



COCAAL

IX colóquio de cinema e arte da américa latina

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

LATINIDADES AFRO-AMERÍNDIAS

19 A 22 DE SETEMBRO DE 2023

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
SALVADOR - BAHIA

**Anais do Colóquio
de Cinema e Arte
da América Latina**

Ana Paula Nunes
Morgana Gama
Rosângela Fachel
Organizadoras

Anais do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina

Salvador
UFBA
2024

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (9. : 2023 : Salvador, Ba).

Anais do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina / Ana Paula Nunes, Morgana Gama, Rosângela Fachel, organizadoras. – Salvador : UFBA, 2024.
456 p. : il. color.

ISBN: 978-65-5631-132-6

1. Cinema – América Latina. 2. Arte latino-americana. 3. Arte e cinema.
4. Cinema - Brasil. I. Nunes, Ana Paula. II. Gama, Morgana. III. Fachel, Rosângela.
IV. Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (9. : 2023 : Salvador, Ba). V. Título.

CDU: 791(8)

Elaborada por Tatiane de Jesus Ribeiro

CRB-5: BA-001594/O

Organização editorial

Ana Paula Nunes

Morgana Gama

Rosângela Fachel

Apoio editorial

EDUFBA

Diagramação

Cecylle Cavalcante do Amaral

Comitê organizador - IX COCAAL

Dr. Guilherme Maia – UFBA – Presidente

Dra. Ana Paula Nunes – UFRB

Dr. Glauber Lacerda – UESB

Dr. Marcelo Ribeiro – UFBA

Dra. Morgana Gama – UFBA

Dra. Priscila Miraz – UFRB

Dra. Regina Gomes – UFBA

Dra. Rosângela Fachel – UFPel

Comitê científico - IX COCAAL

Álvaro Vázquez Mantecón (Universidad Autónoma Metropolitana – México)

Ana Laura Lusnich (Universidad de Buenos Aires – Argentina)

Ana M. López (Tulane University – EUA) *In memoriam*

Ângela Freire Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco – Brasil)
Antonio Carlos Amancio da Silva (Universidade Federal Fluminense – Brasil)
Bertold Salas Murillo (Universidad de Costa Rica)
Clara Krieger (Universidad de Buenos Aires – Argentina)
Claritza Peña Zerpa (Universidad Católica Andrés Bello – Venezuela)
Eduardo Victorio Morettin (Universidade de São Paulo – Brasil)
Geovanny Narváez (Universidad de Cuenca – Equador)
Isaac León Frías (Universidad Católica del Peru – Peru)
Izabel de Fátima Cruz Melo (Universidade do Estado da Bahia – Brasil)
Jerónimo Rivera (Universidad La Sabana – Colômbia)
Mónica Villarroel M. (Universidad Católica de Chile e Universidad de Santiago de Chile – Chile)
Laura Bezerra (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – Brasil)
Mariana Amieva (Universidad de la República – Uruguai)
Nilda Jacks (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil)
Ronald Antonio Ramírez (Universidad de La Habana – Cuba)
Yanet Aguilera (Universidade Federal de São Paulo – Brasil)
Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia – Colômbia)

Apoio financeiro

CAPES (PAEP - Programa de Apoio a Eventos no País)
Póscom/UFBA (com recursos do Proex - Programa de Excelência Acadêmica/CAPES)
UESB (com recursos da Reitoria e PROEX - Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários)
UFBA (com recursos da Reitoria e PROEXT - Pró-Reitoria de Extensão)

Coordenação geral

Guilherme Maia de Jesus

Produção

Inara Rosas (Coordenação)
Everaldo Asevedo (Produção Executiva)
Morgana Gama de Lima (Assistente de Produção)

Equipe de apoio

Produtora Jr. (Coordenação) e Grupo de Monitoria

Comunicação

Morgana Gama de Lima (Coordenação)
Adriana Teles de Souza (Redes Sociais/Design)
João Pedro Magalhães Macedo (Redes Sociais/Gestão)
Luiz Henrique Gehlen (Redes Sociais/Design)
Pamela Ane Melo Souza (Redes Sociais)
Renato Meira dos Santos Filho (Design/Diagramação)

Organização das sessões

Ana Paula Nunes, Marcelo Ribeiro e Priscila Miraz

Equipe de homenagem Ana López

Glauber Lacerda

Paulo José Lima Gomes

Encontros do COCAAL

<i>IX COCAAL 2023</i>	<i>Universidade Federal da Bahia (Salvador)</i>
<i>VIII COCAAL 2021-22</i>	<i>Universidade Federal de São Paulo (São Paulo)</i>
<i>VII COCAAL 2019</i>	<i>Universidade de São Paulo (São Paulo)</i>
<i>VI COCAAL 2018</i>	<i>Universidade Federal Fluminense (Niterói)</i>
<i>V COCAAL 2017</i>	<i>Universidade Anhembi Morumbi (São Paulo)</i>
<i>IV COCAAL 2016</i>	<i>Cineteca Nacional de México (Cidade do México, México)</i>
<i>III COCAAL 2015</i>	<i>Universidade Federal Fluminense (Niterói)</i>
<i>II COCAAL 2014</i>	<i>Memorial da América Latina (São Paulo)</i>
<i>COCAAL 2013</i>	<i>Universidade Federal de São Paulo (São Paulo)</i>

COCAAL 2023: LATINIDADES AFRO-AMERÍNDIAS

O que está em jogo quando se designa a América Latina, seja para reivindicá-la ou recusá-la? A América Latina é uma fantasia ou um fantasma: não existe como presença plena ou projeto acabado, como identidade dada e território unificado; e é mais de uma, nos múltiplos tempos em que se desdobra, sem conjunção possível, como identidade fugidia ou terra dispersa, alheia a toda territorialização, isto é, a toda tentativa de apropriação e de instauração de um domínio unitário. América, em geral, e América Latina, em particular, se inscreveram na imaginação política global – naquilo que **Walter Mignolo** (2003) denomina “sistema mundial colonial/moderno” – como um campo de disputa. Dessa forma, a assinatura colonial inscrita na noção de América Latina deve ser reconhecida por qualquer reivindicação do termo e de suas derivações.

Ao mesmo tempo, sem apagar a assinatura colonial que a inaugura, a história da América Latina deve ser lida a contrapelo, para que seja possível saber as realidades que a constituem, as disputas que a atravessam, os horizontes e as vertigens que a jogam para fora de si mesma. É preciso reconhecer, ao lado dos fantasmas coloniais cuja aparição permanece visível desde o nome, a sucessão múltipla de fantasmas cuja desaparecimento deve ser confrontada, mesmo que faltem nomes próprios suficientes para essa confrontação (e que esses nomes também procedam de uma genealogia colonial): os fantasmas de todas as pessoas que, sob o regime colonial de distribuição da violência, foram forçadas a desaparecer, no processo histórico de construção da experiência latino-americana.

Reivindicar as latinidades afro-ameríndias, como faz esta nona edição do Colóquio de Cinema e Arte na América Latina, implica reconhecer a violência da nomeação colonial das gentes colonizadas e a assinatura colonial que aspira a unificar, assim, a noção de América Latina (como uma herança comum). Ao mesmo tempo, ao apontar para as latinidades afro-ameríndias, trata-se de repensar a América Latina a partir da relação e do diálogo entre culturas e perspectivas coletivas, por meio da abertura e da escuta às vozes e aos traços da multiplicidade de experiências das gentes que o projeto colonial pretendeu reunir de forma generalizada, sob signos de africanidade e ameríndianidade, cujas designações genéricas uma série de movimentos posteriores buscaram e buscam transformar em alavancas estratégicas de intervenção social e política.

Diante disso, impossível não salientarmos que iniciamos o ano de 2023 com a posse histórica de **Sônia Guajajara**, à frente do Ministério dos Povos Indígenas, do professor, jurista e filósofo Silvio Almeida, no Ministério de Direitos Humanos com a recriação do Ministério da Igualdade Racial, a cargo de **Anielle Franco**, três instâncias fundamentais para implementação de políticas públicas voltadas para o enfrentamento da violência colonial atualizada constantemente por sistemas de policiamento e governo, e efetivamente de governo como policiamento, que persistem como norma em todo o continente. “Nunca mais o Brasil sem nós”, disse em seu discurso de posse Sônia Guajajara. “Não recuaremos, não retrocederemos, não vamos abaixar a cabeça mais, não sairemos daqui”, afirmou Anielle Franco. “Homens e mulheres pretos e pretas do Brasil, vocês existem e são valiosos para nós”, disse Silvio Almeida ao assumir a pasta. Falas que estão imbuídas de toda uma longa trajetória de movimentos e organização política de gentes negras e indígenas que têm buscado, desde o início, contestar as denominações coloniais a partir da reivindicação estratégica de seus termos, o que está presente ainda em outra fala de Guajajara: “Esse ministério é novo, mas na verdade esse ministério é ancestral”.

Nesse sentido, além de pensar a América Latina no plural, por meio da noção de latinidades, o **IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina** busca reivindicar, por meio do adjetivo afro-ameríndias, a possibilidade de multiplicação de perspectivas para reinventar a vida em comum no continente, nos campos do cinema e da arte. As latinidades afro-ameríndias são uma abertura para as formas alternativas de vida em comum que **Lélia Gonzalez** designou por meio da noção de “América Ladina”, para as práticas de contra-colonização do que Antonio Bispo dos Santos chamou de “povos afro-pindorâmicos” e para as memórias e projeções que tanto Ailton Krenak quanto Davi Kopenawa, entre outros, têm encontrado no tempo do sonho, resistindo à colonização, às suas heranças e às suas formas de tentar impor o fim do mundo. Latinidades afro-ameríndias, portanto, são também ladinidades améfico-pindorâmicas, e quantos outros nomes será preciso desarticular e rearticular, desmontar e remontar, para começar a reconhecer e a inventar a multiplicidade de suas figuras mundanas e fantasmas extra-mundanos.

Sobre o COCAAL

O Colóquio de Cinema e Arte na América Latina (COCAAL) teve sua primeira edição realizada em 2013, em São Paulo, organizado inicialmente pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e, desde então, realiza edições anuais sempre em busca de promover discussões a partir do cinema e arte produzidos no contexto da América Latina.

Um projeto de natureza interinstitucional, o IX COCAAL envolveu a participação de pesquisadores de três universidades do estado da Bahia (UFBA, UFRB, UESB), uma universidade do Rio Grande do Sul (UFPel) e apoio financeiro da UFBA, UESB e da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), através do edital do Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP). O evento também contou com o apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, do Governo do Estado, através da Diretoria de Audiovisual (Dimas).

Depois de três anos sem uma edição presencial, essa foi a primeira vez que o Colóquio de Cinema e Arte na América Latina (COCAAL), evento internacional, acadêmico e cultural foi realizado em uma cidade do Nordeste: Salvador, na Bahia. Sediado na Faculdade de Comunicação (Facom), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o evento foi realizado ao longo de duas semanas, primeiramente de 12 a 18 de setembro com um conjunto de atividades formativas na programação do Pré-Cocaal e depois, de 19 e 22 de setembro, com a programação oficial.

Com o tema “Latinidades Afro-ameríndias”, o IX COCAAL partiu da necessidade de se repensar a América Latina e ir além da visão colonial que a unificou sob as categorias genéricas de “africana” e “ameríndia”. Ao invés disso, propôs explorar as “latinidades afro-ameríndias” reconhecendo as diversas experiências de pessoas que foram colonizadas e como elas se manifestam no cinema e nas artes. Uma abordagem pluralista que buscou reinventar a vida em comum na América Latina.

A programação do evento reuniu atividades que atenderam tanto o público universitário, quanto o público local, com uma programação composta por conferências com intelectuais ligados à produção audiovisual, artística e cultural latino-americana, e também por atividades culturais paralelas como exibição de curtas do Brasil, Argentina e México, além de uma exposição da fotógrafa baiana Lita Cerqueira.

A abertura aconteceu no dia 19 de setembro na Sala Walter da Silveira, na Biblioteca dos Barris e contou com a palestra “Notícias (nem tão) recentes dos subsolos

sociais de uma América Latina e de uma Pedagogia dos Vagalumes”, ministrada pelo professor e pesquisador da UFBA, Dr. Carlos Bonfim, seguido da exibição do filme “Mugunzá” (2022), dos cineastas baianos Ary Rosa e Glenda Nicácio.

Na presidência da Comissão Organizadora esteve o professor Dr. Guilherme Maia, professor da Faculdade de Comunicação da UFBA. Para ele, este foi um momento de extrema relevância não apenas para Salvador, como para toda região. “Tivemos edições do Cocal no México, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Agora é a vez do Nordeste”, explica. Guilherme ainda relata como a chegada do projeto na cidade é uma maneira de “descentralizar e ampliar o alcance das discussões sobre o cinema e a arte na América Latina, além de favorecer a participação de estudantes e pesquisadores de estados do Nordeste”.

Yanet Aguilera, professora da Unifesp (São Paulo) e cofundadora do COCAAL, se mostrou animada com a perspectiva de intercâmbio cultural. Yanet ainda complementa que a academia, assim como diversas áreas, se volta mais para o Sul e Sudeste, por isso, acredita que há muito a se aprender com a vinda do Cocal para Salvador.

O professor e pesquisador Tunico Amâncio da UFF (Rio de Janeiro), um dos conferencistas convidados para o IX COCAAL e cofundador do evento, assim como Yanet, acredita que “sair dos pólos tradicionais de discussão, ambientados no sudeste foi uma sábia decisão, com resultados que serão, certamente, muito estimulantes!”

IX COCAAL em números

Em articulação com as ideias aqui expostas, o IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina teve um total de **168 trabalhos apresentados** organizados em Mesas Pré-Constituídas, organizadas pelos próprios proponentes, e as Sessões Livres organizadas pelo comitê organizador do evento, conforme afinidades temáticas e de abordagem encontradas nos diferentes trabalhos enviados para o Colóquio:

Mesas pré-constituídas

- A geopolítica do Noticiário ICAIC e suas sonoridades
- Memórias, histórias e representatividade nas cidades
- Experiências de Educação e Cinema no Brasil, na Argentina e no Chile
- A recepção da crítica de filmes premiados em festivais brasileiros (2020-2022)
- Bordas, margens, periferias: trânsitos pelos nossos muitos outros centros
- Formas de inventar a si e ao outro na filmografia de Olney São Paulo
- Emoção e Sensação: desafiando estruturas narrativas no audiovisual brasileiro
- Resistência e decolonialidade no cinema brasileiro recente
- Corpos em afirmações, trânsitos e fabulações no cinema e na arte contemporânea
- Sob as camadas da direção de arte: cores, ruínas e memória no cinema brasileiro
- O ensino de cinematografia em universidades públicas do Nordeste brasileiro
- Roteiro audiovisual – processos de criação, escrita, autoria e comercialização
- Tecer passado.presente.futuro: ancestralidade, cinema negro e políticas culturais
- De telas e flechas - Cinema Indígena, Circulação e Interculturalidade

Sessões livres

Corpos, gêneros e sexualidades

- Corpos, gêneros e sexualidades: cinemas de mulheres
- Corpos, gêneros e sexualidades: corpos e pertencimentos
- Corpos, gêneros e sexualidades: espaços e práticas no cinema de mulheres
- Corpos, gêneros e sexualidades: significações da mulher

Histórias, memórias, fabulações e arquivos

- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: poéticas do desvio
- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: Sara Gómez
- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: águas do tempo
- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: análise de caso
- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: traumas e cinzas da história
- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: arte, política e autoritarismo
- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: contra-histórias da colonização
- Histórias, memórias, fabulações e arquivos: denúncias e resistências

Linguagem: reconfigurações e experimentações

- Linguagem: reconfigurações e experimentações em narrativas de gênero
- Linguagem: reconfigurações e experimentações na contemporaneidade
- Linguagem: reconfigurações e experimentações no cinema brasileiro
- Linguagem: reconfigurações e experimentações territoriais
- Linguagem: reconfigurações, experimentações, transgressões

Representações, contra-representações e representatividade

- Representações, contra-representações e representatividade: questões afro-ameríndias
- Representações, contra-representações e representatividade: cinema negro brasileiro
- Representações, contra-representações e representatividade: território e pertencimento

Coletivo, comunal, comunitário

- Coletivo, comunal, comunitário: ancestralidades
- Coletivo, comunal, comunitário: horror, medo e relações sociais
- Coletivo, comunal, comunitário: latinidades afro-ameríndias
- Coletivo, comunal, comunitário: autorias femininas
- Coletivo, comunal, comunitário: cidades cinematográficas
- Coletivo, comunal, comunitário: moradas
- Coletivo, comunal, comunitário: territórios em reinvenção
- Coletivo, comunal, comunitário: escrituras
- Coletivo, comunal, comunitário: figuras da insurgência
- Coletivo, comunal, comunitário: flechas, cestas, mísseis

Cinema, Arte e Educação

- Cinema, Arte e Educação: brincar, improvisar, intercambiar
- Cinema, Arte e Educação: na escola
- Cinema, Arte e Educação: práticas de cuidado
- Cinema, Arte e Educação: relações étnico-raciais

Perspectivas teóricas e metodológicas

- Perspectivas teóricas e metodológicas: estudos de mercado
- Perspectivas teóricas e metodológicas: estudos de recepção
- Perspectivas teóricas e metodológicas: televisão e redes

Poéticas sonoras e musicais

- Poéticas sonoras e musicais
- Poéticas sonoras e musicais: amefricanidades

Afetos, emoções, sentimentos

- Afetos, emoções, sentimentos: desejos e anseios
- Afetos, emoções, sentimentos: corpos territorializados

Meio-ambiente e ecologias decoloniais

Militâncias e ativismos indígenas no audiovisual

Práticas de distribuição e exibição

Artes e hibridismo

Outros números:

- 400 participantes (entre pessoas que apresentaram comunicações e ouvintes)
- 62 sessões de trabalho (em Mesas Pré-constituídas e Sessões Livres)
- 35 estudantes de graduação atuando diretamente na organização do evento
- 18 conferências de palestrantes convidados para o evento (Mesas Convidadas)
- 11 salas simultâneas
- 10 dias de programação (06 dias de Pré-Cocaal + 04 dias de Cocaal)
- 05 atividades de extensão gratuitas
- 05 países latinoamericanos envolvidos (Argentina, Brasil, Chile, México e Paraguai)
- 05 mostras artísticas de diferentes países da América Latina:
 - FIVRS - Festival Internacional de Videodança do Rio Grande do Sul* (dança)
Curadoria: Rosângela Fachel (Brasil)
 - Cinema Indígena Mundial* (curtas)
Curadoria: Abril López (Argentina)
 - Lita e seu povo* (fotografia)
Curadoria: Priscila Miraz e Regina Gomes; Edição: Inara Rosas (Brasil)
 - Cinema Negro Feminino* (curtas)
Curadoria: Izabel Melo (Brasil)
 - La visibilidad de la territorialidad fronteriza* (videoarte)
Curadoria: Mayra Huerta (México)

SUMÁRIO

- 19 **Entre a resistência socioambiental e o sonho:
reflexões em um cine-labirinto**
Adriano Medeiros da Rocha
- 26 **Cinema afirmativo brasileiro: uma reflexão sobre
Marte Um e medida provisória**
Alexandre Silva Guerreiro
- 36 **Um estudo sobre a introdução do cinema em Feira de Santana,
Bahia (1910-1950)**
Alisson Oliveira Soares de Santana
- 45 **Movimento criador e cinema decolonial:
sobre a potência do roteiro-implicado**
Ana Ângela Farias Gomes e Angela Silva de Jesus
- 53 **A cidade que me faz**
Ana Rosa Marques
- 62 **Onde estão as artistas visuais negras do Recôncavo da Bahia?
Uma discussão sobre ausências**
Ana Thais Oliveira da Costa Santos
- 70 **Luta por moradia no documentário:
George Américo: líder ou bandido (2008)**
André Luiz Bastos de Freitas
- 80 **À sombra do Guapo'y: chagas vivas da ditadura paraguaia**
Andréa C. Scansani
- 87 **Mulher protótipo e a estética da fome**
Andrea Rosas de Almeida

- 92 **Roteiro de conteúdo infantil - Saberes e competências essenciais à escrita e comercialização**
Arthur Fiel
- 101 **Imagens do futuro-passado: vestígios do tempo em cinzas digitais**
Arthur Ribeiro Frazão
- 110 **Bordas, margens, periferias: trânsito pelos nossos muitos outros centros**
Carlos Bonfim, Marise Urbano e Silvana Rezende
- 121 **Arte viva - imersão e experiência na obra "Caipira picando fumo"**
Cristina Barretto de Menezes Lopes
- 126 **Modernidade e (re) africanização em Vadição (1954): a imagem-sintoma**
Cyntia Araújo Nogueira
- 134 **Documentários durante golpes: A Batalha do Chile e filmes sobre a queda de Dilma Rousseff**
Daniel Velasco Leão
- 143 **Ressignificações do feminino enquanto signo no imaginário da cultura: diálogos entre o filme Paloma (2022) e o conceito de rizoma**
Denise Firmo Rodrigues Marinho
- 148 **Inscrição da pandemia: dois filmes produzidos na quarentena em 2020 no Brasil**
Eduarda de Oliveira Figueiredo
- 158 **A reconfiguração do espaço citadino a partir dos pensamentos decoloniais e a sua representação cinematográfica**
Elis Crokidakis Castro
- 167 **Jodorowsky e o olhar surrealista sobre a cultura ancestral mexicana**
Estevão de Pinho Garcia
- 177 **A exibição na Bahia nos anos 1910: as salas fixas e os exibidores itinerantes**
Filipe Brito Gama

- 184 **Uma assembleia multiespécie para novas imagens de América Latina**
Frederico Canuto
- 197 **“Entre linguagens”: o audiovisual e o espanhol no intercâmbio entre linguagens**
Gregorio Albuquerque, Andrea Antunes e Nuria Lamfir
- 206 **Pós-morto: o corpo como assombro do passado no tempo presente em La Llorona**
Guilherme Reis
- 218 **Recordações, fantasias ou presságios? O sonho e o despertar em dois episódios da série documental Fronteiras Fluidas**
Ivana Denise Grehs
- 229 **Bacurau: ressignificando a estética da fome**
Jacqueline Gama de Jesus
- 238 **Três cinematografias para o conto No seu pescoço, de Chimamanda Adichie**
Julianna Nascimento Torezani
- 247 **A representação LGBTQA nos originais Netflix da década de 2010**
Kaippe Arnon Silva Reis
- 261 **A resistência da cor e da forma em A Prata e a Cruz, de Harun Farocki**
Khadyg Leite Fares Cavalheiro
- 266 **Experiências Realizacine: criação com o cinema e o audiovisual no bairro de Santa Cruz-RJ**
Leonardo Cesar Alves Moreira
- 276 **A estreia da Brasil Vita Filme no circuito comercial do Rio de Janeiro**
Lívia Maria Gonçalves Cabrera
- 284 **Reivindicaciones y tensiones de lo indígena em el cine argentino de los años sesenta**
Lucía Rodríguez Riva

- 294 **Ludicidade e experimentação dos brinquedos ópticos**
Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
- 301 **Percepções e disputas narrativas em De como se devasta um Éden, de A. Alcântara**
Luiz Fernando Villalba Santos e Denise Tavares
- 310 **A dramaturgia Namíbia, não! no trajeto do cinema**
Macivaldo Silva Santos e Milene de Cássia Silveira Gusmão
- 317 **I am Joaquín (1969) e o Cinema Chicano radical de Luis Valdez**
Marcella Lins
- 333 **O hip hop e a juventude cubana no ocaso do Noticiero ICAIC latino americano**
Marcelo Vieira Prioste
- 341 **Estratégias intermediáticas na produção do documentário Emicida: AmarElo - é tudo pra ontem**
Matheus José Vieira
- 350 **Os retirantes do sertão: territorialidades nordestinas em deslocamento**
Matheus Vianna Matos
- 359 **Além da saudade – política e desejo em forma de filme**
Mauro Trindade
- 368 **Ética da reparação em tempos de cuidado: corpo, dança e cidade em fabulação para ficção visionária**
Milene Migliano
- 375 **Defensor da fauna: as descendências afroameríndias no cinema de Gaguinho**
Paolo Ricardo Gutiérrez Solis e Milene de Cássia Silveira Gusmão
- 385 **Montagem e imagens de arquivo em Serras da Desordem e Quilombo Rio dos Macacos**
Patrícia Moreira Santos e Milene de Cássia Silveira Gusmão

- 394 **Corpos d'água: etnografia de uma ação artística**
Priscila Cabral Almeida, Karla Brunet, Tânia Maria do Nascimento Bispo e Wilson Roberto Barros Campos
- 403 **Pintura, fotografia e vídeo em Tem um monte de Oxum no SUS, de Aline Brune**
Priscila Miraz de Freitas Grecco
- 412 **Sete Anos em Maio: um filme sem música**
Ricardo Tsutomu Matsuzawa
- 422 **Memória, autoconhecimento e espiritualidade em Samadhi Road (2020): algumas anotações**
Sérgio de Oliveira Silva e Milene de Cássia Silveira Gusmão
- 432 **Cine Brasil-África: identidades e questões sócio-políticas**
Tacilla da Costa e Sá Siqueira Santos
- 441 **Construção das marcas de estilo e autoria na equipe de roteiristas da telenovela Vai na fé: representação capilar e identidade negra**
Victor Adriano Ramos
- 451 **O cinema e outros regimes de visualidade: uma experiência localizada**
Yanara Cavalcanti Galvão

ENTRE A RESISTÊNCIA SOCIOAMBIENTAL E O SONHO: REFLEXÕES EM UM CINE-LABIRINTO¹

BETWEEN SOCIO-ENVIRONMENTAL RESISTANCE AND THE DREAM: REFLECTIONS IN A CINE-MAZINE

Adriano Medeiros da Rocha²

Resumo

Esta pesquisa investiga elementos narrativos e estéticos de uma vertente do cinema latino-americano contemporâneo. O recorte é dado através da análise fílmica do longa metragem *Entre la niebla* (2021), dirigido por Augusto Sandino. Com esta película, filmada na Colômbia, busca-se refletir sobre um cinema que propõe a conscientização socioambiental, mesclando elementos do realismo fantástico a uma resistente postura crítico-política a respeito de agentes capitalistas neocolonizadores.

