário Alex Rosa (UNI-BH, Brasil)

Prof. Dr. Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (CEFET-MG, Brasil)

PROJETO

Cinema: devir e reconhecimento

PROFESSOR COORDENADOR

Prof. Dr. Wagner Moreira

LED é a editora-laboratório do Bacharelado em Letras – Tecnologias de Edição do CEFET-MG. Tem por objetivo proporcionar ao corpo discente um espaço permanente de reflexão e experiência para a prática profissional em edição de diversos materiais. Tem como princípios fundadores: a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão; a integração entre formação teórica e formação prática; e a valorização do aprendizado horizontal e autônomo.

<https://www.led.cefetmg.br/>

CRÉDITOS

EDIÇÃO & ORGANIZAÇÃO

Cardes Amâncio

Paulo Heméritas

Wagner Moreira

PROJETO EDITORIAL

Wagner Moreira

Marsília Oliveira

CAPA, PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO

Mário Vinícius

REVISÃO DO PROJETO GRÁFICO

& DA DIAGRAMAÇÃO

Wagner Moreira

REVISÃO DE TEXTO

Livia de Souza Andrade Ferreira

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Av. Amazonas, 5.253, Nova Suíça

Campus I, sala 344

Belo Horizonte, MG, Brasil

CEP 30.421-169

Telefone: +55 (31) 3319-7140

C574 Cinema: devir e reconhecimento / organizadores: Cardes
Amâncio, Paulo Heméritas, Wagner Moreira – Belo Horizonte:
LED, 2024.

285 p. : il.

ISBN: 978-65-87948-40-9

1. Cinema. 2. Cinema e linguagem. I. Título.

CDD: 070.5

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária
Bibliotecário: Wagner Moreira de Souza – CRB6 – 2623

*Este livro foi realizado com recursos da
Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.
Projeto nº 0285/2019.*

PRODUÇÃO



APOIO



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



INCENTIVO



CULTURA



**PREFEITURA
BELO HORIZONTE**

TRABALHANDO POR UMA **cidade + feliz**

Projeto nº 0285/2019

TIPOS Coranto 2 (textos)
Saffran (títulos)

ORGANIZADORES

Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

AUTORES

Nicole Brenez
Karkará Tunga
Maria Claudia Gorges
Gilearde Barbosa Pedro
Bárbara Meier
Maria Júlia Viana Matoso
Júlia Soledade
Eduardo Azevedo
Fernanda Pessoa
Ana Karla Batista Farias
Elisa Alcocer
Carolina de Oliveira Silva
Filipe Bretas Lucas
Frederico Canuto
Gustavo Silveira Ribeiro
Beatriz Batistela S. Rodrigues
Luís Flores
César Guimarães
Pedro Rena

EDIÇÃO



Cardes Monção Amâncio

É doutor em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG com a tese *Biopolítica, cinema e a construção do devir-afropindorâmico*. Coordenador do Cinecipó – Festival do Filme Insurgente, que em 2023 completa 11 edições, realizado em Belo Horizonte e na Serra do Cipó. Coordenador do projeto Cinema dos Quilombos, que ministra oficinas audiovisuais nos territórios e promove a Mostra Cinema dos Quilombos (www.cinemadosquilombos.com.br), em parceria com a Associação Quilombola Marques. Integrante do Espaço Comum Luiz Estrela, ocupação cultural de um casarão público que estava abandonado, organizado por autogestão em núcleos, entre eles o Núcleo Audiovisual que organiza sessões de filmes e cuida do acervo imagético da ocupação.

Paulo Heméritas

Articulador pedagógico da Seeduc RJ (Secretaria Estadual de Educação). Doutor em Sociologia Política e Mestre em Cognição e Linguagem. Atua no Cine Cipó (Festival do Filme Insurgente) desde sua primeira edição.

Wagner Moreira

Doutor (2005) e Mestre (1994) em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Realizou Pós-Doutorado na Faculdade de Letras da UFMG, em 2009. É professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), onde atua como membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling), filiado às Linhas de Pesquisas Edição, Linguagem e Tecnologia; e Literatura, Cultura e Tecnologia. Também atua como professor no Curso de Letras, com ênfase em Tecnologias de Edição; e no Ensino Técnico-Integrado. Coordena o grupo EPEJA – Estudos de Poéticas, Edições, Jogos e Artes. É editor da *Vinco: Revista de Estudos de Edição* (ISSN 2764-2798). Tem vários livros de poesia publicados, dentre eles, *terralegria* (Impressões de Minas, 2020), *rumor de pétala* (Edições Alma de Gato, 2017) e *solos* (Editora Scriptum, 2015).

ORGANIZADORES

Cardes Amâncio
Paulo Heméritas
Wagner Moreira

AUTORES

Nicole Brenez
Karkará Tunga
Maria Claudia Gorges
Gilearde Barbosa Pedro
Bárbara Meier
Maria Júlia Viana Matoso
Júlia Soledade
Eduardo Azevedo
Fernanda Pessoa
Ana Karla Batista Farias
Elisa Alcocer
Carolina de Oliveira Silva
Filipe Bretas Lucas
Frederico Canuto
Gustavo Silveira Ribeiro
Beatriz Batistela S. Rodrigues
Luís Flores
César Guimarães
Pedro Rena

EDIÇÃO



9 786587 948409