Palavras-chave: cinema socioambiental, cinema latino-americano, cinema colombiano, análise fílmica.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS, FABULAÇÕES E ARQUIVOS.

2 Cineasta, professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Pós doutorado em cinema pelo PPG-CINE da UFF, doutor em artes/cinema pela UFMG e Universitat Autònoma de Barcelona.

Abstract

This research investigates narrative and aesthetic elements of a strand of contemporary Latin American cinema. The cut is given through the film analysis of the feature film *A Fanishing Fog* (2021), directed by Augusto Sandino. With this film, filmed in Colombia, we seek to reflect on a cinema that proposes socio-environmental awareness, mixing elements of fantastic realism with a resistant critical-political stance regarding neo-colonizing capitalist agents.

Keywords: socio-environmental cinema, Latin American cinema, Colombian cinema, film analysis.

Entre la niebla (2021) é o segundo longa-metragem de Augusto Sandino. No filme, a junção entre o marcante espaço físico, a desenvoltura do protagonista e a orquestração de elementos cinematográficos pelo realizador gera uma atmosfera poética e enigmática, que aguça a curiosidade do espectador e o possibilita refletir a respeito de vários temas, tais como: corpo, neocolonialismo, além da própria preservação do meio ambiente.

O drama socioambiental registra, a partir do realismo fantástico e de experiências sensoriais, como a irresponsabilidade ambiental de determinados agentes afeta terras ecologicamente ricas na Colômbia. Seu protagonista F. é símbolo de resistência a essas práticas em boa parte da obra. Além disso, a principal locação do filme é o Páramo de Sumapaz.

O diferenciado espaço escolhido para se filmar *Entre la niebla* fica dentro do Parque Nacional Natural de Sumapaz. Junto com os bosques, o Páramo de Sumapaz é um dos principais ecossistemas de montanha tropicais. Com uma extensão de 178 mil hectares, aloja uma grande quantidade de lagoas de origem glacial. Uma de suas funções principais é a regulação hídrica das bacias altas dos rios que abastecem a região da capital da Colômbia.

No filme, esse espaço é tomado por uma neblina natural, que é recorrente em muitos planos e sequências. Ela contribui para a construção de uma atmosfera de mistério e suspense. O próprio título da obra já demarca a importância desse fenômeno meteorológico para o longa-metragem. O título original, em espanhol, pode sugerir um estado interno à neblina, ou seja, remetendo à ideia de estar coberto por algo que dificulta ver o seu entorno, perceber tudo o que realmente está acontecendo à sua volta. Neste sentido, o mistério e a curiosidade também são aguçados. Em vários momentos do filme surgem analogias que vão sugerindo a dificuldade de F. para escapar de determinadas situações ligadas, especialmente, ao avanço das atividades de destruição ambiental naquela região.

O protagonista de *Entre la niebla* (F.) é interpretado por Sebastián Pii, um jovem fotógrafo que nunca havia atuado no cinema antes. Ele se dedica a fazer registros fotográficos artísticos através dos quais busca gerar um discurso de aceitação, rompendo cânones de beleza e os diversos tabus existentes neste entorno. Esta proposta de colocar o próprio corpo como narrativa também é muito forte e presente em F..

Refletindo a respeito do corpo de F. como elemento narrativo, pode-se promover aproximações aos estudos de Lucy Figueiredo (2007). A autora argumenta que a mutação do corpo ganhou espaço na arte contemporânea e que as narrativas passaram a evidenciar a aparição do “corpo contaminado”, que funcionaria como uma metáfora da ficção e do eu contemporâneo. (Figueiredo, 2007, p. 76). A “estranheza” expressa por algumas imagens relativas ao corpo teria se apresentado como elemento do desconforto causado por essas mesmas imagens, dentro do percurso de sua representação, no qual a evidência estaria no corpo estranhado. No caso de F., observa-se um protagonista fílmico que foge àqueles padrões hollywoodianos típicos, que eram caracterizados a partir do uso de star systems. Seu corpo rompe padrões estabelecidos pelo mercado e quebra tabus e preconceitos.

F. mora com o pai em uma propriedade rural onde, estranhamente, não se observa nenhum tipo de plantação de alimentos – tão desejados por ele. Entre os animais criados por F. no sítio, presencia-se somente uma vaca, uma galinha e três porcos. Essa pequena quantidade de animais pode sugerir o declínio e gradual abandono da atividade agropecuária na região (espelhando o próprio país) e a própria restrição alimentar vivida por pai e filho.

Tentando resistir a diversas forças externas dominadoras, F. passa seus dias com o pai, que não enxerga e aparenta ter problemas neurológicos, a partir de movimentos involuntários em uma das mãos. Assim, é totalmente dependente do filho. Eles e outros personagens conversam a partir de um dialeto inventado especialmente para o filme. Trata-se do “Sunapakún”, uma metáfora que busca ressaltar a raiz campesina colombiana como um mecanismo de resistência contra a homogeneização da raça humana – exemplificada também pela cena na qual o próprio F. tenta decorar frases em inglês, emitidas a partir do velho rádio. Neste ponto do filme há uma crítica à perda da identidade local do ser, que privilegia uma matriz de conteúdo/idioma estadunidense.

Catarina Andrade e Álvaro Alves (2020) apontam que uma opção decolonial – oposta à postura de F. - pressupõe uma forma de resgate de dobras e fissuras da cultura ocidental, das ideias, dos saberes e das formas de vidas silenciadas pelo processo colonial. “O pensamento que emerge da noção de decolonialidade contribui para importantes releituras históricas e resgate da construção de identidade e memória individuais ou coletivas de sujeitos e povos marginalizados”. (Andrade; Alves, 2020)

O protagonista de *Entre la niebla* é representante de alguns desses grupos marginalizados. Por um lado, ele é membro de uma comunidade que teve seus ancestrais banidos daquela região, por outro, ele é um dos poucos guardiões daquela natureza que ainda lutam contra os inescrupulosos interesses capitalistas de agentes neocolonizadores.

No longa-metragem, real e irreal convivem e se entrelaçam cotidianamente. Por muitas vezes, o espectador é confrontado com acontecimentos diegéticos extraordinários. Neste sentido, a obra se articula diretamente com preceitos do realismo fantástico. Um dos primeiros momentos em que o filme caminha neste sentido é presenciado no espaço das ruínas. Lá, F. se prepara para lanchar. Ao abrir um pão ao meio, vê-se, curiosamente, sair do interior deste alimento um inseto ainda vivo. O simbolismo desse animal será retomado – ainda com mais força – no final da narrativa fílmica.

Conforme aponta Petar Petrov (2016), o gênero fantástico apresenta-se como a ruptura da ordem lógica e racional que estrutura o mundo, a partir da introdução de um conflito entre duas categorias antagônicas e heterogêneas: a empírica e a meta-empírica. Assim, a representação realista e verossímil tem seus contornos subvertidos pela incompatibilidade de dualidades justapostas. “Acontecimentos inadmissíveis ou seres inexplicáveis, na sua aparência, irrompem num determinado contexto, conotado com um cotidiano até então supostamente normal. Assim, a primeira característica representativa é o surgimento do sobrenatural” (Petrov, 2016, p. 96).

No filme, uma sequência que remete a este tipo de acontecimento e à ideia de uma opressão insólita advinda de forças contrárias ao meio ambiente é iniciada quando F. adormece. A partir do instante mencionado, o espectador acompanha F. em uma área externa. Ao supor a aproximação do perigo, F. corre, desesperado, pelos campos. Os efeitos sonoros contribuem fortemente para a construção da narrativa fantástica. Ouve-se sirenes, grandes explosões, tiros e até mesmo um helicóptero. Há a criação de uma verdadeira atmosfera de guerra. Um pouco mais à frente na narrativa, surgem, de forma misteriosa, no meio daquele ambiente externo e próximo ao protagonista, três escadas rolantes vazias e em funcionamento. Seus degraus se movimentam de forma ascendente, na direção do céu, que está repleto de nuvens brancas. Todo este cenário fantástico parece convidar o protagonista a subir para outro estágio. Seria uma proposta de fuga? De libertação?

Entre la niebla apresenta uma trajetória trágico fatalista ou pré-apocalíptica. Uma das cenas que exemplificam este aspecto pode ser vista quando F. adentra um celeiro. O lugar está bastante escuro, a porta se tranca sozinha e ouve-se a agitação de alguns cavalos. Pelo olhar de F. observa-se, no chão, uma cabeça humana decepada e imersa em uma poça de sangue. Mais uma vez, a partir do realismo fantástico, aparece um camponês que o aconselha a sair daquelas terras. Um detalhe: o homem é o mesmo daquela cabeça decepada vista anteriormente. E ele é direto: “Você entende que devemos ir. Sem colheitas, sem gado, sem vida. Ninguém quer ficar assim. Diga a seu pai que ele deveria vender a terra também. Eles estão pagando rapidamente em dólares americanos. Não há futuro aqui”.

Em outra sequência com grande carga dramática, F. observa as montanhas com seus óculos especiais. Contudo, ele vê algo aterrorizador: uma gigantesca quantidade de líquido vermelho começa a sair das montanhas e, rapidamente, desce cobrindo a maior parte daquele vale. A partir desta cor e da crítica socioambiental proposta pela

narrativa, o líquido remete à ideia de sangue, de um grande sangramento daquelas terras. Ao ver (ou imaginar) aquilo, F. tenta pedir ajuda através de seu rádio comunicador. Sem respostas, ele se ajoelha e chora, como se clamasse, novamente, auxílio do céu. Ao seu lado aparece somente uma daquelas três escadas rolantes vistas anteriormente, promovendo a ideia de que o caminho para o céu estaria se fechando. De costas, seu pai começa a subir pela mesma. Seria um comunicado divino sobre o fim do tempo terreno de seu pai? Estaria F. diante de uma visão celestial ligada ao futuro do seu pai e à redefinição do seu próprio futuro? Para onde realmente levaria aquela única e derradeira escada?

De acordo com Tzvetan Todorov (1994), a inquietação intelectual do receptor é estimulada quando este é confrontado com um acontecimento diegético extraordinário. Ocorre então um tipo de hesitação perante o fenômeno estranho, que pode ser explicada de duas maneiras: pelas causas naturais ou pelas causas sobrenaturais.

Aquele que se apercebe do acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão de sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas (Todorov, 1994, p. 26).

Todorov afirma que o gênero fantástico se define pela percepção ambígua dos acontecimentos relatados. Por isso, a hesitação no processo interpretativo está diretamente ligada ao dilema de aceitar ou recusar componentes meta-empíricos. A vacilação entre uma explicação racional ou sobrenatural dos fatos narrados instaura a “ambiguidade”, que necessita manter-se, uma vez que a resolução da crise aberta pelo fantástico suspende a hesitação, minando os sentimentos de estranhamento e de ambivalência. (p. 31)

Em determinado momento da obra fílmica, a fragilidade do guardião daquela parte da natureza é simbolicamente espelhada através da imagem de um besouro virado de bruços, filmado em plano de detalhe, ele tenta, desesperadamente, se virar para a posição normal. Além disso, é possível associar os pedidos de ajuda de F. a uma das frases utilizadas nas principais peças de divulgação do filme: “?Pueden ouírme”?

Sentindo-se demasiadamente desamparado, F. decide conduzir seu pai por entre as pedras até a beirada do lago onde sua mãe teria sido enterrada. Lá, o filho beija as mãos dele e o deixa sozinho, entregue ao seu destino. Neste momento, a neblina toma conta de toda a parte superior do enquadramento. Na banda sonora, o vento sopra de maneira cortante. Enquanto seu pai caminha para dentro do lago, F. apenas o observa abraçado em seu gato de brinquedo.

Após o que parece ter sido a morte do pai, chega o momento de escuridão no filme. Em uma noite que anuncia a proximidade de uma tempestade, o espectador vê F. em uma área externa e com apenas uma pequenina lanterna para iluminar aquela

grande penumbra. Uma caminhonete branca se aproxima e para perto dele. As portas do veículo são abertas e saem dele dois personagens fisicamente parecidos e vestidos da mesma maneira, ambos com chapéus de cowboys, camisas brancas de manga longa, calças de brim e botas – trajés tipicamente usados em algumas regiões dos Estados Unidos. Assim, há, novamente, a crítica ao (neo)colonialismo e ao domínio das reservas naturais de países latino-americanos por parte de outras nações ricas.

A base de iluminação da cena é feita somente pelos faróis da caminhonete. Em contraluz, F. fica de costas para o espectador e no meio daqueles dois homens, como se estivesse encurralado por eles. Nessa posição, ele troca os papéis da propriedade de seu pai por um pacote de dinheiro. Tudo é muito rápido e impessoal. Afinal, aqueles homens sem nome sempre são mostrados em movimento no filme, ou seja, nunca param na sua ambição capitalista e destruidora da natureza. Enquanto a caminhonete volta pela estrada de ré, F. abaixa sua cabeça, novamente sugerindo o peso da culpa pelo que acabou de fazer.

Após desistir dos ideais como guardião daquele lugar, F. consegue dar vazão ao que parece ser um antigo sonho individual. A montagem leva o espectador, pela segunda vez, ao seu laboratório secreto, na casa simples do sítio. Agora, no local, observa-se um grande invento que ocupa boa parte do enquadramento. Aos poucos percebe-se que é um tipo de nave. Curiosamente, ela tem várias faixas de luzes de neon e duas asas gigantes que se assemelham às asas daquele inseto que saiu do seu pão no início do filme. Estaria F. ganhando asas para sair daquele lugar e voar para onde sempre desejou? A banda sonora propicia uma atmosfera de lançamento aeroespacial. Quando a invenção que parece ser um tipo de foguete é acionada por F., as asas no formato daquele inseto começam a se agitar e vê-se grande quantidade de fogo sair de um motor. O universo fantástico parece ter chegado ao clímax.

A montagem rompe abruptamente com o espaço do laboratório secreto e apresenta F., em contra plongê, fortemente exaltado, tendo como fundo um céu claro e azul. Ele está elegantemente vestido com um terno rosa e se mostra feliz, sorridente, leve. Dança e canta de forma cativante em cima de uma grande pedra na área externa do que parece ser a mesma região onde vivia antes. F. balança seus braços como se estivesse batendo asas, voando – como os pássaros que ele cuidadosamente observava no início do filme. A sequência é descontraída e longa. Porém, em um determinado momento, ele ganha uma postura mais séria, coloca suas mãos nos bolsos da calça e olha para aquela paisagem ao redor como se estivesse analisando-a, encarando-a de uma maneira distinta: com superioridade e indiferença.

Mais uma vez a montagem catapulta o espectador para outro espaço. Ele sai deste dia ensolarado e alegre, inicialmente proposto pela imagem de F. dançando na pedra, para ir direto ao interior da sua antiga casa. Agora, vê-se o local onde ele dava sopa na boca de seu pai em pleno abandono e penumbra. Chove torrencialmente naquele ambiente e dois urubus estão, literalmente, sobre a mesa na qual eles faziam suas refeições.

Considerações finais

Apesar do desfecho trágico fatalista ou pré-apocalíptico na perspectiva socioambiental, *Entre la niebla* propõe reflexões de grande importância tanto para a preservação do meio ambiente, como para o cinema latino-americano contemporâneo. Na obra evidencia-se a inquietação na discordância à colonialidade do poder, do saber e do ser na América Latina. Essa inquietação também caminha pelo pensamento decolonial, que busca contribuir para o (re)conhecimento dos povos e saberes latinos, em detrimento de conteúdos de matrizes eurocêntrica e estadunidense. Por intermédio do realismo fantástico e da orquestração de elementos da linguagem cinematográfica, Augusto Sandino e sua equipe buscam a constituição de uma forma local de se enxergar o próprio mundo, a partir da representação cinematográfica, desejando ler e interpretar sua história através da abertura de espaço e vez a grupos como os camponeses e os descendentes de povos originários até então sub representados na sétima arte colombiana.

Referências

- ANDRADE, Catarina; ALVES, Álvaro. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. *Logos* 55, vol. 27, n. 03, PPGCOM UERJ, 2020.
- CASSETTI, Francesco.; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- ENTRE LA NIEBLA. Direção de Augusto Sandino. Bogotá: Schweizen Media Group, 2021. (76min.)
- FIGUEIREDO, Lucy. *Imagens polifônicas: corpo e fotografia*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2007.
- GARCÍA, Flávio. Sem o medo, não há o fantástico. Mas que medo(s)?. In: GARCÍA, F.; FRANÇA, J., PINTO, M. (orgs.). *As Arquiteturas do Medo e do Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013. p. 11-22
- PARQUE NACIONAL NATURAL SUMAPAZ. Disponível em: <https://old.parquesnacionales.gov.co/portal/es/parques-nacionales/parque-nacional-natural-sumapaz/>. Acesso em julho 2023.
- PETROV, Petar. *Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso*. Nonada: Letras em Revista, vol. 2, n. 27, pp. 95-106, set. 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CINEMA AFIRMATIVO BRASILEIRO: UMA REFLEXÃO SOBRE MARTE UM E MEDIDA PROVISÓRIA¹

BRAZILIAN AFFIRMATIVE CINEMA: A REFLECTION ON MARTE UM AND MEDIDA PROVISÓRIA

Alexandre Silva Guerreiro²

Resumo

O cinema e o audiovisual reproduzem formas de dominação, mas também de valorização das diferenças. Os filmes *Marte 1* e *Medida Provisória* são produções recentes do cinema brasileiro que estabelecem uma relação direta com a afirmação das diferenças e com a representatividade, tão importantes na luta pela efetivação dos direitos humanos. É a partir desta relação que propomos uma reflexão sobre os caminhos traçados por cada uma dessas obras, em ambos os casos, dentro de uma perspectiva afirmativa.

Palavras-chave: Cinema Afirmativo, Direitos Humanos, Marte Um, Medida Provisória.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: REPRESENTAÇÕES, CONTRA-REPRESENTAÇÕES E REPRESENTATIVIDADE: CINEMA NEGRO BRASILEIRO.

2 Professor da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Educação Processos Formativos e Desigualdades Sociais PPGEDU/UERJ/FFP.

Abstract

Cinema and audiovisual reproduce forms of domination, but also of valuing differences. The films *Mars One* and *Executive Order* are recent Brazilian cinema productions that establish a direct relation with the affirmation of differences and representation, which is important for the realization of human rights. It is from this relation that we propose a reflection on the paths traced by each of these works in both cases within an affirmative perspective.

Keywords: Affirmative Cinema, Human Rights, Mars One, Executive Order.

Introdução

O cinema e a arte promovem experiências estéticas que se abrem a possibilidades de sensibilizações e de transformação social. Quando pensamos no enfrentamento das desigualdades sociais, as ações afirmativas são uma ferramenta de valorização de grupos historicamente discriminados. É nesse sentido que aproximamos o cinema de uma dimensão afirmativa na medida em que representar determinados grupos dentro de uma perspectiva de engajamento com os direitos humanos pressupõe respeitar esses grupos dando a eles um tratamento audiovisual afirmativo. Assim, representação e representatividade são fundamentais para estabelecer um encontro entre cinema e direitos humanos.

O cinema e o audiovisual reproduzem formas de dominação, mas também de valorização das diferenças, como possibilidade de conscientização e como experiência libertadora. Os filmes *Marte Um*, de Gabriel Martins, e *Medida Provisória*, de Lázaro Ramos, são produções recentes do cinema brasileiro (ambos foram lançados comercialmente em 2022) que estabelecem uma relação direta com a afirmação das diferenças e com a representatividade, tão importantes na luta pela efetivação dos direitos humanos. É a partir desta relação que propomos uma discussão sobre os caminhos traçados por cada uma dessas obras, desde o enfrentamento de um cenário conservador, que marca o primeiro, até a distopia imaginada do segundo, mantendo, em ambos os casos, uma perspectiva afirmativa.

A partir disso, podemos perceber que os filmes em tela, ainda que com abordagens e temáticas diversas, primam por um tratamento nas obras que traga ao pros-cênio questões étnico-raciais, seja através do protagonismo dos personagens negros, seja pelo desenvolvimento da trama. Considerando o conceito de cinema afirmativo (Guerreiro, 2021), este estudo objetiva realizar uma reflexão sobre os filmes dando a ver as dimensões éticas, estéticas, políticas e poéticas que marcam o cinema brasileiro na contemporaneidade, com obras que representam a importância de se construir, através da arte, um cenário de transformação social e de superação das desigualdades.

Cinema Afirmativo Brasileiro

As ações afirmativas são uma ferramenta de valorização de grupos historicamente discriminados e que se constituem como políticas que visam aumentar a participação política, social, econômica desses grupos (Moehlecke, 2002). Assim, aproximamos o cinema de uma dimensão afirmativa na medida em que representar determinados grupos dentro de uma perspectiva de engajamento com os direitos humanos pressupõe respeitar esses grupos dando a eles um tratamento audiovisual afirmativo. Nesse ínterim, tanto a representação quanto a representatividade são fundamentais para aproximarmos cinema e direitos humanos.

O cinema afirmativo é um conceito desenvolvido a partir da pesquisa *Cinema Afirmativo: alteridade, educação e direitos humanos* (Guerreiro, 2021). Nesse estudo, realizei uma aproximação entre os conceitos de cinema, educação e direitos humanos para pensar nas possibilidades de uma abordagem do cinema e do audiovisual que tenha, de maneira intrínseca, os direitos humanos e a educação equacionados. Trata-se de uma chave de leitura que nos auxilia no visionamento dos filmes, mas também na própria realização audiovisual.

A partir de uma perspectiva afirmativa, os filmes realizados possuem algumas características que elenquei da seguinte forma: o recorte temático, a não vitimização das personagens, a recusa ao melodrama e os desfechos afirmativos. São alguns elementos que nos ajudam a aplicar o conceito de cinema afirmativo em filmes os mais variados, obras que podem ser até antagônicas num certo sentido, o que é o caso dos filmes aqui analisados, como iremos demonstrar. Porém, ainda que haja uma grande distância entre essas obras, esses elementos acabam por estabelecer uma conexão entre os filmes que dialogam com uma dimensão contemporânea do cinema brasileiro, sobretudo na abordagem das questões étnico-raciais.

Sendo assim, o cinema afirmativo é caracterizado, num primeiro momento, pelo recorte temático. Nesse sentido, o tema abordado pelo filme deve ser considerado observando as discussões mais atuais dentro do universo dos direitos humanos. Sabemos que os direitos humanos são um campo em construção, e o tratamento de algumas temáticas dentro desse cenário muda com o tempo. É preciso, dessa forma, estar atento às estratégias narrativas e abordagens temáticas, pois pensar num cinema afirmativo pressupõe estar em sintonia com a luta dos direitos humanos na contemporaneidade.

Além do recorte temático, para pensarmos nos termos de um cinema afirmativo é preciso considerar a não vitimização dos personagens. O tom afirmativo será dado pela não vitimização e pela construção das personagens, por mais que a narrativa em questão retrate uma realidade de violação de direitos. Em relação às questões étnico-raciais, por exemplo, é possível verificar se o filme naturaliza ou não a violência, se apresenta um horizonte possível de luta e de empoderamento dos grupos historicamente marginalizados. Assim, é fundamental desnudar os mecanismos de vitimização

e de conformismo, dando a ver as estratégias narrativas por trás do que cada filme apresenta.

O cinema afirmativo se caracteriza, também, pela recusa do melodrama, em sintonia com a não vitimização das personagens nos filmes. A vitimização se refere especificamente ao modo como os personagens que representam minorias são desenvolvidos; já a recusa ao melodrama coloca em pauta a própria questão do modo como a narrativa conduz o desenrolar da trama, mantendo uma distância segura do melodrama enquanto gênero ou subgênero.

No entanto, não adianta construir personagens afirmativos, com recorte temático e recusa ao melodrama, se esses personagens não encontram nenhuma forma de engajamento, de um despertar ético, que sinalize para a construção de um mundo imaginado, e esse despertar ético se dará através de um desfecho afirmativo. Robert McKee afirma que é através do desfecho dos filmes que o cineasta/escritor revela seu propósito, que pode ser idealista, pessimista ou irônico. As ideias governantes idealistas são marcadas por finais positivos “que expressam o otimismo, as esperanças e os sonhos da humanidade, uma visão positivamente carregada do espírito humano: a vida como desejamos que ela fosse” (McKee, 2006, p.125).

O cinema afirmativo precisa ser pensado, portanto, a partir dessas características: recorte temático, não vitimização das personagens, recusa ao melodrama e finais afirmativos. Assim, pensar nos termos de um cinema afirmativo se constitui como uma forma de refletir sobre a relação entre cinema e direitos humanos, significa interiorizar os direitos humanos de maneira orgânica em nossas análises fílmicas, dando a ver a dimensão ética, estética, política e poética do cinema e do audiovisual.

No caso específico do cinema brasileiro contemporâneo, podemos encontrar muitos títulos que trabalham as questões étnico-raciais de maneira afirmativa. Dentre eles, optamos por destacar dois filmes lançados no mesmo ano de 2022 e que têm abordagens, num primeiro olhar, que podem ser consideradas até mesmo antagônicas. Isso porque se em *Marte* Um temos uma família negra periférica que vive seu cotidiano sem que questões étnico-raciais ocupem o proscênio (ainda que estejam presentes de outras formas), em *Medida Provisória* essas questões assumem uma dimensão principal, sendo a medida provisória do título atrelada diretamente a isso.

No entanto, como veremos a seguir, os filmes, que partem de premissas diferentes, ou até mesmo opostas, têm mais em comum do que se poderia observar inicialmente, e o cinema afirmativo, usado aqui como chave de leitura dos filmes, não só aproxima as obras como as coloca na mesma perspectiva afirmativa, de valorização da diferença e de combate às desigualdades sociais, num espírito de luta e de engajamento, de maneiras muito particulares.

O direito de sonhar em *Marte Um*

A sinopse oficial do filme *Marte Um* faz menção à situação de uma família negra, periférica, que vive às margens de uma grande cidade brasileira após a eleição de um presidente de extrema direita, informação que é dada ainda durante os créditos iniciais. A ênfase na divulgação do filme foi em torno do personagem Deivinho, jovem negro que sonha estudar astrofísica e participar da missão que dá título ao filme.

É importante notar o modo como os personagens são apresentados, sempre numa perspectiva afirmativa. Acompanhamos, nos primeiros minutos do filme, Deivinho e sua irmã, Eunice, em suas respectivas salas de aula. Em ambos os casos, vemos professores negros, o que faz parte de uma estratégia afirmativa, de não vitimização e apresentação dos personagens sem reproduzir os estereótipos que o cinema e o audiovisual, historicamente, reproduziram.

Figura 1 – Professor de Deivinho dando aula



Fonte: Frame do filme *Marte Um* (Filmes de Plástico, 2022)

Apesar de construir o cenário de um país atravessado pelo retrocesso da extrema direita, a família de protagonistas, formada, além de Deivinho e Eunice, por Tércia e Wellington, seus pais, segue em seu cotidiano, enfrentando as demandas do trabalho e dos estudos, mas sem serem retratados a partir de nenhuma estratégia de vitimização. A questão do preconceito social e do racismo estrutural (Almeida, 2019), não é apresentada pelo filme como impedimento para que os integrantes da família sigam em busca de seus sonhos.

Esse fato é notável no tratamento que o filme dá à personagem Eunice. Jovem negra, ela se envolve com uma mulher, vive com ela um romance, e nada é apresentado

ao público como um problema a ser superado. Tal fato fica evidente quando Eunice e sua namorada buscam uma agência imobiliária para visitar apartamentos para alugar. Elas pedem para ver coberturas, e o atendente as recebe com o respeito e a cordialidade que todas e todos merecem receber. O fato de serem duas jovens negras homossexuais não se apresenta como motivo para que o corretor da agência as trate de maneira preconceituosa. É uma escolha ética e política feita pelo filme, que, através de cenas como essa, confere um tratamento afirmativo às personagens e à trama como um todo.

O caso de Deivinho, o jovem negro que sonha em ser astrofísico, mas que é pressionado pelo pai para jogar futebol, funciona como um farol do que as novas gerações, a partir de políticas afirmativas, podem almejar. O direito de sonhar de Deivinho não é problematizado em tom melodramático, mas é algo concretizado, dentro do que poderíamos chamar de uma utopia concreta, na acepção de Bloch (2005).

Figura 2 – Deivinho olhando para o céu.



Fonte: *Frame* do filme *Marte Um* (Filmes de Plástico, 2022)

No que tange aos princípios de um cinema afirmativo, o filme dialoga com um recorte temático antenado com a ascensão da extrema direita no Brasil e no mundo. Além disso, é notável o protagonismo de uma família negra que se mantém unida em busca de seus sonhos, cujos integrantes não são, em nenhum momento, retratados como vítimas ou subalternizados. A resistência a qualquer tipo de melodrama demonstra a preocupação dos realizadores em fugir dos estereótipos e da vitimização das personagens. Por fim, o desfecho afirmativo, com a família superando os obstáculos e olhando para o futuro dá o tom da esperança e do engajamento na construção de um mundo menos desigual.

A perspectiva afirmativa que encontramos em *Marte Um* dialoga com uma abordagem temática que rompe com as representações no audiovisual brasileiro no passado, como registrado no filme *A Negação do Brasil*, de Joel Zito Araújo (2000). Essa é uma abordagem que assume a dimensão ética, estética, política e poética do cinema, tratando com responsabilidade um tema e dando a possibilidade do audiovisual criar novas formas de representação, colocando a questão da representação e da representatividade através de uma obra fílmica de razoável repercussão com um elenco liderado por atores/atrizes negros, promovendo a possibilidade de construção de novos mundos.

O direito de existir em *Medida Provisória*

No filme dirigido por Lázaro Ramos, a premissa é oposta à de *Marte Um*. Se neste, uma família negra vive seu cotidiano, apesar da eleição de um governo de extrema direita, em *Medida Provisória*, o que vemos é uma espécie de distopia, em que as pessoas negras passam a ser perseguidas por conta de uma medida extrema que as obriga a retornar para a África. No entanto, no início do filme, as personagens negras são apresentadas com o mesmo protagonismo e destaque que encontramos no exemplo anterior, como é o caso do advogado Antônio, do jornalista André e da médica Capitu.

Dessa forma, apesar das premissas opostas, podemos notar que ambos os filmes assumem uma abordagem afirmativa, apresentando personagens que não se enquadram numa perspectiva de vitimização, ainda que *Medida Provisória* desenvolva a trama baseando-se numa ação governamental que explicita o racismo estrutural (Almeida, 2019) que vivemos. A medida deflagra um cenário de resistência, sem assumir um tom melodramático ou de vitimização das personagens.

O filme começa com uma cena em que uma personagem coadjuvante está em destaque. Trata-se de Dona Lenita, personagem que aparece no filme em três momentos importantes. Na cena inicial, ela tenta entrar no banco para receber uma indenização como parte de uma reparação histórica, mas sua entrada no banco é impedida e a reparação acaba sendo cancelada. Tal reparação histórica seria uma ação afirmativa, uma indenização pelos séculos de escravização das pessoas negras advindas do continente africano, algo que desperta o descontentamento de parcela da população e desvenda o racismo estrutural que marca nossa sociedade. No meio do filme, é num encontro com Dona Lenita que Capitu conversará sobre sua gravidez, enquanto ambas estão escondidas numa espécie de *búnquer*, no qual as pessoas perseguidas organizam a resistência.

Figura 3 – Dona Lenita indo buscar sua indenização



Fonte: Frame do filme *Medida Provisória* (Globo Filmes, 2022)

No final, após os protagonistas Antônio e Capitu conseguirem se desvencilhar da polícia que os escoltava para serem deportados, é Dona Lenita quem dirige o carro que conduz a dupla, é ela quem conduz a resistência. Dona Lenita é interpretada pela Professora Diva Guimarães, que ficou famosa após fazer uma intervenção na FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty³, no ano de 2017. Na ocasião, Lázaro Ramos participava de um evento na FLIP, e a professora fez uma fala de mais de dez minutos, emocionando a plateia e o próprio ator, que a convidou para participar como entrevistada de seu programa *Espelhos*, no Canal Brasil, e depois, para integrar o elenco de seu primeiro longa-metragem.

Não por acaso, Diva Guimarães, uma professora aposentada da educação básica, é quem conduz os protagonistas, no final do filme, para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Ancestralidade, representatividade e modos de representação comungam num desfecho afirmativo e simbólico, de luta e engajamento, dentro do que podemos chamar de um cinema afirmativo brasileiro.

A medida provisória é apresentada como um ato de reparação, mas não consegue dissimular o caráter de reação aos avanços dos últimos tempos. A reparação histórica, através da indenização, que é negada a Dona Lenita, é um desses avanços em decorrência de ações afirmativas, que motivaram uma reação das forças conservadoras contra tais ações. O filme organiza sua narrativa a partir da resistência dos personagens contra a arbitrariedade da medida, a partir da qual o casal se vê separado, Antônio e

3 A intervenção feita por Diva Guimarães na FLIP está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5aS-8bukb2o>. Acesso em 12 dez. 2023.

seu amigo André no apartamento, Capitu e Dona Lenita no *búnquer*, e sua união final rumo ao recrudescimento da resistência.

É interessante notar que toda a trama de *Medida Provisória* se desenvolve a partir da reação das forças conservadoras a uma ação afirmativa, a da indenização como forma de reparação histórica pela escravização das pessoas negras, e que o filme é a consolidação da luta e afirmação de um grupo historicamente marginalizado. Nesse sentido, dentro do que chamamos de cinema afirmativo, a obra promove um recorte temático em sintonia com os direitos humanos, construindo protagonistas que fogem a qualquer risco de vitimização ou ao tom melodramático, terminando com um desfecho afirmativo que indica para um contexto de luta e resistência.

Figura 4 – Capitu e Antônio sendo deportados



Fonte: Frame do filme *Medida Provisória* (Globo Filmes, 2022)

Considerações Finais

O cinema afirmativo é uma chave de leitura para o visionamento de obras audiovisuais que colocam numa mesma equação o cinema e os direitos humanos. Dentro dessa perspectiva, podemos analisar com mais firmeza se determinada obra está inserida numa abordagem ética, estética, política e poética pautada por questões permeáveis à criação de uma cultura em direitos humanos, a partir de algumas características, quais sejam, o recorte temático, a não vitimização das personagens, a recusa ao melodrama e o desfecho afirmativo.

Os filmes *Marte Um* e *Medida Provisória* são exemplares do que podemos chamar de cinema afirmativo brasileiro. A partir de premissas que consideramos opostas, os filmes realizam abordagens que seguem as características de um cinema afirmativo, conectado com uma perspectiva de valorização e defesa dos direitos humanos. Em *Marte Um*, a família negra segue seu cotidiano motivada pelos seus sonhos apesar da eleição de um governo de extrema direita, o que pouco impacta em seu dia a dia. Em *Medida Provisória*, em reação a uma ação afirmativa, o governo faz um decreto que muda de maneira profunda a rotina dos personagens que, mesmo assim, seguem dentro de um espírito de luta e resistência. Em ambos os casos, a construção de um futuro possível como fruto no engajamento, no sonho ou no simples fato de existir, está no horizonte.

O cinema e o audiovisual são o resultado da sociedade em que vivemos e, ao mesmo tempo, projetam futuros possíveis. Através das características do cinema afirmativo aqui apontadas, percebemos, com maior nitidez, as estratégias de filmes brasileiros conectados com uma discussão de defesa e criação de uma cultura em direitos humanos, de construção de novos horizontes em que pautas importantes são discutidas para que a sociedade avance no entendimento de que somos todas e todos sujeitos de direitos, e que o cinema cumpre um papel de destaque na construção desse imaginário.

Referências

- ALMEIDA, Sílvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- CHION, Michel. *Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- GUERREIRO, Alexandre. *Cinema Afirmativo: alteridade, educação e direitos humanos*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2021.
- MARTE Um. Direção de Gabriel Martins. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2022. 1 DVD (115 min.). Filme, son., color.
- MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MOEHLECKE, Sabrina. Ação afirmativa: história e debates no Brasil. *Cadernos de Pesquisa*, n.117, p.197-217, novembro/2002.
- MEDIDA Provisória. Direção de Lázaro Ramos. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2022. 1 DVD (94 min.). Filme., son., color.

UM ESTUDO SOBRE A INTRODUÇÃO DO CINEMA EM FEIRA DE SANTANA, BAHIA (1910-1950)¹

A STUDY ON THE INTRODUCTION OF CINEMA IN FEIRA DE SANTANA, BAHIA (1910-1950)

Alisson Oliveira Soares de Santana²

Resumo

Este estudo analisa as primeiras experiências cinematográficas em Feira de Santana, Bahia, como parte de uma pesquisa mais ampla. Um vasto campo de métodos e debates teóricos atuais têm contribuído para pensar a construção de uma “Nova História do Cinema”, explorando não só aspectos comerciais e de distribuição, mas também uma micro-história local das instituições. Portanto, este trabalho destaca a interiorização do cinema na Bahia, traçando considerações sobre a introdução e o desenvolvimento do cinema em Feira de Santana, entre 1910 e 1950.

Palavras-chave: Cinema, Cidade, Feira de Santana.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: PRÁTICAS DE DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO.
 - 2 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Graduado e Mestre em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana.

Abstract

This study analyzes the first cinematographic experiences in Feira de Santana, Bahia, as part of a broader research project. A vast field of methods and current theoretical debates have contributed to thinking about the construction of a “New Cinema History”, exploring not only commercial aspects and distribution, but also a local micro-history of institutions. Therefore, this work highlights the internalization of cinema in Bahia, outlining considerations about the introduction and development of cinema in Feira de Santana between 1910 and 1950.

Keywords: Cinema, City, Feira de Santana.

Considerações iniciais: História, historiografia e novas dimensões dos estudos de cinema

Nas primeiras décadas do século XX, o cinema transicionou de uma curiosidade técnica para consolidar-se como uma poderosa forma de entretenimento popular, impulsionada especialmente pela formação de movimentos intelectuais e cineclubistas que emergiam, promovendo o cinema como uma forma de arte (Lisboa, 2007, p.356).

Conforme expresso por Ismail Xavier (2007), o cinema, apesar de suas capacidades notáveis, ainda enfrentava limitações em padrões questionáveis. Xavier destaca a importância de construir um discurso que enquadrasse o cinema como uma arte ou prática futurista, desvinculada de tradições passadas. A positividade do cinema, segundo o autor, residia em sua modernidade, caracterizada por um processo de “esquecimento” e oposição à tradição (Xavier, 2007, p. 56). Esse contexto revela a evolução do cinema, não apenas como uma forma técnica, mas como uma expressão artística e cultural integrada à modernidade.

Jean-Claude Bernardet (2008), na obra “Historiografia clássica do cinema brasileiro”, aborda de maneira crítica os mitos de origem que fundamentaram a historiografia clássica do cinema brasileiro. O autor aponta para a tendência de historiadores brasileiros em focalizar o nascimento do cinema no Brasil ao ato de filmar, negligenciando outras dimensões igualmente cruciais da atividade cinematográfica (Bernardet, 2008, p. 25-26). Essa perspectiva, ancorada na filosofia de produção predominante nas décadas anteriores, revela um viés que se esgota diante das transformações na produção cinematográfica contemporânea. A superação das limitações da abordagem anterior exige uma análise mais abrangente e contextualizada, capaz de contemplar as complexidades do cinema, suas práticas de produção, comercialização e, sobretudo, as mudanças paradigmáticas que redefinem a paisagem cinematográfica brasileira contemporânea.

A história cultural do campo cinematográfico integra-se à história do gosto e da prática, uma vez que o cinema desempenha um papel crucial na formação de hábitos.

A paixão pelo cinema emerge como um objeto desafiador, entrelaçando-se com objetivos políticos e culturais. Nesse contexto, estudos sobre a linguagem cinematográfica, as visitas aos cinemas, as reuniões em cineclubes e a análise da indústria e do comércio de filmes desempenharam um papel fundamental na demarcação do lugar do cinema na historiografia.

Observa-se que a conscientização da História em relação ao cinema de maneira mais sistemática ocorre principalmente a partir da década de 1960, quando Robert Mandrou colabora com Georges Duby, ambos escrevendo sobre a história das mentalidades (Le Goff, 1998, p. 126). Nesse contexto, destaca-se o volume da *Pléiade de L'Histoire et ses méthodes*, editado por Charles Samaran em 1961, que incluía diversos artigos, com destaque para “*Cinémathèques et photothèques*” de Georges Sadoul, que abordava o filme como fonte histórica.

A partir da década de 1970, a Nova História Cultural incorporou novos domínios de pesquisa, expandindo suas fronteiras temático-metodológicas e reconhecendo a cultura como um fenômeno mais abrangente do que as abordagens anteriores contemplavam. Destacam-se os trabalhos pioneiros de Marc Ferro, com “Cinema e História” (1977), e de Pierre Sorlin, com “Sociologia do Cinema” (1977). No contexto brasileiro, as reflexões sobre o cinema tornaram-se evidentes com Jean Claude Bernardet em “Cinema Brasileiro: propostas para uma história” (1979), embora já desde os anos 1950 encontrássemos contribuições cinematográficas, como “Introdução ao Cinema Brasileiro” (1959), de Alex Vianny. Essas obras marcaram uma transição significativa na forma como o cinema passou a ser abordado, não apenas como um meio de entretenimento, mas como um elemento intrínseco à compreensão da cultura e da sociedade.

Na busca por legitimar o cinema como um novo domínio da história, Ferro e Sorlin foram indispensáveis para a integração do filme como objeto de pesquisa no debate intelectual que se travava na década de 1970, ambos enfatizavam a importância de estudar os filmes enquanto modalidades sociais, considerando todas as especificidades linguísticas do cinema, concentrando a perspectiva de que as produções cinematográficas revelavam mais sobre o tempo em que foram produzidas do que sobre o período que procuravam retratar.

Apesar do crescente reconhecimento do cinema como objeto de estudo, observa-se, em grande medida, que esse campo de pesquisa tende a se concentrar predominantemente na dimensão textual e artística do filme. Em outras palavras, a ênfase recai sobre a análise das obras cinematográficas em detrimento de outras dimensões significativas do fenômeno cinematográfico. Essa tendência pode ser atribuída, em parte, à tradição historiográfica que inicialmente considerou o cinema como um reflexo ou documento visual da realidade.

A predominância do estudo do texto fílmico reflete uma concepção mais tradicional da História, na qual a narrativa é central e as formas de expressão artísticas são interpretadas como veículos de representação da sociedade em determinados momentos históricos. Essa abordagem, embora valiosa para compreender a evolução

estilística e temática das produções cinematográficas, tende a negligenciar a multiplicidade de fatores que contribuem para a formação da cultura cinematográfica.

Ao centralizar primariamente o discurso fílmico, os estudos historiográficos acabam por desconsiderar a experiência do espectador, a recepção, as práticas de exibição e os aspectos sociais e culturais mais amplos que envolvem o cinema. Dessa forma, há uma necessidade premente de ampliar o escopo de análise, incorporando abordagens mais abrangentes que considerem o cinema não apenas como uma expressão textual, mas como um fenômeno complexo, intrinsecamente ligado à dinâmica institucional, social, política e cultural de seu tempo.

Nas últimas décadas, observamos uma ampliação significativa na pesquisa internacional sobre a história do cinema, marcada por uma mudança paradigmática que transcende a análise tradicional do conteúdo fílmico. Esse movimento representa uma evolução significativa em relação aos modelos anteriores de história do cinema, que se concentravam predominantemente na produção, nos produtores, na autoria e nos filmes enquanto textos isolados.

A *New Cinema History* ou Nova História do Cinema, destaca-se pela sua ênfase nas dinâmicas de circulação e consumo cinematográfico. Esta abordagem vai além da narrativa convencional e propõe uma análise mais profunda da interação entre locais específicos e os indivíduos a eles associados (Biltereyst; Meers, 2018, p. 23). Os estudos micro-históricos revelam nuances importantes sobre como as comunidades locais se envolvem com o cinema, ao mesmo tempo em que lança luz sobre as complexas redes sociais e culturais que permeiam a história cinematográfica global.

Essa nova direção da pesquisa levanta indagações pertinentes sobre a interseção entre as micro-histórias locais e a história social/cultural em uma escala mais ampla. O foco nas práticas de consumo, espaços de exibição e intercâmbio social sugere uma compreensão mais profunda do cinema como experiência social. Portanto, a “Nova História do Cinema” oferece a possibilidade de examinar não apenas os filmes em si, mas também as complexas interações entre os cinemas locais e a indústria cinematográfica globalmente organizada.

Embora a *New Cinema History* seja um campo de pesquisa relativamente recente com raízes na Europa, é crucial destacar que, no Brasil, mesmo em estudos considerados modestos, já se evidenciava, desde o início do século XX, um interesse sólido pelo mapeamento das salas de exibição. Um exemplo notável que ilustra esse contexto é a obra de Sílio Boccanera Júnior, escrita em 1919, intitulada “Os Cinemas da Bahia 1897-1918”. Esta obra desempenha um papel crucial como ponto de partida para a análise desse processo histórico específico.

Além disso, desde a década de 1980, João Luiz Vieira tem desenvolvido o que ele chama modestamente de “histórias de cinemas”³. Esse conceito pode ser visto como uma estratégia metodológica que busca uma compreensão mais ampla do cinema como uma experiência cultural intrinsecamente ligada aos contextos sociais, políticos e culturais específicos de cada localidade.

Diante do exposto, este estudo analisa as primeiras experiências cinematográficas em Feira de Santana, Bahia, como parte de uma pesquisa mais ampla. Sobre a “Nova História do Cinema”. Aborda métodos e debates atuais que exploram não apenas aspectos comerciais, mas também a micro-história local integrada à experiência social do cinema. Destaca a interiorização do cinema na Bahia, propondo reflexões sobre a introdução e desenvolvimento cinematográfico em Feira de Santana, buscando compreender sua importância social e impulsionar novas pesquisas locais sobre os espaços de sociabilidade na cidade.

Processo de interiorização do cinema na Bahia: as primeiras experiências cinematográficas em Feira de Santana

Em meio a difusão de novas práticas de diversão ligadas às experiências do olhar, as primeiras décadas do século XX significaram para o cinema um momento de experimentações e redefinições, tanto em sua forma técnica quanto na maneira de se consumir.

As condições que tornaram possível o desenvolvimento do cinema se dariam não apenas do ponto de vista técnico, mas também pelo seu apelo cultural, visto que o aparelho cinematográfico se juntava a um conjunto de invenções técnicas em torno da reprodução de imagem em movimento que se desenvolveram por boa parte do século XIX e faziam parte dos espetáculos, portanto, “[...] é pelo caminho da diversão e da exploração do imaginário que a técnica avança e chega ao cinema; e pelo seu significado social como espetáculo de variedades.” (Xavier, 2017, p. 30).

De modo geral, nessas primeiras décadas, o cinema passava a ter um corpo específico. A disseminação das salas de exibição pelas grandes cidades brasileiras representava não apenas um novo equipamento coletivo de entretenimento e sociabilidade, mas igualmente um símbolo do modo de vida cosmopolita.

Embora as primeiras experiências de exibição cinematográfica tivessem como eixos hegemônicos as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, a Bahia, ou precisamente Salvador, não se manteve distante dessa novidade por muito tempo. O jornalista baiano Sílio Boccanera Júnior (2007), em 1919, já traçava a importância dos cinemas na Bahia e

3 Para uma compreensão mais aprofundada sobre, recomenda-se a consulta da obra: VIEIRA, João Luiz; PEREIRA, Margareth Campos. Espaços do sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro, 1920-1950. Rio de Janeiro: Embrafilme: Cinetema, 1982.

no processo de modernização da cidade de Salvador. Logo em suas primeiras páginas, Boccanera manifestava com preocupação a chegada do cinematógrafo a cidade que, com efeito, colocava em risco a pouca vitalidade que o teatro ainda assumia.

Ainda de acordo com Boccanera Jr., algumas outras cidades do interior começavam a provar dessa experiência ainda em 1899, como foi o caso de Cachoeira e Nazaré que receberam as primeiras exposições itinerantes realizadas pelos proprietários do Cinema Edson, inaugurado em 1898 em Salvador (Boccanera Júnior, 2007, p. 27).

Embora o cinematógrafo significasse uma novidade curiosa para o público nesses primeiros anos, as primeiras salas improvisadas de exibição não supriam de forma tão acentuada as exigências do campo de diversão da capital baiana. Henrique Santos observa nos jornais, recorrentes queixas de uma parcela das elites urbanas sobre uma carência de divertimentos que permitissem novas formas de sociabilidade na cidade, o que de certa forma também não significava que Salvador desconhecia algum tipo de lazer ou entretenimento (Santos, 2012, p. 35). O fato é que a imprensa e uma grande parcela dos intelectuais baianos sentiam a necessidade de a Bahia acompanhar as transformações culturais que ocorriam em outros estados e tentavam inseri-la nessa dinâmica sociocultural.

Como mencionado por Boccanera Jr., a referência mais antiga da experiência cinematográfica no interior da Bahia é de 1899, através do cinema itinerante da companhia Edson, de propriedade dos senhores Antonio Oliveira Brandão e João Capristano Oliveira de Souza, que apresentavam o aparelho *cinematographo* à cidade de Cachoeira. O mesmo acontecia com a cidade de Nazaré, que desde o século XIX, formava junto a Salvador e Cachoeira o centro de culturas comerciais do estado, e nessa empreitada, foi palco de apresentações da mesma companhia.

No ano de 1910, os vestígios iniciais das exposições cinematográficas emergem nos registros jornalísticos de Feira de Santana. Entretanto, a presença de um cinematógrafo em São Gonçalo, distrito de Feira de Santana, já era notória em 1908, sugerindo a possibilidade de exposições na cidade nesse período. A evidência é reforçada por outro relato de 1910, indicando um exibidor que partiu de Feira de Santana para realizar projeções em São Gonçalo. Esses indícios apontam para uma presença significativa do cinema na região desde os anos iniciais do século XX, destacando a importância histórica de Feira de Santana no cenário das primeiras experiências cinematográficas.

Antes mesmo desse período, precisamente em 1906, existem registros de outros dispositivos ópticos em operação na cidade, como o bioscope (O Progresso, 1906), que fazia parte da programação do Teatro Santana. Contudo, é a partir de 1910 que a presença do cinematógrafo se estabelece de maneira mais significativa. O Teatro Santana emerge como um espaço central nesse contexto, desempenhando um papel crucial ao abrigar exibidores proprietários de cinematógrafos, a exemplo de Aureo de Oliveira, que, curiosamente, era um cirurgião dentista da cidade. Esse cenário evidenciava uma característica comum entre os exibidores da época, na qual suas ocupações

profissionais nem sempre se entrelaçaram diretamente com o empreendimento cinematográfico.

Em 1910, ganha destaque o “Cinema Brasil”, sob a propriedade de Áureo Filho, que promovia uma temporada de programação no Cine Teatro Sant’Anna. No mesmo ano, o periódico “O Município” noticia a presença do Cinema “Elo de Ouro”, antigo “Cinema Brasil” e, agora, sob propriedade de Galdino Santos e Cia. Também se tratava de um cinema temporário que integrava a programação do Teatro Santana, inclusive com exibições realizadas na residência do vigário da cidade (O Município, 1910).

A interação entre o cinema e eventos festivos e cerimônias em homenagem à padroeira Nossa Senhora Sant’Anna, aparece nas publicações como um fenômeno consistente e adquire maior proeminência a partir da década de 1940, com o estabelecimento do Cine Íris. Essa associação não se limita à realidade feirense, estendendo-se a outras cidades distritais, conforme evidenciado por documentos da década de 1950, na atuação do Cine Santo Antônio, no distrito de Tanquinho. A análise dessas conexões revela uma intrincada rede de relações entre cinemas e contextos comunitários, indicando a necessidade premente de uma investigação mais aprofundada sobre a interseção entre práticas cinematográficas e aspectos socioculturais em diferentes localidades.

A partir de 1912, podemos observar o processo de sedentarização da prática cinematográfica no Teatro Sant’Anna, que passa a integrar o Cinema Victoria, propriedade de Albertino Victória. Essa fixação do cinema representa um marco significativo da atividade cinematográfica em Feira de Santana. Uma publicação no jornal “A Notícia” de 12 de julho de 1915, detalha minuciosamente a arquitetura e os elementos distintivos do espaço:

Feira de Sant’Anna já tem um teatro-cinema

A cidade de Feira de Sant’Anna, que de pouco precisa para se igualar às progressistas, isto é, mais atrasada que a nossa, já possui um teatro-cinema, edificado luxuosamente- a S. Salvador não tem- e debaixo das exigências higienicas do momento.

O cinema é um teatro moderno com duas filas de camarotes em semi-círculo, além de disposição commoda das cadeiras e iluminado suficientemente a eletricidade.

O seu palco, alcançando sem custo pelas vistas dos espectadores, inclusive os da platéia ou torrinha, é perfeito no gênero; ali exhibe-se na tela de molduras artisticamente decoradas, films que projecta um aparelho preciso: emfim o conjunto daquele teatro-cinema, propriedade da firma Albertino Victorio & C. satisfaz as exigências da ocasião, o que é de admirar em uma cidade que não menos atrasada não está com tudo na culminância do progresso (A Notícia, 1915).

O discurso apresentado no anúncio proporciona uma perspectiva para contemplar as mudanças urbanas em Feira de Santana. Vale ressaltar, no entanto, o caráter comparativo estabelecido pelo autor entre Feira de Santana e Salvador. O discurso sugere que, embora a cidade ainda fosse atrasada em relação às cidades progressistas, o jornal manifesta surpresa diante da qualidade do espaço, considerando-a superior aos padrões encontrados em Salvador. A construção luxuosa do cinema é destacada como um elemento de superioridade em relação às salas de exibição na capital. Aqui, percebemos a influência desse espaço no processo das reformas modernizantes que se desenrolavam em Feira de Santana a partir de 1915, inserido em um conjunto de valores que moldavam a organização da cidade.

O Cinema Victória encerra suas atividades por volta de 1919, passando por um processo de fusão com Teatro Sant'Anna, que passa a denominar-se como Cineteatro Sant'Anna, agora sob nova administração. Nesse processo, surgem outros cinemas menores, como o Cine Brasil, que posteriormente cede lugar ao Cine Elite (A Flor, 1921). Ao que tudo indica, durante toda a década de 1930, o Cine Teatro Santana se destaca como o único espaço dedicado à exibição, encerrando suas atividades na década de 1940, quando o Cine Teatro Íris é inaugurado em meio a uma nova dinâmica social e urbana da cidade.

Considerações finais

Neste texto, empreendeu-se uma breve análise sobre a introdução do cinema em Feira de Santana. Observa-se que a relação entre as atividades cinematográficas e a cidade nas primeiras décadas do século XX estava intrinsecamente vinculada à evolução do aparelho cinematográfico. Tal relação gerava potencialidades e possibilidades, que processualmente manifestou-se na sedentarização do aparelho, no estabelecimento de salas fixas e no florescimento de um próspero negócio para os exibidores empresários, mesmo entre aqueles com profissões distintas.

Mesmo diante da escassez de fontes documentais mais precisas, a análise dos anúncios de jornais possibilitou identificar as marcas dos processos sociais pelos quais a cidade passava e analisar as particularidades que influenciaram o desenvolvimento do cinema em Feira de Santana. Embora as primeiras experiências de exibição cinematográfica estivessem centralizadas nos grandes centros urbanos, as cidades do interior do Brasil não ficaram alheias a esse processo. No entanto, ainda há uma lacuna nos estudos que exploram o processo de interiorização das atividades cinematográficas no Brasil, especialmente no período em questão.

Dessa forma, este trabalho buscou traçar algumas considerações sobre a interiorização do cinema na Bahia, tendo Feira de Santana como referência. O objetivo não foi apenas destacar o significado social dessas práticas, mas também estabelecer um passo seminal para incentivar novas pesquisas locais mais aprofundadas sobre as práticas e espaços que surgiram e se consolidaram ao longo do século XX.

Referências

A Flor, 1921. (Coletânea Fundação Senhor Dos Passos)

A NOTÍCIA, Bahia, 12 de julho de 1915. n. 239. Ano I. (Acervo digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional)

BERNARDET, J. C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. *Film, cinema and reception studies: Revisiting research on audience's filmic and cinematic experiences*. John Benjamins Publishing Company, Belgium, 2018.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Os cinemas da Bahia - 1897-1918*. Salvador: EDUFBA/ EDUNEB, 2007.

LE GOFF, J. *Uma vida dedicada à História*. São Paulo: UNESP, 1998.

LISBOA, Fátima S. G. O cineclubismo na América Latina: ideias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena. et. alii. (orgs.). *História e Cinema*. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

O MUNICÍPIO, 1910. (Museu Casa Do Sertão, UEFS)

SANTOS, Henrique Sena dos. “*Puñas Renhidas*”: Futebol, Cultura e Sociedade em Salvador, 1901 - 1924. Feira de Santana: Dissertação de Mestrado, UEFS, 2012.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. O idealismo estético e o cinema. São Paulo: edições Sesc, 2017.

MOVIMENTO CRIADOR E CINEMA DECOLONIAL: SOBRE A POTÊNCIA DO ROTEIRO-IMPLICADO¹

CREATIVE MOVEMENT AND DECOLONIAL CINEMA: ON THE POTENCY OF THE IMPLICATED- SCREENWRITING

Ana Ângela Farias Gomes e Angela Silva de Jesus²

Resumo

Uma investigação sobre processos de criação de roteiristas encontra um fazer artístico implicado e decolonial. O conceito de *roteiro-implicado*, proposto em diálogo com a análise institucional, trata da pessoa criadora como alguém afetada e em meio às vivências sobre as quais escreve, num processo coletivo. Neste trabalho, o conceito é observado no contexto da América Latina, focando na criação dos roteiros de *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, e *Los silencios* (2017), de Beatriz Seigner.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: ROTEIRO AUDIOVISUAL - PROCESSOS DE CRIAÇÃO, ESCRITA, AUTORIA E COMERCIALIZAÇÃO.
 - 2 Ana Ângela Farias Gomes é Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Vice-líder do Laboratório de Pesquisa e Produção em Audiovisual (LAPPA) e coordenadora do projeto Maré Narrativa e Angela Silva de Jesus é Mestranda em cinema e narrativas sociais pelo PPGCINE UFS. Bacharel em cinema e audiovisual pelo DCOS UFS. Profissional da área de roteiros audiovisuais. Integrante do projeto Maré Narrativa UFS.

Palavras-chave: Roteiro; Processos de criação; Análise institucional; Implicação; Cinema decolonial.

Abstract

An investigation into the creative processes of screenwriters meets an artistic practice that is implicated and decolonial. The concept of *implicated-screenwriting*, proposed in dialogue with the institutional analyses, addresses the creator as someone affected by and immersed in the experiences they write about, within a collective process. This study observes the concept is in the context of Latin America, focusing on the creation of the films *Era o Hotel Cambridge* (2016) by Eliane Caffé and *Los silencios* (2018) by Beatriz Seigner.

Keywords: Screenwriting; Creative processes; Institutional analysis; Implication; Decolonial cinema.

Situando para implicar

No contexto de cinemas de ficção produzidos na América Latina que se mobilizam em torno de expressões decoloniais, investiga-se a potência do conceito de implicação nas investigações sobre processos criadores que se dão a partir da invenção/escrita de roteiros cinematográficos. Investimos na ideia do artista implicado, onde a construção da obra é atravessada e desestabilizada pelas lógicas de sentido do tema, dos sujeitos, dos territórios e toda a sorte de elementos presentes na pesquisa e escrita dos roteiros.

Colocado em jogo pela esquizoanálise e a análise institucional, este conceito vem sendo usado com frequência em pesquisas sociológicas (em especial na França) e na psicologia social (mais frequente no Brasil). A implicação, no âmbito da pesquisa institucionalista, vem ocupar o lugar do conceito de contratransferência, propondo uma desestruturação de hierarquias. “O campo implicacional indica esse sentido mais entre forças do que entre formas, no qual a dinâmica se faz não por projeção, decisão, propósito ou vontade de alguém, mas por contágio ou propagação, como prefere Simonon” (Passos; Barros, 2010, p. 25 e 26).

Compreendendo pesquisa e intervenção como dinâmicas indistintas, Passos e Barros entendem que “intervir é fazer esse mergulho no plano implicacional em que as posições de quem conhece e do que é conhecido, de quem analisa e do que é analisado se dissolvem na dinâmica de propagação das forças instituintes característica dos processos de institucionalização” (Passos; Barros, 2010, p. 25 e 26). Kastrup complementa defendendo que o maior destaque do conceito de implicação é mostrar a inexistência de polos estáveis sujeito-objeto, pois “a pesquisa se faz num espaço do meio, desestabilizando tais polos e respondendo por sua transformação” (Kastrup, 2008, p. 466).

A aproximação com duas experiências criadoras de roteiros de filmes brasileiros recentes nos pegou pela mão e nos levou até lugares que desestabilizaram nossa noção inicial de pesquisa, processos de criação e escrita de roteiros para o cinema. Implicados então com a potência do olhar decolonial e das dinâmicas entre subjetividade e territorialidade, chegamos a dois trabalhos, duas cineastas-roteiristas, duas mulheres. É sobre isso tudo este artigo.

Implicados com a margem, a criação, o roteiro

O cinema latino, mesmo entre idas e vindas de nossa frágil democracia, mesmo quase sempre diante da situação de a *margem*, tem se desenvolvido, criado e escrito uma trajetória honrosamente rizomática. Para este texto, fizemos uma opção por um cinema que representa com vigor esse trajeto de rizoma, pois diz respeito a certa produção vinculada à ideia de resistência.

Optamos por investigar os processos de criação de roteiro de dois filmes focados em subjetividades que evocam ao mesmo tempo precariedade social e resistência: populações que se encontram em situação de insegurança em relação ao lugar onde vivem (não têm ou têm, mas podem não ter teto a qualquer momento), aqueles em que a insegurança se radicaliza ao ponto deste teto não existir – caso dos sem-teto –, e por fim, os que se vêem sem direito nem a teto nem a país – caso dos refugiados.

Estas condições se entrecruzam em *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, e *Los silencios* (2018), de Beatriz Seigner. Segundo Salles (2010), a pesquisa sobre o movimento criador cresce quando identificamos relações em processos distintos. No caso destes dois filmes, já é bastante relevante a presença desses grupos em ambas as obras, o que conseqüentemente evoca um diálogo entre eles. Mas há algo ainda mais instigante, que é o processo percorrido na criação do roteiro de cada um deles.

Os roteiros dos dois filmes foram impulsionados por preocupações políticas das diretoras e essas demandas geraram uma versão inicial de escrita. Houve, portanto, nos dois casos, demandas subjetivas que geraram o que seria uma “primeira versão definitiva” dos escritos. Entretanto, com os dois trabalhos, o “definitivo” deu lugar a roteiros extremamente alterados a partir de que as diretoras foram a campo ter contato mais direto com os personagens e espaços (físicos e subjetivos) reais de suas tramas. Suas histórias foram reterritorializadas, afetadas diante de uma proximidade efetiva com as realidades sobre as quais resolveram se debruçar – tornaram-se o que denominamos aqui de roteiros-implicados. Seguem as histórias dessas histórias.

Vale pontuar uma questão de ordem metodológica. As informações expostas a partir de agora foram extraídas de entrevistas diversas concedidas pelas roteiristas e diretoras a sites, jornais etc, registradas em vídeos no Youtube ou em formato de *podcast* na plataforma *Spotify*. (Caffé, 2019a; Caffé, 2019b; Seigner, 2019; Seigner, 2021). Como define Salles, “Estamos diante da não linearidade do processo de criação e do tempo da reflexão: são, portanto, comentários posteriores, que podem ser vistos como

parte das buscas artísticas dos profissionais entrevistados, que não cessam” (Salles, 2010, p. 180).

Beatriz conta que a ideia do filme nasceu de uma história contada por uma amiga: o pai chileno, dado como morto, é descoberto vivo refugiado no Brasil anos depois de sua “morte”. Impulsionada pela questão política da América Latina, mais a experiência pessoal de ter tido um pai procurado pela polícia durante sua infância, Beatriz resolve escrever um roteiro e ganha uma bolsa que a leva a entrevistar 80 famílias colombianas residentes no Brasil. Como ela mesma diz, o objetivo desta etapa do trabalho não era jornalístico, mas entender aquele universo por dentro. Deste trabalho surge a versão – até então – “definitiva” do roteiro. E diante de editais de financiamento contemplando o projeto (ela concorreu em 80, ganhou apenas seis), Beatriz parte para Manaus, onde imagina ser o cenário ideal para sua história.

É na capital do Estado do Amazonas que em contato com um produtor local, descobre a Ilha da Fantasia. Um autêntico “não-lugar”, embora em acepção diferente da concebida por Marc Augé (1994), tendo em vista que há pelo menos três décadas a ilha é lugar de morada e não apenas de passagem. A Ilha da Fantasia é muito mais um “não-lugar” pelo fato de não ser reconhecida como território nacional por nenhum dos três países próximos: Brasil, Colômbia e Peru.

Diante dessa situação, a Ilha é autogerida por seus moradores, fato que encantou Beatriz Signer. Soma-se a isso outras questões que chamaram a atenção da artista: 1. Abriga muitos refugiados – boa parte colombianos envolvidos direta ou indiretamente com o conflito que envolve as FARC, Forças Revolucionárias Colombianas; 2. É regida por uma cosmologia própria, onde moradores acreditam conviver com fantasmas; 3. Sofre a pressão da especulação imobiliária para que seus moradores vendam suas terras para um conglomerado que pretende construir um hotel e um resort.

Descobrimo a história daquele lugar e seus moradores, Beatriz reescreve seu roteiro. A nova narrativa parte da história de uma mulher colombiana que chega à ilha com um casal de filhos e aguarda notícias do marido que, envolvido com as FARC, teria estado presente em um acidente de trabalho em uma petroleira. A busca dessa família por um abrigo é o fio condutor do roteiro para mostrar como vivem os moradores da Ilha da Fantasia, como se organizam politicamente, seus dramas, suas crenças, suas vidas à margem de um Estado radicalmente ausente. No filme, a ilha é uma espécie de um microcosmo sobre a realidade da América Latina.

Beatriz Signer renunciou a um *modus operandi* mais tradicional de escrita de roteiro, para afetar-se de realidade. A cineasta se permitiu implicar-se com tudo aquilo que foi conhecendo. O processo revela, então, uma criação coletiva, compartilhada com os “personagens da vida real” que se tornam, muitos deles, personagens do filme. Este é o caso, por exemplo, da Abuelita, senhora que é uma espécie de guardiã social e espiritual da Ilha da Fantasia. É Abuelita quem recebe a família de refugiados no filme e cuida da instalação da família no lugar.

Os diálogos, informa Beatriz, muitos deles foram construídos em parceria com os atores. A reunião de moradores, uma das cenas mais importantes da obra, é toda pausada pelas falas que os próprios atores (entre profissionais e moradores da ilha) elaboraram, tendo por base a vivência real de cada um.

Já Eliane Caffé queria trabalhar com os refugiados, montou um pré-roteiro com o parceiro com quem sempre trabalha seus roteiros e partiu para buscar financiamento. Com orçamento aprovado, foi buscar os refugiados no centro de São Paulo e encontrou o movimento dos sem-teto, o que alterou profundamente o roteiro escrito até então.

A narrativa foi reescrita à medida que Eliane e equipe iam se afetando diante do contato cotidiano com os sem-teto. Uma nova história foi tecida tendo por base a invasão ao prédio localizado no centro de São Paulo onde um dia funcionou o Hotel Cambridge. É sobre essa invasão instalada, sofrendo a ameaça de reintegração de posse, que trata o filme.

Eliane Caffé explica que em sua carreira foi aos poucos saindo da prática do “roteiro de mesa”, aquele criado no escritório do roteirista após todas as pesquisas necessárias terem sido feitas, para um outro tipo de prática que no decurso desta pesquisa já chamamos de roteiro-experiência e hoje denominamos roteiro-implicação. Antes, entendíamos que a *experiência* de pré-produção havia alterado a subjetividade das roteiristas, levando conseqüentemente a alterações nas narrativas antes concebidas a certa distância dos territórios e sujeitos envolvidos.

Com o tempo, fomos percebendo que a ideia de experiência, a despeito de sua potência, não dava conta desta desestabilização de polos organizados, a princípio, com certas hierarquias (pesquisadora-roteirista, primeiro; sujeitos pesquisados, depois). A ideia de experiência sim, mas de experiência implicada diz respeito a um processo de criação que acontece neste “espaço do meio”, evocando aqui mais uma vez Kastrup (2008).

Nesse caso, a roteirista se permite afetar pela realidade de modo muito mais intenso e não opera com a ideia do roteiro que “controla” o andamento da obra. Pelo contrário, o roteiro é escrito e reescrito durante todo o processo do filme e em um gesto de potência coletiva. Trata-se, pois, de um jogo de forças e não de formas (Passos; Barros, 2010).

As duas experiências criam um “entre-lugar”, ou “entre-território” em seus movimentos criadores. Se reterritorializam atualizando um processo de criação da escrita do roteiro na medida em que se permitem afetar por outras subjetividades. Perde-se a noção de “controle” sobre a narrativa no contato com “territórios existenciais da humanidade” (Guattari, 2012, p. 25).

Diante de todo este debate, vê-se hoje a figura da pessoa roteirista reconfigurada, e tal rearranjo atrelado de modo efetivo à sua vinculação com o seu lugar. As transformações ocorridas nas últimas décadas na América Latina vão influenciar diretamente o modo de realização deste trabalho, levando a desterritorializações e

reterritorializações, como definem Deleuze e Guattari (1997). A profissão de roteirista nesse território tem vivido, a seu modo, um processo de *ritornelo*. Este conceito, central no pensamento destes dois pesquisadores, vai afirmar a existência de três movimentos cruciais: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O *ritornelo* está sempre em uma relação de agenciamento territorial, ora partindo em direção a ele, em outros momentos nele se alojando e consolidando componentes, ora fazendo funcionar linhas de fuga (território em fuga).

Olhamos tudo isso via processo de criação, ou seja, investigando o modo como criam roteiristas latinas(os), quais suas inspirações, seus limites, suas referências. Todos estes elementos compõem uma “estética do movimento criador”, tal como proposta por Salles (1998).

No âmbito da pesquisa, Romagnoli (2014) chama a atenção para que aquilo que nos afeta na instituição é atravessado por valores, interesses, expectativas, desejos, crenças. Nesse sentido, no movimento criador não será diferente.

No momento em que se pretende entender as gêneses e os funcionamentos das diferentes instituições que atravessam e constituem os sujeitos, os grupos, os coletivos, estão sendo criadas possibilidades para a emergência de outros modos de pensamento/ação, de pesquisa/criação. Ao mesmo tempo, neste movimento de interrogação e criação propiciado pela análise de implicações há sempre uma inseparabilidade e uma contínua construção no plano do impessoal daquele que pesquisa e do campo pesquisado, desconstruindo e problematizando a lógica dominante centrada no eu. (Coimbra; Nascimento, 2012, p. 130)

O roteiro-implicado desenha uma linha de fuga, uma resposta decolonial, que inspira/demanda situações de intervenção artística via escrita de roteiros. No contexto da implicação, a criação se faz em coletivo, uma pessoa enquanto roteirista é uma em meio às outras. Unidas pelo objetivo em comum de criar filmes, cada parte contribui com o que pode e está disposta a oferecer, seja com seu conhecimento narrativo e cinematográfico, seja com seu conhecimento de vivência pessoal com o território e temáticas abordadas pela obra em criação; seja com sua escrita, seja com sua performance.

Nos afetamos constantemente por sermos parte integrante de uma estrutura continuamente fluida, nossos atravessamentos estão a todo momento criando novas estruturas a partir de nossos encontros, algumas dessas criações chamamos de arte. Ao desenvolvermos nossos roteiros de forma implicada, estamos potencializando nossa coletividade e os resultados que podemos alcançar em um movimento criador que abraça amplas subjetividades.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas/SP: Papirus, 1994.
- CAFFÉ, Eliane. In: Era o Hotel Cambridge - Eliane Caffé e Carla Caffé. FAUUSP. Youtube, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/uvVDjPbUtlk>. Acesso em: 27 jan. 2024
- CAFFÉ, Eliane. *Primeiro Tratamento Eliane Caffé EP 82 (Roteiro)*. Primeiro Tratamento. 2019. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2019/06/19/primeiro-tratamento-eliane-caffe-ep-82-roteiro/> Acesso em: 27 jan. 2024.
- COIMBRA C.; NASCIMENTO, Ma. L. Implicar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, Ma. L. ; MARASCHIN, Cleci. *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. RJ: Rocco, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – Volume 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – Volume 4*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- ERA O Hotel Cambridge. Dirigido por Eliane Caffé. São Paulo: Ancine, Petrobras, 2016.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- KASTRUP, Virgínia. O método da cartografia e os quatro níveis da pesquisa-intervenção. In: CASTRO, Lucia Rabello de; BESSET, Vera Lopes (Org.), *Pesquisa-intervenção na infância e juventude* (pp. 465-489). Rio de Janeiro: Trarepa/FAPERJ, 2008.
- LOS SILENCIOS. Dirigido por Beatriz Seigner. São Paulo: Miríade Filmes, 2018.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina B. A cartografia como método de pesquisa intervenção. In: *Pistas do método da cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PRYSTHON, Angela. *Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema*. E-Compós (Brasília), v. 6, p. 1-14, 2006.
- ROMAGNOLI, Roberta. O conceito de implicação e a pesquisa-intervenção institucionalista. *Psicologia e Sociedade*, vol. 26, nº1, pp. 44-52, 2014.
- ROSÁRIO, Nísia Martins. Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani A.; ROSÁRIO, Nísia Martins. (Org.). *Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008.
- SALLES, Cecília A. *O gesto inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília A. *Crítica genética – uma nova introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- SALLES, Cecília A. *Redes de criação – construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília A. *Arquivos de criação – arte e curadoria*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.

SEIGNER, Beatriz. *DEBATE | Los silencios + Beatriz Seigner*. CINUSP Paulo Emílio. Youtube, 2019.
Disponível em: https://youtu.be/_VqjEJrfjKw. Acesso: 24 jan. 2024

SEIGNER, Beatriz. *Primeiro Tratamento - Beatriz Seigner - #158*. Primeiro Tratamento. 2021.
Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2021/03/03/primeiro-tratamento-beatriz-seigner-158/>. Acesso em: 27 jan. 2024.

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

A CIDADE QUE ME FAZ ¹

THE CITY THAT MAKES ME

Ana Rosa Marques²

Resumo

Abordamos como o cinema elabora pensamento e subjetividade a partir da análise de dois curtas-metragens articulada à uma fundamentação teórica sobre identidade. Observando aspectos da *mise-en-scène* e da montagem, refletiremos como o encontro com um lugar e a memória desencadeia um processo de subjetificação dos cineastas e a busca de formas expressivas para tecer ideias. Há elementos similares nos filmes que focalizam nossa análise: o cenário das ruínas, a narração, a performance dos cineastas.

Palavras-chave: subjetividade, montagem, performance, ruínas, identidade

Abstract

We address how cinema elaborates thought and subjectivity based on the analysis of two short films linked to a theoretical foundation on identity. Observing aspects of *mise-en-scène* and editing, we will reflect on how the encounter with a place

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: COLETIVO, COMUNAL, COMUNITÁRIO: CIDADES CINEMATOGRAFICAS

2 Professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB e pós-doutoranda no PPGCine (UFF). Bacharel em Comunicação (UFBA), Mestre em Comunicação (UFF), Doutora em Comunicação (UFBA).

and memory triggers a process of subjectification for filmmakers and the search for expressive ways to weave ideas. There are similar elements in the films that focus our analysis: the setting of the ruins, the narration, the filmmakers' performance.

Keywords: subjectivity, montage, performance, ruins, identity

Introdução

Pretendemos refletir sobre como a experiência do cinema produz pensamento e expressão da subjetividade a partir da análise fílmica de duas curtas-metragens articulada à uma fundamentação teórica sobre identidade. Os filmes são *Eu, travesti?* (2014), no qual o diretor Leandro Rodrigues, então aluno do curso de cinema da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), traz suas recordações familiares diante de uma antiga casa na cidade de Cachoeira, interior da Bahia, e *El árbol* (2015), de Roya Eshraghi, da Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV). Aqui a cineasta-personagem encontra uma árvore no último andar de um prédio em ruínas em Havana e nela vê a sua própria história. Observando aspectos da *mise-en-scène* e da montagem, pretendemos pensar como Cachoeira e Havana, duas cidades tão distantes na geografia, mas próximas em seus passados coloniais, afetam e são afetadas pelos filmes. O encontro com o lugar e a própria memória desencadeiam um processo de subjetificação desses cineastas e a busca de formas expressivas para refletir sobre identidade. Roya pensa sobre exílio e desenraizamento. Leandro questiona gênero e sexualidade.

No cotejamento entre os filmes, encontramos formas similares que focalizam nossa análise: o cenário, a narração, a performance encenada dos personagens-cineastas. O primeiro elemento comum a destacar são as ruínas (Figura 1 e Figura 2) presentes no espaço onde retomam ou rememoram suas relações familiares.

Figura 1 – Leandro Rodrigues nas ruínas de Cachoeira



Fonte: Print de tela do curta *Eu, travesti?* (2014)

Figura 2 – Roya Eshraghi nas ruínas de Havana



Fonte: Print de tela do curta *El árbol* (2015)

As ruínas

Há uma longa tradição, não só no cinema, de narrativas nas quais estar em outros lugares favorece o autoconhecimento e o diálogo de ideias (Corrigan, 2015). É interessante que esses jovens, em uma fase de vivências e descobertas tão intensas como costuma ser o período de formação universitária, escolham justamente as ruínas como principal cenário de seus filmes. Andreas Huyssen aponta que as ruínas evocam não apenas decadência, como também traços de um passado de grandiosidade e glória, muitas vezes usados pelos governantes para forjar identidades nacionais e legitimar reivindicações de poder. Empreendimentos turísticos ou imobiliários costumam restaurar tais construções para justamente explorar esse imaginário nostálgico, mas esterilizando o componente de declínio. Huyssen acredita, no entanto, que o imaginário das ruínas pode não ser uma mera fantasia de poder ou nostalgia mercadológica se ele incorpora a consciência “da transitoriedade de toda a grandeza e poder, da advertência contra a arrogância imperial e da rememoração da natureza em toda a cultura” (Huyssen, 2014, p. 99). É o que parece nos sugerir esses filmes.

Em *El árbol*, na primeira cena, estamos no topo de um prédio abandonado na capital cubana. Vemos ao fundo a cúpula do Capitólio, construída em 1929 sob a inspiração da arquitetura de metrópoles imperialistas. Em primeiro plano, há entulhos de todo tipo e uma árvore crescendo com raízes suspensas, nos lembrando assim que toda construção, das simples às ambiciosas, está sujeita à ação do tempo e da natureza, como assinala Huyssen.

Roya vê nessa árvore um paralelo com o povo exilado como ela. Ambos crescem e se movem distantes de suas raízes. Por oferecer muitos riscos de desabamento, o edifício é fechado e a cineasta não pode rever de perto as raízes da árvore. Repete-se assim a analogia entre o espaço e a história pessoal de Roya, que por motivos religiosos e políticos também é proibida de retornar ao Irã, sua terra natal. Voltar às raízes, seja da árvore, seja do país de origem, só é possível então pelo cinema. Vejamos como a cineasta reconstrói esses espaços, a começar pelas ruínas.

Roya as refaz através da montagem com a junção de planos sob vários ângulos e distâncias, também faz diversas pans trazendo um certo movimento às paredes. Essas são mostradas tão de perto que progressivamente o que é figurativo vai se tornando quase uma pintura abstrata e a perda de foco acentua o borrão da imagem. As plantas, no entanto, aparecem sempre em foco e em cores vivas e contrastantes, como a demonstrar o poder da natureza e sua capacidade de recuperação. A exploração das texturas, cores e enquadramentos potencializam a dimensão sensorial da imagem, temos a sensação de poder tocá-la.

Ao contrário de Roya, que chega a se deslocar pela capital cubana, Leandro concentra sua experiência em um único espaço, os escombros de uma casa, como muitas que compõem o casario histórico e empobrecido de Cachoeira. As ruínas são uma metonímia da degradação do passado colonial dessa cidade. Antes mesmo que

possamos ver esse lugar, a montagem procura miná-lo pelo som. Sob a tela preta ouvimos o ruído do gotejar de água. Em seguida, cria-se um contraste de sentidos. Observamos a concretude da ruína e nossa audição continua a escutar esse ruído fluído que vai permanecer por todo o filme, insistindo em se infiltrar nesse espaço. Somos apresentados à ruína a partir de um plano geral, frontal e fixo. O enquadramento, a escala, o ângulo e a imobilidade da tomada fixa lembram a perspectiva do espectador de teatro. Essa impressão será reforçada pelas entradas e saídas do personagem-cineasta sempre pelas laterais. O cenário teatral também constitui o pensamento do filme que trata da ideia de gênero como uma performance.

Diante desses símbolos de outros tempos, esses jovens expressam seus desejos e dores, refletem sobre suas identidades, e à medida que fazem isso, também constroem os sentidos das ruínas. O significado mais comum, o de vestígio de algo poderoso, se refere à opressão nacionalista ou patriarcal que continua a atingi-los, mas com o cinema buscam demolir. Há ainda outra simbologia, as ruínas, assim como as identidades, são construções e as narrativas agem como tijolos que, ao longo do tempo, vão edificando os sujeitos.

Sozinhos nesses espaços, os personagens também voltam nosso olhar para seus corpos em performance como um lugar a ser explorado, são veículos de construção/desconstrução de identidades, suportes que retomam determinadas práticas culturais, ao mesmo tempo criando suas próprias experiências.

Identidade nos corpos em performance

A teorização da performance tem sido discutida em diversos campos. Marvin Carlson (2010) a define como a ação de um corpo no presente que recupera certas práticas da cultura (rituais, tradições, códigos comportamentais ou linguísticos) e as atualiza. Voltar a essas práticas, no entanto, não é mera repetição das mesmas, cada corpo que performa singulariza essa herança.

Leda Martins (2003) tem uma perspectiva que nos ajuda a compreender a relação da performance, com o corpo, a memória e o conhecimento. Para a autora, os textos escritos tendem a não contemplar ou até mesmo escamotear aspectos da história que também atuam sobre os corpos. O corpo, ao performar, cria um espaço-tempo que elabora e reelabora no próprio ato a história e por isso é um dispositivo de memória único pois dará a ver esses aspectos escondidos ou ignorados. O corpo é, então, o papel onde a performance não só inscreve, como transfere e produz conhecimento.

Nos filmes, ao mesmo tempo que vemos a ação do cineasta, acompanhamos a produção de um pensamento. Esse pensamento se plasma nas escolhas e articulações na filmagem e na montagem, como vimos anteriormente em relação às ruínas, e também no corpo e na voz.

Em sua performance, Roya vai buscar elementos expressivos de sua matriz cultural. Ela narra e escreve em persa, usa um xale típico de sua cultura e carrega o Tar,

instrumento musical muito tocado no Irã. Através desses gestos e códigos, Roya então rememora suas origens, mas de maneira muito pessoal. O xale não oculta o seu corpo, enquanto no Irã a mulher que o expõe é punida severamente. No filme, Roya pode tocar sozinha em público, algo proibido às mulheres de seu país desde a revolução islâmica. Se ela invoca sua origem, é porque precisa de um referencial histórico, de linguagem e de cultura, mas retoma a tradição numa perspectiva crítica para narrar sua própria experiência e formar uma identidade própria. Em determinado momento, ela caminha pelas ruas de Havana. A câmera expressa uma certa desconexão entre seu corpo e a dos demais transeuntes que raramente estão em foco. Roya, assim como esses antigos carros, se move e a câmera se move com ela, repetindo um movimento comum ao povo em exílio.

Para Timothy Corrigan (2015), nos filmes-ensaios onde o sujeito excursiona por novas e diferentes geografias, os espaços não trazem respostas e estabilidade, pelo contrário, criam mais questionamentos e instabilidade. Mas a estadia nesse lugar e a convivência com o povo cubano é fundamental na reflexão de Roya sobre sua identidade. A imagem de uma família unida nas ruas de Havana vai lembrá-la, pela diferença, da distância de sua família que o exílio provocou. Como observa Stuart Hall (2006), as identidades são erigidas por meio da diferença e não fora dela. Porque a identidade é algo em constante construção, procuramos preencher nossa incompletude a partir do exterior, pelas formas como imaginamos ser vistos por outros.

Roya também utiliza elementos sonoros para se reconectar com suas raízes e afetos. Além da trilha sonora e da narração em persa ao longo do filme, a montagem insere, em certo momento, o som das ondas. O som evoca o mar percorrido por milhões de exilados no mundo, a exemplo de seu pai, que também vive desterrado e, a partir desse som, Roya passa a dialogar com ele. Roya busca nas memórias e na imaginação de seu genitor respostas para suas inquietações. Saindo jovem de sua terra natal, seu corpo não acumulou as memórias essenciais para entender sua identidade. Nessa conversa apresentada em voz off, Roya pede ao pai que visualize uma árvore e escreva sobre ela. Esse instante nos mostra a dimensão coletiva da memória e a importância da imaginação para preenchê-la.

Uma coisa que nos chama a atenção é a presença discreta e fragmentada do corpo de Roya. O filme revela sua mão, detalhes de seu xale e, quando mostra seu corpo inteiro, geralmente é de costas. À medida que a narrativa avança, Roya parece se misturar aos objetos encontrados nas ruínas, como um lençol vermelho como seu xale, até se transformar na árvore, simbolizando o povo exilado, que atravessa arduamente os espaços e cresce desterrado. Essa fusão com a paisagem cubana sugere que manter laços com um país não impede conexões com outro. Mesmo quando sua imagem desaparece, Roya persiste no som e narra o que vê e pensa e está presente mesmo em seus silêncios, porque assim como o seu corpo fragmentado e dissipado, há longos silêncios e pausas, fundamentais para convocar o pensamento e a imaginação do espectador.

Em suas indagações, Royá se pergunta se existem outras árvores como a que encontrou. O diálogo com seu pai, mas também a experiência numa cidade com alto déficit habitacional como Havana, lhe mostra que não está sozinha. A última imagem do filme é a árvore no topo do prédio. Ao lado, há um outro prédio também tomado por vegetação em seu teto.

Diferentemente de Royá, que adorna seu corpo, Leandro aparece nu, despojado dos códigos identitários das roupas, embora ainda marcado pelas convenções de gênero. Judith Butler (2016) argumenta que a cultura heteronormativa busca vincular sexo, gênero e desejo, definindo, por exemplo, que quem tem pênis é necessariamente homem e deseja o sexo oposto. Isso pressupõe que o corpo é dado pela natureza ou por Deus, sem ambiguidades, nem inconstância. Conseqüentemente, gênero, determinado pelo órgão sexual de nascimento, é considerado imutável, excluindo identidades como as travestis e transexuais. Leandro desafia esse binarismo por meio da linguagem e ação em cena.

Em contraste com uma câmera fixa e frontal, sob uma luz dura, que reproduz o olhar totalizante e codificante da sociedade/cultura patriarcal e heteronormativa, Leandro se move de um lado para outro do quadro, traz um espelho para cena, mira-se nele e monta seu corpo. Sua ativa atuação aciona uma montagem que alterna os planos iluminados, estáveis e abertos com outros mais escuros, móveis e mais fechados, gerando assim uma certa imprecisão dos contornos do corpo em cena.

Leandro evoca memórias ao se observar no espelho, narrando suas experiências em voz off. Desde cedo, ele se travestia e sentia atração por meninos, enquanto sua família notava e criticava seu comportamento. A escolha do espelho não é arbitrária, pois reflete a metáfora lacaniana do “olhar do outro”, crucial para a formação da autoimagem. Esse olhar reflete o desajuste de Leandro em relação às normas de gênero. A sociedade atribui diferenças aos que não seguem padrões, um processo hierárquico e muitas vezes violento ligado ao poder, que define aceitabilidade em termos de corpo, gênero e sexualidade, excluindo ou oprimindo os que não se enquadram.

As diversas instâncias que vigiam, disciplinam e controlam os corpos, como a família, vão exercer o que Guacira Lopes Louro (2000) chama de pedagogia do gênero, uma produção de marcas, através do ensino e reiteração de determinadas práticas e linguagens para constituir sujeitos segundo determinadas normas. Os irmãos de Leandro tentaram ensiná-lo a “andar como homem”. Nesse momento Leandro não nos mostra, nem diz, como seria esse andar de homem e nem precisa, basta lembrarmos das inúmeras representações que a cultura patriarcal e heteronormativa já produziu.

Por conta disso, Butler (2016) vai dizer que são os atos de gênero que criam a ideia de gênero, porque este é uma performance e não a exteriorização de uma essência nata do sujeito ou um fato da realidade. É a repetição coletiva e compulsória desses atos ao longo do tempo que forma a crença de que gênero é algo natural e não uma construção.

Como estratégia de sobrevivência para não ser punido, Leandro narra que repetiu “umas dez mil vezes esse jeito de andar, mas não conseguia entender como seu jeito de andar poderia ser de mulher”. A sua incapacidade de repetir os atos do masculino, ao mesmo tempo que não se reconhece no feminino, revela a arbitrariedade do binarismo de gênero. E com o cinema, Leandro resiste no presente ao sofrimento do passado e questiona a imposição de uma identidade fixa e estável. Ele exhibe em seu corpo marcas consideradas femininas, como unhas pintadas e uma echarpe, mas também elementos que o fazem ser lido como “homem”, o peito peludo por exemplo, desafiando assim categorizações rígidas de gênero. O curta termina com uma indagação: Eu, Travesti? Ao finalizar com uma pergunta expressa em seu título, o filme convoca o espectador a pensar junto sobre a questão. O que Leandro performa com o travestimento é uma identidade múltipla como as diversas sombras que seu corpo projeta nas paredes da ruína, fluida como os pingos d’água da trilha sonora que ouvimos ao longo de toda a narrativa. Para Butler (2016), o travesti evidencia um dos principais mecanismos de fabricação do gênero, ao imitar o gênero, revela a estrutura imitativa do próprio gênero e denuncia a fantasia de uma identidade natural e imutável.

Considerações finais

Para concluir brevemente, vimos que esses filmes promovem um encontro experiencial dos cineastas com o mundo e, em seu curso, ativam um processo de subjetificação e elaboração de pensamento. Em suas narrativas, se apropriam e ressignificam os espaços da cidade, assim como constroem e pensam o caráter instável, contingencial e plural das identidades. Pela performance do corpo, da voz e da linguagem audiovisual, testemunhamos emergirem sujeitos sensíveis e críticos às normas da cultura e da sociedade onde nasceram.

Os cineastas exploram formas audiovisuais para expressar o pensamento, como as panorâmicas de Royá que reverberam os deslocamentos do povo expatriado ou o gotejar do som que ecoa identidades fluidas como a de Leandro. A dimensão sensorial da imagem e do som tem tanta importância quanto o seu aspecto representativo.

Embora partam e situem o pensamento em seu próprio corpo e vivência, a experiência mostrada não diz respeito a falar de si, mas a partir de si, articulando uma interlocução entre o eu e nós. Os filmes não almejam explicações ou totalizações das ideias que apresentam, preferem, ao contrário, colocar sua perspectiva subjetiva e se abrir, pelas frestas de suas próprias lacunas, ao pensamento do espectador.

Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.
- EU, travesti? Direção de Leandro Rodrigues. Cachoeira, 2014, 4'.
- EL árbol. Direção de Roya Eshraghi. Havana, 2015, 14'.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: dp&a, 2006.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G.L (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras* (Santa. Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.
- MAYO, Lola. El coraje de filmar cuando la patria no ampara. *TSN Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*. Vo.3, n.5, 2018.

ONDE ESTÃO AS ARTISTAS VISUAIS NEGRAS DO RECÔNCAVO DA BAHIA? UMA DISCUSSÃO SOBRE AUSÊNCIAS¹

WHERE ARE THE BLACK VISUAL ARTISTS FROM RECÔNCAVO DA BAHIA? A DISCUSSION ABOUT ABSENCES

Ana Thais Oliveira da Costa Santos²

Resumo

O presente artigo busca discutir e abrir questionamentos acerca das ausências de artistas mulheres negras encontradas nos catálogos das onze edições das Bienais do Recôncavo da Bahia. Para discutir tais ausências e as possíveis razões para tal, foram trazidos para a discussão Aníbal Quijano e sua perspectiva de Colonialidade do Poder; Suely Rolnik abordando as Esferas da Insurreição e as sugestões de como não levar uma vida cafetinada; Patricia Hill Collins discutindo as imagens de controle, bell hooks abordando o processo criativo das mulheres. O breve esmiuçar dessas teorias visa convocar o leitor a refletir a respeito.

Palavras-chave: mulheres; artes visuais; recôncavo da Bahia; mulheres negras.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: CORPOS EM AFIRMAÇÕES, TRÂNSITOS E FABULAÇÕES NO CINEMA E NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

2 Designer Gráfica (UNIFACS), artista visual, mestranda no PPGOM - UFRB.

Abstract

The present article seeks to discuss and raise questions about the absence of black women artists found in the catalogs of the eleven editions of the Bienais do Recôncavo da Bahia. To discuss such absences and the possible reasons for this, Aníbal Quijano and his perspective of Coloniality of Power were brought to the discussion; Suely Rolnik addressing the Spheres of Insurrection and suggestions on how not to lead a pimped life; Patricia Hill Collins discussing control images, bell hooks addressing women's creative process. The brief scrutiny of these theories aims to invite the reader to reflect on it.

Keywords: women; visual arts; recôncavo da Bahia; black women.

A escrita é o ato de brincar com os silêncios e de certa forma, a pesquisa também é uma brincadeira com os silêncios. É nas brechas das palavras que muitas vezes são construídas as teias de raciocínio que testam as hipóteses mais diversas. Os silêncios nos trazem respostas que por vezes não se sabia precisar. O estudo da arte tem ausência de fala em muito da sua constituição básica. bell hooks (1995), em seu artigo sobre o processo criativo, discute a importância da quietude para o movimento de criar, o momento de estar só, imóvel, recolhida, para que da organização do pensamento, sua escrita encontre meios de transbordar.

No entanto, toda essa taciturnidade, não deveria nunca incluir a pós-produção das criações, mas o que se pode observar e comprovar através de análises de dados é que quando se trata de artistas mulheres, os silêncios por muitas vezes são imposições do sistema cisheteronormativo e por quê não dizer branco, também?

De acordo com Simioni (2019), quando é questionado “quais foram os artistas mais notáveis do passado brasileiro?”, o resultado é uma enxurrada de respostas que listam muitos homens e ao citar mulheres, lembram-se rapidamente ou somente de Tarsila do Amaral e Anita Malfati, pois ambas foram canonizadas pela historiografia e crítica. O curioso nesse rápido levantamento feito pela autora é que ninguém traz em sua memória artistas negras, tampouco de outros eixos geográficos que não o sudeste brasileiro.

No que diz respeito à discussão feita sobre a “geografia da visibilidade”, se é assim se pode chamar, é Lélia Gonzalez (2022) quem vai desenvolver o pensamento sobre a possibilidade de afirmar a existência de uma divisão racial do espaço em nosso país, uma espécie de segregação, com acentuada polarização, extremamente desvantajosa para a população negra. Essa informação é de suma importância para que se possa compreender e discorrer sobre a pergunta a seguir: onde estão as artistas visuais negras do Recôncavo da Bahia?

Durante o esquadrinhamento dos catálogos das Bienais do Recôncavo [Houve um total de 11 edições de Bienais do Recôncavo], uma informação repetiu-se a ponto de

tornar-se pergunta e assim gerar esse artigo: as ausências. Dentre as inúmeras pessoas listadas em cada edição das Bienais, foi notado que a maior parte dos artistas eram do sexo masculino, e, das poucas mulheres participantes, nenhuma ganhadora era mulher e negra. Outro dado importante que as ausências trouxeram é que, se tratando de territórios, as artistas do Recôncavo da Bahia, autodeclaradas negras são uma porcentagem baixa, mesmo que sejam efetivamente maioria. Os catálogos trazem em seu corpo de texto, informações como tipo de arte apresentada, cidade de origem da pessoa artista e, se essa for premiada, sua obra é apresentada nas páginas do documento.

Figura 1 – Capa do catálogo da 1ª edição da Bienal do Recôncavo da Bahia



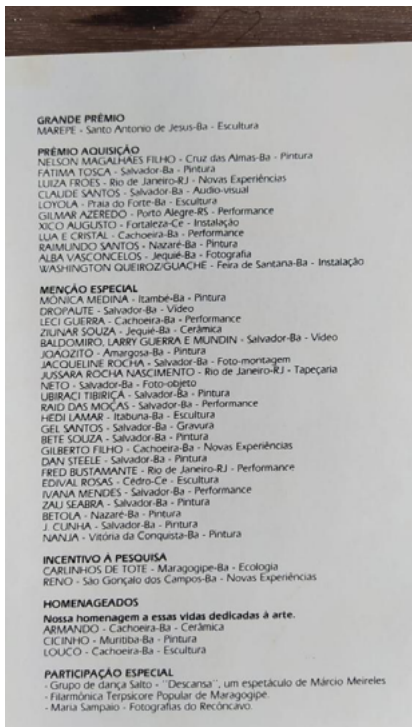
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 2 – Miolo do catálogo mostrando a lista das obras de artistas premiadas na edição.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 3 – Relação de artistas premiados, homenageados, mencionados e participações especiais da edição.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 4 – Forma como as artes visuais vinham listadas nos catálogos.



Fonte: Arquivo Pessoal

Após o encerramento das bienais, os catálogos tornaram-se os únicos documentos das edições do evento. No site da Enciclopédia Cultural, do Itaú, a versão com apenas texto de seis dos onze catálogos podem ser encontrados, mas ao selecionar os nomes dos expositores, não há maiores informações a respeito deles e seus trabalhos. A dificuldade de encontrar informações mais precisas no que concerne essas artistas, como afirma Simioni (2019), “corrobora certa imagem de heroínas solitárias”, pois essa facilitação que ocorre na invisibilização de artistas negras, divide mais uma vez as mulheres em uma imagem binária onde as brancas são vistas como “mulheres excepcionais” (Simioni, 2019). E se, umas são excepcionais, automaticamente, as negras, postas como o Outro, deixam de sê-lo.

É importante compreender essas relações que facilitam a ausência de artistas negras em espaços de grande circulação das artes, para que assim consigamos assimilar as nuances que o racismo acrescido da questão de gênero na América Latina traz. De acordo com Quijano (2005), os colonizadores codificaram como cor, os traços fenotípicos dos colonizados e assumiram como característica emblemática da categoria racial. Essa codificação, tantos anos depois, ainda impacta nas relações sociais, econômicas e políticas, pois, uma das suas consequências é o surgimento das imagens de controle tão bem descritas por Patricia Hill Collins (2019). Na publicação, a autora pontua que enquadraram mulheres negras em estereótipos a fim de arduamente lhes engessar e não permitir que as mesmas acessem outras camadas, e que a ideia de *outsider* lhes faça desistir de ascender aos grandes salões de arte.

Outsider nada mais é do que o Outro, aquele que é objeto e não sujeito, que é sempre estranho ao meio, e por ser estranho, deve ser contido, observado, analisado, mas sempre sob a ótica do oposto à norma. Para que se reforce essa ideia, a manutenção dos binarismos é mantida, pois, de acordo com Collins, “o pensamento binário dá forma à compreensão da diferença humana” (p. 137). Então, surge o pilar das imagens de controle. Sendo Outro, não se pode pertencer, logo, não se tem autoria, autonomia, nem se pode ser sujeita de nada.

A força com que as imagens de controle agem sobre essas mulheres, sem que muitas delas percebam, nos traz a presente discussão em que a carência passa a ser percebida por olhos curiosos que tentam romper diariamente com tais imagens, que Suely Rolnik (2018) problematiza ao escrever “Esferas da Insurreição”. Já no fim do livro, a autora traz dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente. A sugestão de número cinco insufla a “não denegar a fragilidade resultante da desterritorialização desestabilizadora que o estado estranho-familiar promove inevitavelmente” (Rolnik, 2018).

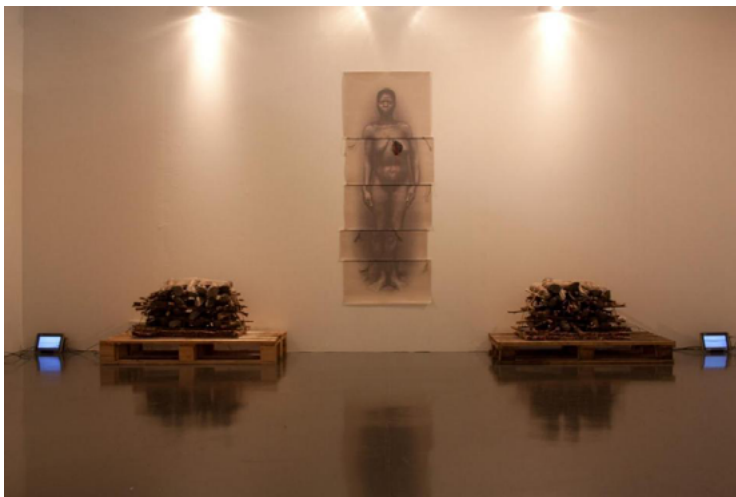
A recomendação nos diz que não adianta negarmos a fragilidade que o estado impõe, não resolve nossos problemas, apenas negar essa tomada de espaços que o racismo tem feito. É preciso que entendamos essas imagens de controle para que assim possamos transpô-las, como sugere Rolnik. Parece distante o diálogo sobre ausências, colonialidade do poder e rompimento com imagens de controle, mas a realidade é que

apenas compreendendo esses tópicos poderemos chegar ao cerne da questão e assim buscar soluções para a falta das tantas artistas que expuseram em bienais como as que ocorreram no Recôncavo da Bahia.

O fato de não as encontrar nem mesmo em redes sociais deveria causar estranhamento, sendo a Bahia um estado tão negro, o que poderia justificar a ausência dessas mulheres? Em seu livro de título “Erguer a Voz: pensar como feminista, pensar como negra” (2019), bell hooks ainda em seu prefácio fala sobre como enfrentar o medo de se manifestar e, com coragem confrontar o poder, continua a ser uma agenda vital para todas as mulheres (p. 19). O confronto em questão pode ser lido como rompimento com as tentativas constantes de silenciamento e ausência compulsória que nós, mulheres negras, passamos. Pessoas negras são estimuladas constantemente a não falar muito e isso inclui suas dores. Essa taciturnidade repercute no medo de transmitir através da arte, a mudez imposta. Um dos problemas deste absentismo é que ao não falarmos nós mesmas sobre as nossas dores, as nossas vivências e como essas afetações do mundo nos atravessam, “deixamos” que outres o façam por nós e isso não significa que esse outro vá dizer a verdade.

É necessário romper com os silêncios para se fazer presente e não ser ignorado. Mais que um pigarrear no intuito de chamar a atenção, é erguer sua voz e através dela, encontrar sua linguagem de fala. Sim, pois, pode-se sobrelevar a fala através das palavras, como Audre Lorde, ou até mesmo bell hooks, mas pode-se também romper essa muralha de medo e emudecimento como Rosana Paulino e seu ato de fazer arte. Sua atitude de incomodar através de suas obras e de trazer gestos como a costura para que compreendamos que nos movimentos dos hábitos dados como de mulheres, podemos também nos erguer.

Figura 5 – Assentamento vista parcial da instalação, 2013.
Impressão digital, costura, esculturas e vídeo, dimensão variável



Fonte: Site Rosana Paulino

Audre Lorde, em seu poema “A *Litany for Survivor*” (Uma Litânia por Sobrevivência) de 1984, incita todas as mulheres, em especial as negras a romperem com os silêncios, contar suas histórias. No trecho do poema, compartilhado por bell hooks (2019), Audre diz: “e quando falamos temos medo/ de nossas palavras não serem ouvidas/ nem bem-vindas/ mas quando estamos em silêncio/ ainda assim temos medo/ É melhor falar então”. Esse rompimento com o medo da fala, na verdade, proferindo-as mesmo com medo, estampa a insurreição discutida por Suely Rolnik (2018), uma vez que romper com essas amarras é recusar-se a seguir em uma vida cafetinada.

A cafetinagem, nada mais é, de acordo com Rolnik (2018), do que a maneira como o capitalismo nos coopta a seguir suas regras, se antes ele nos extraia a mais-valia, hoje apropria-se da potência de criação e cooperação, colaborando assim na construção de um mundo segundo os seus desígnios. Vale lembrar, que ao capitalismo muito interessa o racismo, o machismo, o patriarcado e as outras inúmeras opressões de gênero, raça, classe etc. Sendo assim, romper com a cafetinagem, é compreender nosso lugar nesse espaço, e assim rescindir com o *status quo* proposto pelo “inconsciente colonial-cafetinístico”, como chama Rolnik (2018), a esse processo de cooptação das forças de trabalho e criação.

O gesto de diagnosticar a *modus operandi* que nos cafetina, silencia e ausenta, enquanto mulheres negras é o que bell hooks (2017) chama de teorização; que nada mais é do que experienciar o pensamento crítico, a reflexão e análise das afetações promovidas por nossas realidades. Segundo hooks (2017), esse processo de pensar de modo crítico é o primeiro passo para a cura. O teorizar é, através da reflexão, poder reimaginar situações traumáticas sob novas perspectivas, dando-se a oportunidade de curar-se ao falar delas.

O caminhar da discussão, até aqui, nos mostrou que em um mundo repleto de racismos e amarras para pessoas negras, em especial as mulheres, discutir sua ausência em grandes exposições, em redes sociais, em sites que referenciam grandes artistas é um passo com o objetivo de rompimento com as amarras da cafetinagem, do ausentar compulsório, do silenciamento mordaz. A falta de artistas negras em grandes exposições e premiações, nos reforça que além de vivermos em um mundo patriarcal onde as vozes das mulheres não são incentivadas, muito pelo contrário; estamos também em um momento social em que as grandes ou em ascensão artistas negras, principalmente do Recôncavo da Bahia, ainda não alcançam os espaços de oportunidade que mulheres brancas recebem.

Mas caminhar até aqui, e trazendo Rolnik e hooks na caminhada, também é dizer que muitas de nós, artistas negras, rompemos com essas barreiras, hackeamos os espaços, erguemos nossas vozes e rejeitamos veementemente seguir invisíveis. De certo, não alcançamos ainda os lugares que podemos, mas isso não significa que a insurreição não esteja acontecendo.

Referências

- COLLINS, Patricia Hill. Mammies, matriarcas e outras imagens de controle. In: COLLINS, Patricia Hill. (Aut.). *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019. cap. 4. p. 135-177.
- GONZALEZ, Lélia. Mulher Negra. In: LIMA, Melina de. (org.). *América Latina*. 1 ed. v. 3, São Paulo: *Azougue*, 2022. Cap. 5, p. 119-143. (Biblioteca Básica Latino-Americana).
- HOOKS, bell. Artistas Mulheres: O processo criativo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *História das mulheres, histórias feministas*: Antologia. 1ª ed. v. 2, São Paulo: MASP, 2019. cap. 21. p. 236-243.
- HOOKS, bell. *Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - 2. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. cap 5. p. 83-104.
- HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- PERAFÁN, Mireya E. V.; OLIVEIRA, Humberto. *Território e Identidade*. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Bahia: P55 Edições, v.10, 2013. 32 p. (Coleção Política e Gestão Culturais).
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América LATina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). *A colonialidade do saber eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. cap. 9. p. 117-142, (Biblioteca Básica Latino-Americana).
- ROLNIK, Suely. *Esfemas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. 1ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. 1 ed. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade São Paulo, v. 1, 2019. 360 p.

**LUTA POR MORADIA NO DOCUMENTÁRIO:
GEORGE AMÉRICO:
LÍDER OU BANDIDO (2008)¹**

*FIGHT FOR HOUSING IN THE DOCUMENTARY:
GEORGE AMÉRICO: LEADER OR THUG (2008)*

André Luiz Bastos de Freitas²

Resumo

Na composição de um documentário, o roteiro é tão necessário como na construção de uma narrativa ficcional, com desenvolvimento e desfecho, com protagonistas e antagonistas. Em “*George Américo: líder ou bandido?*” (2008), filme documentário produzido e editado por Cristiane Melo, do Curso de Graduação em Comunicação Social, da Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana – UNEF, em decorrência do trabalho de conclusão de curso, constrói-se um registro audiovisual relevante quando as imagens captadas retratam o processo da ocupação do antigo Campo de Aviação e Pouso de Feira de Santana, pelo movimento de luta pela moradia dos sem-tetos, em fins da década de 1980. Tendo como fonte de pesquisa periódicos da imprensa local, a exemplo do Jornal Feira Hoje, trabalhos acadêmicos, dentre outros ensaios,

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: COLETIVO, COMUNAL, COMUNITÁRIO: MORADAS. COMUNICAÇÃO/MESA LIVRE: COLETIVO, COMUNAL, COMUNITÁRIO I.

2 Historiador, Mestrando (com matrícula especial) do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM), da Universidade de São Paulo.

pretende-se traçar, assim, uma memória do contexto, da conjuntura em que se desenrolou essa ocupação na região periférica da cidade de Feira de Santana.

Palavras-chave: Documentário. George Américo. Luta por moradia. Feira de Santana.

Abstract

When composing a documentary, the script is as necessary as in the construction of a fictional narrative, with development and outcome, with protagonists and antagonists. In “George Américo: leader or criminal?” (2008), documentary film produced and edited by Cristiane Melo, from the Undergraduate Course in Social Communication, from the Higher Education Unit of Feira de Santana – UNEF, as a result of the course completion work, a relevant audiovisual record is constructed when The images captured depict the process of occupation of the former Aviation and Landing Field of Feira de Santana, by the movement fighting for housing for the homeless, at the end of the 1980s. Using local press periodicals as a source of research, for example from *Jornal Feira Hoje*, academic works, among other essays, the aim is to trace, therefore, a memory of the context, of the situation that unfolded this occupation in the peripheral region of the city of Feira de Santana.

Keywords: Documentary. George Americo. Fight for housing. Feira de Santana.

Introdução

O documentário *George Américo: líder ou bandido?*, produzido em 2008, pela Escola de Ideias Comunicação, que envolve discentes e docentes do Curso de Comunicação Social, da Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana - UNEF, possivelmente teve a captação de suas imagens realizadas, ainda, por meio de filmadora de fita em formato analógico em VHS. Uma filmadora convencionalmente utilizada, à época, para a produção de vídeos desse porte. Da captação das imagens, da direção à edição ficou a cargo de Cristiane Melo, até então discente da Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana – UNEF.

Em princípio o documentário teve como foco resgatar a memória do processo de ocupação do terreno, do antigo Campo de Aviação e Pouso, de Feira de Santana, levada a cabo por sem-tetos da cidade, que encontrou em George Américo Mascarenhas dos Santos, uma liderança, um grande incentivador da ocupação, vindo a despontar posteriormente como o presidente da Associação dos Sem-Teto da cidade.

Um processo de ocupação que obteve da mídia impressa uma ampla cobertura, registrado principalmente em páginas do periódico diário de ampla circulação na região de Feira de Santana, o *Jornal Feira Hoje*. Este, como veículo de comunicação,

assumiria o papel de principal noticiador social dessa ocupação, iniciada em fins de novembro de 1987. O empreendimento de ocupação obtivera sucesso e conseqüentemente o assentamento foi estabelecido com uma parceria que envolveu tanto poder público estadual, quanto o poder municipal, no entanto, a conquista foi custosa e em cinco de maio de 1988, registrava-se a trágica morte de George Américo, por assassinato. Transformado em líder do movimento daquela ocupação urbana, com o seu óbito, tornava-se praticamente um mártir pela luta dessa terra que, em desuso, deveria cumprir uma função social, e suprir o déficit habitacional da população carente excluída de Feira de Santana.

Pelas páginas da mídia o processo da ocupação era propalado, e a mesma já batizava George Américo como “O Rei das Invasões”, um título que certa forma iria depreciar a sua imagem junto a sociedade conservadora feirense, ainda mais quando se modelava a forma de luta pela conquista da terra: a ocupação e posterior assentamento das famílias pobres que reivindicavam moradia. Com o falecimento de George Américo, vieram especulações sobre a causa, o motivo do bárbaro assassinato, que se publicizava que estaria na ligação do líder dos sem-teto com o tráfico de entorpecentes, fato nunca comprovado pelas autoridades judiciais competentes. O processo de mando desse homicídio carecia de investigação, mas naquele contexto de conflito, abria-se um fosso e o caso seguia sem solução, o que promovia arquivamento.

Sob um ponto de vista da História, ao suscitar uma abordagem sobre um movimento social de luta pela moradia, num contexto de redemocratização e de anistias políticas, um período de saída da ditadura militar que assolava o país, passamos a fazer uso dos marcos da micro-história, fazendo-se, assim, em conformidade às formulações de Giovanni Levi (1992), quando exprime que:

A micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala da observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental.

[...] o problema de descrever vastas estruturas sociais complexas, sem perder a visão da escala do espaço social de cada indivíduo, e partir daí, do povo e de sua situação na vida (Levi, 1992, p. 136).

Nossa pretensão é contribuir com a memória da mobilização social vivida por entes subalternos, que subjugados, em muitos casos são silenciados, ou pulsam sem serem considerados sujeitos históricos.

Cinema documentário: uma observação

Num filme documentário, uma história pode ser contada às vezes por representação, até mesmo por aqueles que viveram tal história, presenciando-a. Não é apenas

uma forma de contar, mas uma maneira de contar como acontecimentos marcaram a sociedade, e como o fato acontecido reflete nessa mesma sociedade.

Conforme Bill Nichols (2005), cada documentário tem seu tipo de voz, e cada voz é como uma marca de determinada forma de ver o mundo histórico. E assim expõe:

No vídeo e no filme documentário, podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e o performático (Nichols, 2005, p. 135).

O documentário ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema. Numa abordagem mais apurada, por um lado, recorre-se a procedimentos próprios desse meio – escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção etc. –, por outro, procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções: registro *in loco*³, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivos etc. (Melo, 2002, p. 25).

Durante a produção de um documentário, o cineasta documentarista recorre a diversas fontes para coletar as informações que lhe são necessárias. Essas fontes tanto podem ser consultas a arquivos, como simples conversas com pessoas envolvidas ou conhecedoras do assunto abordado. No filme documentário, a presença do narrador não se torna obrigatória. Depoimentos podem ser alinhavados sem a necessidade de uma voz exterior, que lhes dê coerência.

O documentarista busca ouvir a opinião de várias pessoas sobre determinado acontecimento ou personalidade, seja para confirmar uma tese (exemplo: documentários biográficos), seja para confrontar opiniões (caso dos documentários sobre conflitos urbanos, sociais, raciais, religiosos etc.). Além disso, as entrevistas realizadas transcorridas em produções próprias, portanto, são fontes de informação para construção do texto (Melo, 2002).

Enquanto recurso teórico, salientamos, ainda, sobre as múltiplas interferências na relação entre cinema e história a célebre contribuição do historiador francês Marc Ferro (1924-2021), quando em suas proposições incorpora o cinema ao fazer histórico e elevando o filme à categoria de “novo objeto”. Para Marc Ferro o artefato do cinema, o filme, foi tirado do seu lugar apenas funcional e transformado em uma nova fonte da disciplina histórica incorporando-se ao *métier* dos historiadores.

3 Originariamente, o termo significa o lugar (espaço) onde é colhida a informação, mas que, segundo a semiologia da imagem, assimilou o sentido de localização espaço-temporal (Melo, 2002, p. 28).

Feira de Santana: um histórico

Feira de Santana se encontra a 108 km de distância de Salvador, a capital do Estado da Bahia, na sub-região de planejamento do Paraguaçu, uma das mais populosas do Estado. Com uma densidade demográfica em torno de 36,2 hab/km, detém o maior índice de urbanização do interior do Estado, com 56,4% da população urbana. O seu ecossistema é característico das zonas do agreste, de transição climática e vegetativa. Tem uma variabilidade de chuva muito grande, com alguns períodos secos e outros de maior intensidade de chuva; enfrenta períodos de seca, mas conserva em suas terras pequenos mananciais, que são olhos d'água. (Santos, 2007, p. 34).

É muito comum encontrar em narrativas memorialistas, a afirmação de que a cidade começou quando foi construída a Fazenda Olhos d'Água, de propriedade do casal Domingos Barbosa de Araújo e Ana Bandoa. E na propriedade rural ergueram ao seu entorno uma capela em louvor a Nossa Senhora Sant'Anna e a São Domingos. Para pesquisadores, isso representava a existência de uma vida religiosa e política, já que as capelas eram os locais reservados para o alistamento eleitoral.

Segundo Lima (1990), numa pesquisa com mais rigor empírico, constata-se uma outra origem para Feira de Santana, principalmente a partir do povoamento da região de São José das Itaporocas, localizada no sudeste do município. A mesma autora não sustenta a tese de que a cidade foi fundada a partir do casal supracitado, pois antes mesmo da construção da Capela à Nossa Senhora Sant'Anna, em 1723, já havia sido decretada a fundação, em 1696, da Freguesia de São José das Itaporocas pelo Arcebispo Dom Franco de Oliveira.

Circulavam nestas paisagens muitas tropas de boi, vindas de regiões circunvizinhas, do Alto Sertão da Bahia e de outros estados. Além de tropeiros, passavam por ali comerciantes, com suas mercadorias em lombo dos animais, negociantes, artesãos etc., todos no sentido da Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira, segundo maior centro comercial da Bahia.

A fazenda, por ser localizada num local de grande olho d'água, começou a se tornar um ponto de parada quase obrigatório para os tropeiros, negociantes e viajantes. Logo ao redor da Capela, a feira e as negociações começaram a ser adiantadas antes mesmo de chegar à Vila de Cachoeira, outrora destino de negociantes, vendedores e compradores. Crescia e se desenvolvia a freguesia em importância populacional e econômica até que, em 1883, alcançaria o *status* de Vila e logo depois de Paróquia. Por trás dessa linearidade, quase que evolutiva, haveria muitos conflitos (Oliveira, 2000).

O processo de emancipação da Freguesia de Sant'Anna da Paróquia de São José das Itaporocas foi uma atitude política dos grupos dirigentes da freguesia, provavelmente vinculados ao setor de comércio de gado, para estabelecer uma nova Paróquia e uma Vila autônoma, com regras comerciais próprias e com intendentess e administradores vinculados diretamente aos seus interesses.

Segundo Zélia de Jesus Lima (*apud* Santos, 2007, p. 38), o primeiro estrato social que ascendia em nível de importância econômico-social, no século XIX, seriam os fazendeiros e comerciantes, além dos representantes da Igreja Católica e do Estado, bem como os militares.

Na base da estrutura, estavam os escravos comprados nos mercados de Salvador e das cidades do Recôncavo. Estes não tinham direito a nada, trabalhavam compulsoriamente em diversas funções para os quais eram designados, trabalhavam, sobretudo, nas grandes lavouras de fumo, algodão, haja vista que o plantio da cana-de-açúcar em larga escala nunca chegou a ser de grandes proporções na região, ainda que houvesse engenhos (Santos, 2007).

A cidade de Feira de Santana se expandia economicamente com o estabelecimento de atividades comerciais, começando o seu grande *boom* já a partir de 1860. A posição destacada despontava como um relevante articulador dos fluxos no interior da Bahia, e receberia ilustres visitantes, como o imperador D. Pedro II, que veio à época conhecer a famosa feira de gado, e o polímata Ruy Barbosa, que apelidou a cidade de “Princesa do Sertão” (Santos, 2007, p. 40).

Com a implantação da ordem republicana no Brasil, em 1889, Feira de Santana sofreu os impactos e as transformações que foram desencadeados no cenário político, econômico e cultural do país: o fim oficial da escravidão e a força do urbanismo.

A instauração da república acompanhava uma modernidade que estava em curso e trazia para Feira de Santana a ideia de uma ordem social baseada na urbe como centro civilizador, dotado de progresso, nessa esteira estariam a redução do poder centrados na ordem rural, vista de certa forma como atrasada e não-civilizada, a superestimação de uma vida letrada e normatizada, cada vez mais fora das relações familiares e privadas, e com maior participação do poder público na vida social, sobretudo, na educação e na justiça (Oliveira, 2000).

O documentário “George Américo: líder ou bandido” em si

Tendo como enredo o fato da ocupação de uma terra pública pertencente a prefeitura, o antigo Campo de Aviação e Pouso de Feira de Santana, por parte de cinco mil pessoas munidas de picaretas, pás, enxadas e outros utensílios⁴. O documentário “George Américo: líder ou bandido”, de 2008, enfatiza a proeminência de George Américo Mascarenhas dos Santos (George Américo), de 26 anos, no cenário social da cidade na década de 1980, como o principal líder de ocupações de terrenos baldios da periferia de Feira de Santana, alcunhado o “Rei das Invasões”, pela imprensa local.

No histórico de George Américo constatava-se sob a sua liderança o incentivo, a incrementação de ocupações de outros terrenos urbanos baldios, sem “função social”

4 Manchete da página principal do Jornal Feira Hoje, 29 de novembro de 1987.

na cidade, mas a área do antigo Campo de Aviação valera naquele contexto mais atenção por parte do poder público e da elite.

Recheado de entrevistas seja com perfil academicista⁵, seja contando com depoimentos ressentidos por parte de familiares de George Américo e de pessoas que também empreitaram a luta pela moradia, o documentário ganha relevância quando reverbera a memória imagética do fato da ocupação, seu desencadeamento e a repercussão do trágico homicídio do líder dos sem-teto, a intercalação de matérias do Jornal Feira Hoje o tom dos fatos ocorridos no contexto.

A ocupação do antigo de Campo de Pouso e Aviação vai se desenvolver num período de transição e de efervescência política no Brasil, com o declínio do regime de exceção e da repressão política. Num cenário de redemocratização do país, que demandava uma “abertura” política, o movimento dos sem-teto antevia, certa forma, na sua articulação o que viria a ser discutido e promulgado com a Constituição Federal de 1988, a “Constituição Cidadã”: a função social da propriedade.

A “abertura” política, num contexto de pós-ditadura militar permitiu uma movimentação que grupos sociais dominantes tentassem rearticulação do bloco dirigente que se esgotava junto com o seu mecanismo maior de propaganda ideológica, o “milagre econômico”. Nesse ínterim, a legalização de partidos proscritos, alcançada na década de 1980 foi muito importante. Surgiram novos partidos políticos, cuja coloração ideológica expressava-se de forma mais aberta e sem mediações com outras forças (Santos, 2007).

Para a conjuntura local, o poder político municipal encontrava-se concentrado nas mãos do político tradicional, o prefeito eleito José Falcão da Silva (1930-1997). Como ex-adesista⁶ do MDB, para aquela realidade, ele já fazia parte dos quadros do PDS, partido que tinha na figura de Antonio Carlos Magalhães (1927-2007) sua principal liderança, conhecido pelo bairrismo que ostentava ao “amor pela Bahia”, ao resgate do sentimento de baianidade.

Na configuração política em Feira de Santana, com uma articulação tradicional, somavam-se os aspectos mais característicos: fortes personalismos; ausência eminente de questões programáticas com resoluções das crises políticas através de casuismo e troca de favores e cargos; o velho se sobrepunha sempre ao novo, como marca da tradição. Marcas que definiam – e definem – bem como determinam bastante a atuação partidária de novas e velhas forças políticas que almejam alcançar a representatividade democrática local (Santos, 2007).

5 No documentário conta-se com a participação do historiador e professor do Departamento de Educação-Campus II, da Universidade do Estado da Bahia, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes Oliveira.

6 Dentro dos quadros filiados do MDB representavam aqueles que estavam sempre prontos a colaborar com o regime militar (1964-1985), e que se mantinham no partido, na maioria das vezes, devido ao maior desempenho eleitoral “das oposições” em dados municípios (SANTOS, 2007, p. 55).

Considerações finais

A marca característica do documentário é seu caráter autoral, definido como uma construção singular da realidade, um ponto de vista particular do documentarista em relação ao que é retratado. Alguns elementos linguístico-discursivos evidenciam esse caráter autoral: a maneira como se dá voz aos outros, a presença de paráfrases discursivas e um efeito de sentido monofônico (Melo, 2002).

O documentário em destaque *George Américo: líder ou bandido?* (2008) trata de um fato ocorrido num espaço urbano periférico da cidade de Feira de Santana, a luta pela moradia travada por pobres e excluídos. Na tentativa de tensionar o audiovisual com a história, visamos perceber o quanto o filme (mesmo num formato de filme documentário) pode elevar o conhecimento de aspectos desconhecidos pelas novas gerações, e a necessidade de memória é, sim, uma necessidade da história.

Da luta por moradia ao assentamento que beneficiou com o direito à dignidade de milhares de famílias, a ocupação do antigo Campo de Pouso e Aviação de Feira de Santana, localizado na região nordeste da cidade, se concretizou com a implantação do Conjunto Habitacional George Américo, hoje bairro George Américo. Um processo que, para ser consolidado, contou com apoio de muitos colaboradores, seja da esfera confessional religiosa ao envolvimento de entidades e organismos civis, e até professores universitários.

Dentre estas colaborações, destacaram-se a atuação da igreja católica, mediante a participação de coordenadores das Comunidades Eclesiais de Base, as CEB's, tidas como fundamental no apoio solidário, para promover a mobilização social e resgatar a dignidade pela moradia daquela população carente e empobrecida (Engelmann, 2014).

Fontes Primárias

Documentário “*George Américo: líder ou bandido?*” Direção e edição: Cristiane Melo. Feira de Santana: UNEF.DOC, 2008. 1 DVD (25 min. 58 seg.).

Jornal Feira Hoje, 29 de novembro de 1987.

“Ação contra invasores está na Vara de Fazenda Pública”. Jornal *Feira Hoje*, 05 de dezembro de 1987, p. 7.

“Desapropriada a área da invasão no Campo Limpo”. Jornal *Feira Hoje*, 06 de dezembro de 1987, manchete da página principal.

“Rei das invasões’ é assassinado a tiros”. Jornal *Feira Hoje*, 06 de maio de 1988, manchete da página principal.

Referências

- CARMO, René Becker Almeida. *A urbanização e os aglomerados subnormais de Feira de Santana*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2016.
- ENGELMANN, Franciele. *Religião e dádiva na efetivação de um projeto de moradia no bairro George Américo*: Feira de Santana/BA. 2014. 153 f. Dissertação (Mestrado em Família na Sociedade Contemporânea). Superintendência de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Católica do Salvador, Salvador, 2014.
- FREITAS, André Luiz Bastos de. *Cinema na história: aspectos do catolicismo em “Os canhões de San Sebastian” (1968)*. 2018. 45 f. Monografia (Especialização em História, Cultura Urbana e Memória). Departamento de Ciências Humanas, Campus IV, da Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, 2018.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- LIMA, Zélia de Jesus. *Lucas Evangelista: o Lucas da Feira: estudo sobre a rebeldia escrava em Feira de Santana (1807-1849)*. 1990. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Mestrado em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1990.
- MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. *Comunicação & Informação: Revista Científica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, Goiânia*, v. 5, n. 1/2, p. 25-40, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- MORAIS, Ana Angélica Vergne de (Org.). *Conhecendo Feira de Santana: olhares sobre a cidade*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2004.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005. (Col. Campo Imagético)
- OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. *De empório a princesa do sertão: utopias civilizadoras em Feira de Santana (1893-1937)*. 2000. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Mestrado em História da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.
- OLIVEIRA, Lisbeth. Cinema e história. *Comunicação & Informação: Revista Científica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, Goiânia*, v. 5, n. 1/2, p. 131-137, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24177>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- OLIVEIRA, Michelle Gusmão ; MARQUES, Edmilson Ferreira. O documentário e suas especificidades. In: Anais Eletrônicos III Congresso de Ensino, *Pesquisa e Extensão da UEG: Inovação: inclusão social e direitos: 19 a 21 de outubro de 2016*. Pirenópolis: Universidade do Estado de Goiás, 2016.
- SANTOS, Igor Gomes. *Na contramão do sentido: origens e trajetória do PT de Feira de Santana-BA (1979-2000)*. 2007. 323 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

SIQUEIRA, Sandra Maria Marinho. *O papel dos movimentos sociais na construção de outra sociabilidade*. Disponível em: https://lemarx.faced.ufba.br/arquivo/opapeldosmovimentossociais_sandramarinho.pdf. Acesso em: 20 out. 2023.

À SOMBRA DO GUAPO'Y: CHAGAS VIVAS DA DITADURA PARAGUAIA¹

IN THE SHADOWS OF GUAPO'Y: LIVING WOUNDS OF THE PARAGUAYAN DICTATORSHIP

Andréa C. Scansani²

Resumo

O Paraguai padeceu da mais longa ditadura das Américas, cujos fantasmas ainda habitam os palácios dos mais altos escalões políticos atuais. Como é o caso de seu último presidente, Marito, que carrega o mesmo nome de seu pai, Mario Abdo Benítez, secretário pessoal de Stroessner durante os 35 anos de seu governo. Neste contexto, analisaremos o documentário paraguaio *Guapo'y* (2022), de Sofía Paoli Thorne, que acompanha a vida de Celsa Ramírez, detida pela Polícia Política de Stroessner, grávida de seu primeiro filho que, ao nascer, se torna o preso político mais jovem do Paraguai.

Palavras-chave: ditadura, Paraguai, mulher, cinema documentário, Guapo'y.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: AFETOS, EMOÇÕES, SENTIMENTOS: CORPOS TERRITORIALIZADOS.

2 Professora associada do Curso de Cinema do Departamento de Artes (ART) e do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Abstract

Paraguay suffered from the longest dictatorship in the Americas, whose ghosts still inhabit the palaces of the today's highest political echelons. This is the case with its latest president, Marito, who bears the same name as his father, Mario Abdo Benítez, personal secretary to Stroessner during the 35 years of his government. In this context, we will analyze the Paraguayan documentary *Guapo'y* (2022), directed by Sofía Paoli Thorne, which follows the life of Celsa Ramírez, arrested by Stroessner's Political Police while pregnant with her first child, who, upon birth, becomes Paraguay's youngest political prisoner.

Keywords: dictatorship, Paraguay, woman, documentary film, *Guapo'y*.

Palavras iniciais

Este texto apresenta de modo introdutório e pessoal parte das investigações que venho desenvolvendo nos últimos anos intitulada *Rostos do cinema latino-americano: austeridade e alteridade*. A pesquisa parte de dois estímulos iniciais: o primeiro e mais longo (talvez eterno em minha trajetória prática e teórica) é uma necessidade pessoal de pensar o fazer documentário e tentar elaborar, ainda que de forma dinâmica e sempre inconclusa, algumas reflexões sobre certos modos de aproximação fílmica ao mundo histórico: quem empunha a câmera? Como a câmera toca, mostra, ouve e também esconde, às vezes protege, outras machuca... enfim... questões que permeiam o ato cinematográfico cuja a figura de Aloysio Raulino (*Noites Paraguanas*, 1982) será sempre o fiel da minha balança. A segunda semente deste grande projeto tem como estopim o cineasta Sergio Muniz, a quem faço uma singela reverência por sua vida e sua recente passagem em agosto de 2023.

Para que entendam as razões desses caminhos, preciso me desviar para a pandemia, período no qual tive a oportunidade de ministrar disciplinas focadas no cinema latino-americano e algumas exclusivas de cinema brasileiro. Foi em um desses encontros que houve um pequeno evento quando projetei *Você também pode dar um presunto legal* (1971-2006) de Sergio Muniz, um filme-colagem que aborda a atuação do Esquadrão da Morte em São Paulo e que, apesar de ter sido feito entre os anos de 1971-72, de modo totalmente clandestino, só foi projetado ao público em 2006, preservando assim a vida dos envolvidos na produção. Após a exibição do filme, uma aluna, caloura e de nome Alice à época, me diz indignada: “por que eu não vi isso no ensino médio?”. Nós sabemos o porquê e essa declaração nos aponta para a realidade dos cinemas não vistos, os inconclusos, os tortos, de vidas silenciadas e chacoalham nossas certezas sobre a historiografia estabelecida do cinema.

E se isso é verdade para alguns filmes e cineastas brasileiros, imaginem para um país, como o Paraguai, cuja história é forjada por grandes guerras e cuja ditadura (para

podermos fazer um paralelo direto ao *Presunto* de Sergio Muniz e a história factual brasileira) começa com o suicídio de Getúlio Vargas (1954) e vai até as eleições diretas ou, mais precisamente, à primeira derrota de Lula para Fernando Collor (1989). Ou, em termos cinematográficos, vai do fim da Vera Cruz ao fim da Embrafilme. Enfim, muitos fins...

Essa surpresa de Alice, eu mesma senti quando assisti há quase quatro anos, ao ver o filme paraguaio *El pueblo* (1969) de Carlos Saguier. Eu, longe, muito longe de ser caloura, vivi uma experiência que me tirou o chão e as perspectivas de minha pesquisa fizeram, por sorte, um desvio de 180 graus. Naquele momento em que assisti ao média-metragem de Saguier fiquei me perguntando: “como eu não tinha visto este filme antes!?” Confesso que da cinematografia paraguaia, até então, eu só conhecia os “grandes” dos anos 2000/2010 como *Hamaca paraguaia* (2006, Paz Encina), *Siete cajas* (2014, Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori) e *Cuchillo de palo* (2012, Renate Costa), mas foi *El pueblo* que me fez querer mais, muito mais. E de lá pra cá, mergulho nesta pequena ilha rodeada de terras (nas palavras de seu poeta Roa Bastos), um mergulho talvez irresponsável, pois não é simples pesquisar a filmografia de um país com o qual nunca tive relações reais.

E dentro da convicção desta falta de juízo completo, coloco-me em uma posição de vulnerabilidade acadêmica com a qual quero conviver cada vez mais. Pois hoje, o lugar das incertezas (as epistemológicas, em particular), para mim, são minha casa e formam um terreno fértil a ser semeado diariamente. No entanto, para não ser totalmente leviana, a pesquisa me levou a fazer um mergulho real, físico, no Paraguai (entre março e maio de 2023), período em que empreendi uma série de entrevistas com cineastas e pensadores paraguaios cujo material está sendo paulatinamente trabalhado e repensado. Deste modo, o que elaboro neste curto texto faz parte de uma investigação viva e nada consolidada, portanto, são reflexões preliminares que devem ser lidas dentro de sua incipiência.

A pesquisa, até o momento, foi pensada em dois grandes blocos: um primeiro que se debruça sobre a história recente dos povos indígenas, particularmente os povos Ayoreo, e alguns filmes que se voltam para o Chaco paraguaio. Sobre essa importante região se sobrepõem todo tipo de disputas políticas, econômicas, sociais, culturais e, por que não dizer, anímicas. Como as antigas (e contemporâneas) invasões missionárias em territórios indígenas; o conflito bélico entre Bolívia e Paraguai, ou melhor dizendo, entre representantes da indústria petrolífera³ que reconfigurou a cartografia administrativa de ambos; a distribuição de títulos de propriedade a proprietários de terras paraguaios e estrangeiros em troca de favores durante a ditadura do Stroessner; a disseminação publicitária da ideia supranacional de uma “República Unida da

3 Royal Dutch-Shell, de capital anglo-holandês, instalada no Paraguai e Standard Oil of New Jersey, de capital estadunidense, radicada em Bolívia (MONIZ BANDEIRA, 1998).

Soja”; ou até mesmo a construção do corredor bioceânico, apelidado de “novo canal do Panamá”, que cortará o território de leste a oeste.

Alguns filmes se organizam em torno da região e neste primeiro bloco da pesquisa resolvi fazer um percurso que chamei *Da utopia europeia ao apocalipse Ayoreo*, pelo qual analiso quatro filmes que poderiam muito bem ser cinco, mas deixei propositalmente o filme de Paz Encina, *Eami* (2022), de fora (por enquanto). Neste caminho, analiso os dois primeiros (*El impenetrable*, 2012 e *Chaco*, 2017) dirigidos por um par de cineastas italianos (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini), o terceiro (*Apenas el sol*, 2020) de Aramí Ullón, cineasta paraguaia radicada na Suíça e o quarto (*Ujirei*, 2017) elaborado pelo líder ayoreo Mateo Sobode Chiqueno.

O segundo grande bloco da pesquisa, que está se configurando em tempo presente, olha para as produções que tocam nas feridas da ditadura. Não apenas como um olhar para o passado ou como um resgate da memória, mas como um alerta ao hoje. Neste conjunto de cineastas, temos gerações distintas. Uma ainda de militantes exilados que retornam ao país após a queda de Stroessner e, mesmo que precariamente, fazem renascer o cinema paraguaio. Como é o caso da Galia Giménez que dirigiu longas ficcionais como *El azúcar del Naranja*, seu penúltimo filme, cuja protagonista retorna ao Paraguai após décadas de exílio. E uma outra geração de cineastas jovens como Miguel Agüero e Sofía Paoli Thorne, cujo filme *Guapo'y* é o tema central dos parágrafos seguintes.

Apontamentos em torno de *Guapo'y*

Começando com algumas pinceladas biográficas da cineasta, podemos dizer que Sofía Paoli tem uma particularidade que favorece um pensamento cruzado sobre as diásporas internas da América Latina e suas idiosincrasias. A realizadora chega ao Paraguai, ainda criança, em 1989, ano da queda de Stroessner. Ela imigra com sua família que foge das ações violentas do Sendero Luminoso, no Peru, pois seu pai era um possível alvo dos ataques por fazer parte da Marinha. Sofía começa a se envolver com o cinema em algumas oficinas nas quais inicia a pesquisa de *Guapo'y*. Um trabalho que dura quinze anos e que tem como estopim um recorte de jornal sobre os bebês que nasceram nas prisões políticas de Stroessner.

O filme, produzido em três etapas de gravações (2017, 2019 e pós-pandemia) conta a história de Celsa Ramírez, companheira de Derlis Villagra (assassinado pela ditadura e ainda desaparecido), que foi presa e torturada, grávida de seu filho, Derlis Miguel, que nasce na prisão, em 1976, se tornando o preso político mais jovem do Paraguai (nasce no presídio Fernando de la Mora e é transferido à Emboscada).

Não precisamos falar sobre a gravidade e a urgência de certas histórias, principalmente na re-ascensão de governos fascistas na América Latina e no restante do mundo, mas gostaríamos de pontuar a atualidade (talvez a palavra mais acertada seja a continuidade quase ininterrupta) do ideário de Stroessner no Paraguai, visto que seu

último presidente (que elegeu seu sucessor, Santiago Peña, do perpétuo partido colorado), conhecido como Marito, é filho do assessor pessoal de Storessner, Mario Abdo Benítez. E é sob essa sombra, esse fantasma mais do que vivo, que o filme se constrói.

Começemos por seu título. *Guapo'y* é uma árvore, uma espécie de figueira, cujas sementes se reproduzem nas bifurcações dos galhos de outras árvores. E quando a árvore recém-nascida cresce, ela acaba engolindo a árvore hospedeira. Reza uma lenda guarani (aqui apresentada de forma muito resumida) que devemos ter cuidado com as sementes, mesmo que pequenas, que deixamos crescer em nossos galhos, pois elas podem nos aniquilar (Cadogan, 1971).

O nome também está presente no Brasil. *Guapo'y* é uma aldeia da terra indígena Guarani e Kaiowá (Mato Grosso do Sul), próxima ao Paraguai, que vem sofrendo ataques constantes e que, tragicamente, acabou batizando o massacre ocorrido em junho de 2022.⁴ Nenhuma destas duas informações (a lenda e o massacre) estão presentes no filme, mas creio que podemos, em um desdobramento futuro, pensar em suas conexões. Pois as pequenas sementes daninhas que deixamos crescer e que quando grandes já não temos controle sobre elas ("*cría cuervos e te sacarán los ojos*") são as mesmas que ateiam fogo em corpos vivos e são alimentadas pelo ódio que se diz religioso.

No entanto, o *guapo'y* do filme, apesar de ser uma árvore cujos troncos se desenvolvem em pleno Campo de Concentração da Emboscada, cumpre uma função muito distinta. É sob sua sombra que os presos se confraternizam nos dias de visitas, com apresentações artísticas e compartilhamento de refeições. Em determinado momento do filme, descobrimos que, clandestinamente, foram gravadas fitas-cassete das chamadas *peñas* (festivais) que aconteciam sob o *guapo'y*, cuja participação de Celsa era marcante, por tocar a harpa, instrumento ícone da guarânia paraguaia.

A construção documental de Sofía Paoli não poderia ser mais delicada e respeitosa. Com alguns limites autoimpostos, ela elabora seu filme inteiramente na casa de Celsa, em Itá, cidade de sua avó materna. Dentro desse cenário de linhagem feminina, podemos pensar numa análise a partir de três personagens humanos: a mãe de Celsa, María Lina Rodas (militante do partido comunista que estava presa na Emboscada quando reencontra Celsa após oito anos de separação), seu filho, Derlis Miguel Villagra Ramírez e a própria Celsa. Além de outros três personagens não humanos: a casa, os objetos de memória e a natureza.

A história de Celsa é apresentada com gentileza e longos silêncios nos quais são intercalados os elementos de cada eixo, fazendo com que o espectador se conecte com o passado a partir dos elementos do presente. Há um grupo de cenas, por exemplo, que acompanha a protagonista no trato diário com sua saúde a partir da elaboração

4 É válido e necessário lembrar e honrar a memória dos rezadores Nhandesy Sebastiana e Nhanderu Rufino, também Guarani e Kaiowá, queimados vivos no dia 18 de setembro 2023 (poucos dias antes da apresentação deste trabalho no *Cocaaal*) em sua casa de reza, no município de Aral Moreira, também no Mato Grosso do Sul, região de fronteira com o Paraguai.

de unguentos feito com ervas colhidas em seu quintal. O autocuidado após os maltratos da tortura, é um espaço privilegiado da narrativa que apresenta a relação com a natureza como um lugar de cura e de autonomia frente ao sistema que falhou e ainda fracassa em sanar as contínuas dores de seu corpo e, particularmente, de seus pés brutalmente golpeados.⁵

Uma outra linha narrativa está no resgate de memórias ainda vivas que podemos acompanhar nos diálogos de Celsa com sua mãe (María Lina Rodas). Uma dessas conversas, aquela que se passa na cozinha, é o único momento do filme em que ouvimos guarani, o idioma dos afetos e da vida privada. Em certa altura, vemos mãe e filha desenhando a planta baixa do campo de concentração. Um dispositivo lúdico que aciona as memórias, nem sempre confluentes, de mãe e filha, na montagem de um quebra-cabeças subjetivo das ações e das relações ali estabelecidas.

Dentro dos personagens humanos, há também a presença de seu filho. Eles conversam sentados à mesa, na qual estão depositados presentes feitos por ela e pelos colegas de prisão, sobre seus primeiros meses de vida e sobre o carinho recebido por seus companheiros quando ele era ainda um bebê. Na continuação, temos um momento único no filme, no qual Derlis está sozinho com a cineasta e conta como foi seu processo de descoberta de sua própria existência enquanto filho de pais torturados. Ele nos diz que foi através da música, de filmes e, particularmente, após a leitura de um texto de Mario Benedetti (*Pedro y el Capitán*, uma peça de teatro construída exclusivamente pelo diálogo entre um torturador e seu torturado) que começou a entender o que realmente viveu.

Um outro personagem importante, a meu ver, está configurado nos vários objetos apresentados no filme. Como a harpa afinada⁶ por Celsa ou as poucas fotografias (“pois na clandestinidade não se tira fotos”), os recortes de jornal, revistas e, o objeto mais emblemático: o vestido com o qual ela foi presa, ainda grávida, e que ia se tornando pequeno na medida em que Derlis crescia em seu ventre.

A casa também atua como um personagem. É nela que a câmera se esconde sob a penumbra e olha para o lado de fora. Ora através de grades, ora por detrás de cortinas. Nesses momentos, em que a câmera está à espreita, a trilha sonora nos transmite os depoimentos de políticos contemporâneos, como o Ministro da Educação ou o próprio Marito (o presidente à época), enaltecendo os feitos de Stroessner. A câmera e a trilha sonora se unem para criar a atmosfera que prevalece nas almas paraguaias que

5 No *Museo de las memorias: dictadura e derechos humanos*, em Assunção, existe um painel que apresenta os números dos golpes sofridos por homens e mulheres durante as sessões de tortura. Essa divisão de gênero nos mostra, de modo inequívoco, a perversidade masculina sobre os corpos femininos. Um desdobramento da pesquisa a ser elaborado a seu tempo.

6 Não há música no documentário, ela irá surgir apenas nos créditos finais quando a própria Celsa toca um arranjo especial de *India* composto, especialmente para ela, pelo próprio autor da música e “inventor” da guarânia, José Asunción Flores.

ainda sentem o peso dos ‘pyragues’ (os delatores, os que denunciavam seus pares) e que são conscientes de que há uma linha muito fina entre o passado e o presente. As sementes do ‘traga-palo’ podem estrangular a liberdade a qualquer momento, reduzindo a existência exuberante do próximo personagem, que é a natureza e a relação de cura que Celsa pratica diariamente.

Ao longo do filme, vemos a protagonista cuidando de seu corpo, com seus unguentos e em visitas frequentes ao seu jardim. Celsa nos mostra uma autonomia em relação à medicina, que, segundo ela, não pode ajudá-la. À medida que o filme avança em direção ao seu final, apresenta um aumento tanto em volume sonoro (já que a massa de sons da natureza aumenta à medida que essa relação se torna mais estreita) quanto na imagem, pois os planos se tornam mais fechados, fazendo com que os fragmentos do corpo de Celsa se confundam com as texturas das plantas. Até o ponto em que, já ao anoitecer, ela se deita na grama e parece metamorfosear-se em planta, em natureza. Talvez fazendo crescer suas ramificações, fertilizadas pelo cinema, com a mesma força que o guapo’y, para digerir e vomitar a história vivida e quiçá livrar-se das sombras.

Referências

CADOGÁN, Leon. *Ywyrá ñee ry, fluye del árbol la palabra: sugerencias para el estudio de la cultura guaraní*. Assunção: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica del Paraguay, 1971.

MONIZ BANDEIRA, L. A. “A guerra do Chaco”. *Revista Brasileira de Política Internacional* 41 (1), Brasília: Centro de Estudos Globais da Universidade de Brasília, 1998, p. 162-197.

MULHER PROTÓTIPO E A ESTÉTICA DA FOME¹

PROTOTYPE WOMAN AND ESTÉTICA DA FOME

Andrea Rosas de Almeida²

Resumo

Este estudo analisa, em *Deus e o diabo na terra do sol*, como a proposta glauberiana *estética da fome* se manifesta na materialidade da obra fílmica, focando a relação entre as representações de gênero e construção da linguagem na figuração da revolução. Nessa linha, a análise observa a ambiguidade do protagonismo alcançado pelas mulheres no contraponto à lógica de guerra masculinizada, dadas as subversões da hierarquia de gênero operadas pela afirmação dessa mesma estrutura.

Palavras-chave: Mulheres; Mulher protótipo, Estética da fome, Cinema novo, Glauber Rocha.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: CORPOS, GÊNEROS E SEXUALIDADES.

2 Pós-graduada em gestão de projetos culturais (ECA/USP), mestranda em Imagem e Som (PPGIS/UFSCAR), produtora cultural e pesquisadora, curadora e realizadora audiovisual.

Abstract

This study analyzes, in *Deus e o diabo na terra do sol*, whether and how Glauber Rocha's disruptive aesthetic proposal manifests itself in the film's materiality, focusing on the relationship between gender representations and the construction of language in the depiction of revolution. In this line, the analysis observes the ambiguity of the protagonism achieved by women in contrast to the masculinized war logic, given the subversions to the gender hierarchy operated by the affirmation of this same structure.

Keywords: Women, Prototype woman, Estética da fome, Cinema novo, Glauber Rocha.

O manifesto *estética da fome* de Glauber Rocha (1965) apresenta a proposta de cinema revolucionário do cineasta. Na cena do *cinema novo*, em convergência com as ideias das vanguardas artísticas internacionais e na efervescência dos anos 1960, Glauber propõe uma estética da violência como resposta ao cinema industrial, nos termos da linguagem, algo que ele já vinha realizando em seus filmes. Seu enunciado entende a fome como uma força social, política e criativa; tragicidade e originalidade latinoamericana transfiguradas em linguagem disruptiva (Rocha, 2004). Nessa ordem de ideias, ele concebe a mulheres protótipo do *cinema novo*:

O *cinema novo*, por isto, não faz melodramas: as mulheres do *cinema novo* sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido; a Dandara de *Ganga Zumba*, foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O Desafio* rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher de *São Paulo S.A.* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre. (Rocha, 2004, p. 66-67)

O enunciado referencia sete personagens femininas de filmes distintos, todos ligados ao Cinema Novo. Nessa textura, a mulher protótipo ou as mulheres do *cinema novo*, para assim referenciar as palavras do autor, são concebidas contrariamente ao melodrama, considerado um estilo próprio da indústria cultural questionada. Além disso, as mulheres do *cinema novo* são posicionadas no amor, que aqui é entendido como um amor alegórico revolucionário – sem perder de vista que tudo está nos termos da proposta e da linguagem. Em chave realista, esse amor é conjugal e heteronormativo, mas revela, na materialidade das obras, suas dimensões alegóricas.

Diante do exposto, em *Deus e o diabo na terra do sol*, centro de gravidade da análise, atenta à materialidade da obra fílmica, este estudo observou que a linguagem cinematográfica se coaduna com a proposta do manifesto e, nessa linha, manifesta uma versão complexa do amor revolucionário, especialmente na leitura da relação entre as representações de gênero e a figuração da revolução. Considerando a curva alegórica do filme como um todo, foi no encontro entre Rosa e Dadá, as personagens femininas de maior destaque do filme, que se encontrou a maior complexidade narrativa quanto ao amor alegórico revolucionário. Rosa, síntese de representação da mulher camponesa, conhece Dadá, que representa a mulher cangaceira. A partir deste encontro, ocorre uma transformação nessas figuras femininas, que acabam por tomar a centralidade da guerra em contraponto à lógica masculinizada, configurando um protagonismo ambíguo e diferenciado, se comparado tanto ao conjunto da obra elencada no manifesto, quanto às produções de Glauber Rocha dos anos de 1960, nas quais, com raras exceções, as mulheres costumam ocupar posições polares. Assim, em *Deus e o diabo na terra do sol*, há excepcionalidade.

Desde o início do filme, a adesão de Rosa ao ideal conjugal normativo é intrínseca à sua jornada, sendo esta uma característica significativa quanto às ramificações do encontro que representa a primeira identificação de Rosa com a revolução. Assim, a relação entre o feminino e as aspirações familiares se revela como condição base para o posicionamento dessas personagens na disposição geral do filme. As especificidades constitutivas desse emolduramento dão sentido ao vínculo entre elas e às correlatas significações realistas e alegóricas. Até então, Rosa reagia em resposta às adversidades geradas pelo fanatismo de seu marido, sendo a identificação mútua entre as mulheres o gatilho para o ápice da relação que as posições de gênero estabelecem com a figuração da revolução, especialmente nos termos da teleologia³. Diante disso, as mulheres tensionam a ideia masculinizada de revolução, chegando à centralidade da guerra em contraponto à lógica dos homens, sendo que esta centralidade se dá pelo atributo da racionalidade associado às figuras femininas. No entanto, apesar de a lógica de guerra das mulheres coadunar com o que o filme requer como ideal de revolução, isso se dá à luz de ambiguidades, tendo em vista o cerceamento do feminino ao patriarcalismo, inclusive revelando que as subversões ao que é tradicional ao matrimônio se estabelecem na estrutura hierárquica de gênero.

A vocação teleológica da mulher é, então, estabelecida na relação com seu marido e no destino supostamente intrínseco às aspirações femininas: casamento, maternidade, docilidade nos cuidados dedicados à família, aos filhos e ao marido, sendo este último provedor da segurança e estabilidade do núcleo familiar. Evidentemente, esse modelo de relação homem e mulher não cabe à realidade da fome, mas seu rastro

3 Quanto à interpretação geral do filme, este estudo filia-se à leitura de Xavier (2007), que identifica na curva alegórica a ideia de revolução como *télos*, uma meta a se realizar no futuro, a presença de uma ordem maior que comando o destino das personagens.

persiste nas formas alegóricas de significação. Assim dizendo, inflexão e adesão ao modelo exposto interagem de maneira conflitiva e constroem formas ambíguas às múltiplas esferas narrativas, conquanto, ao que importa à representação da hostilidade do “palco sertão”, as subversões das mulheres à feminilidade normativa são decisivas para o sentido político e ritualístico da mise-en-scène. Isso marca um dos fundamentos da complexidade das figuras femininas na figuração da revolução, visto que desempenham um duplo movimento razão-laicidade, pois, além de aderirem à teleologia do filme, ainda se tornam agentes que profanam, em chave alegórica, o cerimonial matrimonial do poderio. Assim, do ponto de vista do movimento interno da fábula, elas se alinham à racionalidade laica, que é justamente o atributo que as coloca no lugar questionador das alienações das personagens masculinas.

Silva (2020) concorda que, em *Deus e o diabo na terra do sol*, a racionalidade associada às mulheres representa uma subversão ao padrão tradicional de feminilidade, comumente relacionado ao instinto e à emoção, no comparativo com a racionalidade masculina, mas observa que o filme não chega a questionar o patriarcado como estrutura social. No entanto, a autora reconhece a excepcionalidade da representação de amizade entre mulheres no cinema, diante de estereótipos que frequentemente associam o feminino à competitividade. Além disso, ela destaca o impacto causado pela incomum relação entre Rosa e Dadá, que foi categorizada como homossexual, uma “ligação neurótica e apaixonada”, e resultado de “desequilíbrio psicológico”, fazendo referência aos termos utilizados por Maciel (1957 *apud* Silva, 2020).

É perceptível o elogio e a identificação do narrador com essas figuras femininas, visto que os dispositivos ressaltam esse encontro ao figurar as tensões particulares do cangaço, contrastando a representação extrema da violência com a interação das mulheres em um espaço-tempo suspenso, em contraponto ao dos homens. E vale ressaltar, em relação a essa representação, que Rosa e Dadá não estão alheias à violência, pois o estilo da narração as insere em outro lugar, mas, ao mesmo tempo, no mesmo plano dos homens. Assim, a ideia de que as mulheres transitam em uma espécie de universo paralelo é, por vezes, interpretada como um alheamento em relação às ações dos homens. No entanto, a materialidade da obra não parece pressupor uma dicotomia entre dois universos, já que Rosa e Dadá estão sempre no mesmo plano dos homens e participam da guerra, dentro da perspectiva racional apresentada. Isso, contudo, não sugere restrições de suas ações a um campo de pacificidade. Afinal, essas personagens se identificam justamente em sua relação entre iguais, de vidas que se reconhecem diante das mesmas adversidades. Quer dizer que ambas estão em uma relação com o mundo que envolve a possibilidade de matar ou morrer, abrangendo todas as significações que essa condição possa desencadear. Nesse sentido, o amor atribuído a elas como força para a revolução não é pacifista e romântico. Na perspectiva do filme, esse amor alegórico é análogo ao amor realista entre homem e mulher, de forma que, quanto ao que passa despercebido na representação das opressões de gênero, se observa o que hooks (2020) aborda sobre o significado do amor na nossa

cultura. Conforme a autora, os homens se expressam sobre o amor a partir da perspectiva de quem é amado, enquanto as mulheres são culturalmente ensinadas a amar, de modo que, o amor é vivenciado por elas como um sentimento constante de anseio. Isso implica que o amor revolucionário representado por Rosa e Dadá reflete uma estrutura na qual as aspirações femininas estão vinculadas a um modelo de amor percebido como ausente. Dessa forma, tudo o que é narrativamente constituído a partir da analogia com essa ideia de amor carrega essa marca estrutural em relação à hierarquia de gênero.

Em conclusão, a excepcionalidade do encontro de Rosa com Dadá coloca o protagonismo feminino e seu contraponto aos homens em um lugar ambíguo e complexo; desafia a hierarquia de gênero por meio de subversões às normativas de feminilidade, mas ao mesmo tempo se faz pela afirmação de simbologias estruturantes do patriarcalismo.

Referências

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (110 minutos), 35mm, BP.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2020.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVA, Caroline Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. 2020. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROTEIRO DE CONTEÚDO INFANTIL – SABERES E COMPETÊNCIAS ESSENCIAIS À ESCRITA E COMERCIALIZAÇÃO¹

CHILDREN’S CONTENT SCRIPT – ESSENTIAL
KNOWLEDGE AND SKILLS FOR WRITING AND SELLING

Arthur Fiel²

Resumo

As sessões de *pitching* são um dos principais modos de apresentação e venda de ideias e projetos audiovisuais. Essa dinâmica exige, particularmente dos roteiristas, habilidades outras que não aquelas exclusivamente dedicadas à competência de escrita dramaturgica de suas narrativas (SERRANO, 2009). Quando se trata de conteúdos infantis, há ainda uma série de outras competências e saberes essenciais aos roteiristas, como, por exemplo, um vasto conhecimento das janelas de exibição nas quais suas obras podem ser veiculadas; um preciso recorte e segmento de público-alvo; além de saberes relacionados ao desenvolvimento infantil que lhe permitem uma criação mais adequada e melhor direcionada ao seu público-alvo primário (FIEL, 2023), como buscamos evidenciar neste trabalho.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: ROTEIRO AUDIOVISUAL – processos de criação, escrita, autoria e comercialização.
 - 2 Roteirista e Produtor Audiovisual, Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: arthur.fiel@ufes.br

Palavras-chave: Processos de Criação; Estudos de Roteiro; Mercado Audiovisual; Conteúdo Audiovisual Infantil; Animação.

Abstract

The pitching sessions are one of the main ways to present and sell ideas and audiovisual projects. This dynamic demands, particularly from screenwriters, skills other than those exclusively dedicated to the competence of dramaturgical writing of their narratives (SERRANO, 2009). When it comes to children's content, there are still a series of other competencies and essential knowledge for screenwriters, such as, for example, a vast knowledge of the exhibition windows in which their works can be broadcast; a precise target audience selection and segmentation; as well as knowledge related to child development that allows for a more appropriate and better-targeted creation for their primary audience (FIEL, 2023), as we seek to highlight in this work.

Keywords: Creation Processes; Script studies; Audiovisual Market; Children's Audiovisual Content; Animation.

Introdução

Criadores e produtores de obras audiovisuais, com frequência são desafiados pelas novas tecnologias, mídias e redes sociais. Isso porque os avanços tecnológicos dos últimos anos, e seus *modi operandi*, constantemente afetam a circulação e consumo dos produtos audiovisuais – ampliando suas janelas de exibição, gerando novos gêneros e formatos, (de)limitando suas temporalidades, e, por vezes, direcionando a comunicação a determinados públicos.

Essas transformações, no entanto, não somente afetam as obras em si, como também reconfiguram a gestão e concepção dos produtos audiovisuais. Exemplo disso, foi a importação do modelo hollywoodiano de apresentação e venda de projetos, o *pitching*, para diversos países nos últimos anos. O *pitching* de projetos audiovisuais, geralmente ocorrido em ambientes e espaços de encontro com o mercado, vem a substituir as antigas salas de leitura de roteiros, tornando mais dinâmico e ágil o processo de compra, apoio ou financiamento privado de diversas produções, fazendo com que o audiovisual não seja somente concebido como um produto de arte, mas como um negócio, cujo objetivos precisam ser também comerciais (Serrano, 2009).

Para roteiristas, essa nova organização do mercado é tão positiva quanto desafiadora, especialmente quando tratamos de novos realizadores, que numa estrutura prévia de gestão de conteúdos, encontravam dificuldades em apresentar suas ideias e projetos para possíveis produtores e/ou investidores. O desafio maior, no entanto, é que essa nova organização estrutural exige dos roteiristas não só a competência dramática para a concepção de uma narrativa, como também os forcem a organizar

suas ideias em forma de negócios com algumas linhas muito bem definidas: gênero, formato, janelas de exibição, público-alvo, técnica de realização, acordos pré-realizados com atores, produtores etc. Assim, o roteirista agora precisa ser mais do que um bom escritor, pois “saber escrever não é suficiente, também faz-se necessário saber se relacionar, saber encontrar a ocasião de comunicar uma ideia à pessoa adequada, exercitar estratégias de persuasão” (Serrano, 2009, p. 5, tradução nossa).

Implantada em Hollywood desde hace décadas, en el denominado *pitching* es esencial la habilidad y detreza del guionista en la comunicación de su propuestas, valoradas abiertamente em función de las expectativas que genera el mercado. Las cadenas televisivas y las productoras tienden a sustituir los antiguos gabinetes de lectura de guiones (sesudos expertos del medio informando sobre la idoneidade del produto) por las sesiones de *pitching*, donde los guionistas compiten por captar la atención de productores mediante la exposición/venta directa de sus ideas (Serrano, 2009, p. 3).

Como já mencionado, a importação do modelo de negociação possibilitado pelo *pitching*, no qual há o contato direto entre criadores, produtores e distribuidores de conteúdos, possibilitou uma ampliação da dinâmica organização de mercado, bem como uma desburocratização da comunicação entre roteiristas/criadores, produtores, investidores e janelas de exibição – distribuidores e canais de *streaming* e televisão. No entanto, esse novo modelo organizacional, ao colocar criadores e conteúdos em relação direta com os outros agentes do mercado audiovisual, também facilita que uma ideia perca sua característica autoral e/ou original, para satisfação das exigências do mercado.

De toda maneira, o que nos importa aqui, é apresentar não só o *pitching* e os eventos do mercado como uma alternativa aos criadores de conteúdos, como apresentar também alguns dos mais importantes itens componentes de um *pitching* que são relevantes de serem apresentados e estruturados, em especial, quando se trata dos conteúdos infantis. De modo geral, no material de apresentação de um *pitching*, faz-se necessário conter os seguintes elementos: título da obra, sinopse, gênero, formato, tempo de duração (de sua totalidade ou de seus episódios), público-alvo, perfil das personagens, características de seu mundo original (se tratando de uma obra ambientada num universo fictício), técnica de realização (se *live-action*, animação ou obra híbrida), atrizes e atores que já estão inseridos no projeto (se for o caso), produtora parceira (se for o caso), distribuidora (se for o caso), e um pequeno *teaser* da obra, caso este já tenha sido viabilizado.

Assim, aqui, enfatizaremos com maior atenção três dessas características, na seguinte ordem: gênero e formato; janelas de exibição; e, por fim, público-alvo. Isto, levando em consideração as especificidades dessas categorias na produção audiovisual infantil, que apresenta algumas peculiaridades quando comparadas às demais produções e segmentos audiovisuais.

Definições básicas: gêneros e formatos; janelas de exibição e público-alvo

Aqui, no entanto, a fim de colaborar com as definições demandadas pelo mercado audiovisual, buscaremos realizar uma sintética proposição para a estruturação dos projetos em fase de concepção no que diz respeito aos seus *gêneros e formatos*. Para tanto, retomemos o apontamento realizado na pesquisa anterior (FIEL, 2019), no qual acionamos a perspectiva de Mittel (2004) acerca das disputas ocorridas nas esferas discursivas pelas diversas instituições que estruturam e definem a categorização dos gêneros num produto audiovisual:

Para o autor, a constituição de um gênero perpassa também as fases de distribuição e circulação do conteúdo, bem como os discursos que os cercam. Assim, uma obra considerada infantil se torna infantil, de fato, não somente pelas características de seu texto ao se dirigir à criança como público-alvo primário, mas através dos discursos sociais que perpassam sua circulação e que, por sua vez, o conectam diretamente ao público almejado (Fiel, 2019, p. 58).

A citação acima, como podemos ver, coloca a definição de gênero não somente nas mãos dos criadores e produtores de uma obra, mas a expande para os demais agentes³ envolvidos em outros estágios de sua estruturação – mais precisamente, nos estágios da difusão/circulação e recepção dessas obras. Ou seja, por mais que apresentemos uma proposta e/ou definição de gênero, como nos é costumeiramente demandado pelo próprio mercado ainda no estágio da concepção, é somente no momento em que a obra entrar em discussão com os demais agentes envolvidos no circuito de produção-distribuição-recepção, que ela, efetivamente, será enquadrada numa categoria “genérica”.

Ao trazer aqui a ideia de “categoria” é preciso trazermos também à discussão a contribuição de Souza (2006) e sua proposta de definição em torno dos gêneros e formatos na televisão brasileira. Para este autor, “a divisão dos programas em categorias inicia o *processo* de identificação do produto, seguindo o conceito industrial assumido pelo mercado de produção” (Souza, 2006, p. 37). O autor aponta ainda que “vários formatos constituem um gênero de programa, e os gêneros de programa agrupados formam uma categoria” (p. 45). Seguindo nessa mesma linha, o autor propõe cinco categorias nas quais estariam presentes 37 (trinta e sete) gêneros audiovisuais, dentre eles o “infantil”, conforme Figura 1, a seguir.

3 Esses outros agentes, no caso de obras filmicas, são as empresas de distribuição, nas quais se encontram os agentes de marketing e publicidade, por exemplo. Já ao se tratar de obras direcionadas ao segmento da televisão, são os canais que, também via seus departamentos de marketing e publicidade, buscaram uma melhor definição do gênero da obra para fins de sua exploração comercial. Também se enquadram na categoria de agentes o próprio público-alvo, que ratificam a classificação dos demais ao consumirem uma obra como sendo a si direcionada.

Figura 1

CATEGORIAS E GÊNEROS DOS PROGRAMAS NA TV BRASILEIRA

CATEGORIA	GÊNERO
Entretenimento	Auditório • Colunismo social • Culinário • Desenho animado • Docudrama • Esportivo • Filme • <i>Game show</i> (competição) • Humorístico • Infantil • Interativo • Musical • Novela • <i>Quiz show</i> (perguntas e respostas) • <i>Reality show</i> (tv-realidade) • Revista • Série • Série brasileira • <i>Sitcom</i> (comédia de situações) • <i>Talk show</i> • Teledramaturgia (ficção) • Variedades • <i>Western</i> (faroeste)
Informação	Debate • Documentário • Entrevista • Telejornal
Educação	Educativo • Instrutivo
Publicidade	Chamada • Filme comercial • Político • Sorteio • Telecompra
Outros	Especial • Eventos • Religioso

Fonte: Souza (2006, p. 92)

É, em especial, no ponto da definição do gênero “infantil” que, por completo, discordamos. Pois, entendemos que a categorização de “infantil” como um gênero é contraproducente para a concepção de obras audiovisuais infantis. Essa categorização, no entanto, pode ser útil na organização de canais, como ocorre no mercado pago, por exemplo.

Diante disso, entendemos que o rótulo de “infantil” numa produção audiovisual precisa ser visto, desde o princípio, enquanto um direcionamento de público-alvo dentro da lógica estrutural do próprio mercado audiovisual. Em particular, porque para este público podemos conceber obras diversas que, estas sim, caberiam ser apontadas como pertencentes aos gêneros comédia, ação, aventura, horror, entre outros.

No tocante às *janelas de exibição*, é fato que o fazer audiovisual exige de seus produtores e criadores uma visão ampla antes mesmo do início do processo de criação. Para tanto, é importante termos conhecimento do lugar ocupado pelo conteúdo infantil no mercado audiovisual nacional. Quanto maior for nosso leque de informação, mais ferramentas e estratégias teremos para embasar nossa criação em relação às suas janelas de exibição, que, a princípio já podemos pré-definir como: salas e festivais de cinema, mercado pago de televisão, *streaming* e outras plataformas de exibição no ciberespaço.

Essa nova conjuntura exige dos criadores, a competência gestora de sua ideia audiovisual. É preciso saber para qual mercado direcionar seu conteúdo, estruturá-lo e desenhá-lo de modo a torná-lo atrativo para quaisquer que sejam os mercados planejados. Sejam às mostras e festivais, como no caso dos curtas; as salas de cinema, os *streamings*, como os longas; ou as janelas da televisão e também dos *streamings* e novas mídias, como geralmente ocupam os conteúdos do formato seriado. Todas essas janelas são possíveis a todos os produtos, mas é preciso levar em consideração as características do nosso mercado que exigem dos criadores um posicionamento que, como já

sinalizamos, vai além da criação, demandando de todos eles uma macro visão do mercado no qual se insere sua ideia e criação.

Por sua vez, os estudos relacionados ao *público-alvo* de uma obra audiovisual são, rotineiramente, encomendados pelas distribuidoras e/ou canais dessas obras para agências de pesquisa que forneceram material de base para a elaboração das estratégias e campanha de marketing e publicidade para a promoção da obra e o direcionado ao público-alvo para ela desenhado. No campo acadêmico brasileiro, em especial, ainda são poucos os estudos sobre essa temática. No que se relaciona à distribuição, destaca-se a obra da pesquisadora Hadija Chalupe da Silva (2010), que se dedica a realização de uma análise comparativa das estratégias de difusão e comercialização de obras nacionais no mercado cinematográfico brasileiro. Já no tocante a publicações relativas às estratégias de marketing para o setor audiovisual, encontramos o trabalho de Edmir Kuazaqui (2016), que trata especificamente do marketing cinematográfico e de games. Ambas as obras, no entanto, oferecem a nós poucos recursos para uma melhor e precisa definição de público-alvo que atenda à nossa pretensão, justamente por estarem direcionados a interesses de outros setores dentro do fazer audiovisual, não o da criação, nosso ponto focal.

É, porém, o trabalho de Quintana (2003), sobre os trailers no sistema de marketing de cinema, que nos oferece um ponto de partida crucial. Sobre uma definição de público-alvo, no contexto de seu trabalho, apresenta a seguinte proposição:

O público alvo pode ser descrito como primário e secundário. O público alvo primário é o público-alvo principal de um filme, são os frequentadores assíduos das salas de cinema que provavelmente assistirão ao filme na sua primeira semana de lançamento, ou até mesmo, entrariam na fila seis meses antes da estreia. O público primário do filme *O quinto elemento*, por exemplo, seriam homens e mulheres de 14 a 35 anos, pertencentes às classes AB, os apreciadores da ficção científica, os seguidores de Luc Besson, os admiradores de Milla Jovovich e Bruce Willis. O público alvo secundário são os espectadores potenciais que só assistiriam ao filme depois de ouvirem falar bem dele através dos amigos ou de resenhas e críticas jornalísticas e forem convencidos de que vale a pena conferir. Enfim, é o público que não se arriscaria na semana de lançamento (Quintana, 2003, p. 5).

É, porém, essa contribuição de Quintana (2003), que nos permite aqui elaborar uma proposta de definição de público-alvo a ser utilizada, principalmente, na etapa de criação, mas que também já oferta alguma contribuição para os demais setores e agentes envolvidos nas demais etapas do posicionamento da criação no mercado audiovisual. Assim, partindo da divisão de público-alvo em primário e secundário/expandido, apresentamos abaixo uma proposição para a concepção de conteúdos infantis focando nos distintos estágios da infância enquanto público-primário, uma vez que, neste caso, o secundário/expandido seria formado por suas mães, pais, parentes e amigos que se

relacionariam com a obra a partir de uma outra dinâmica que não a identificação direta com a vivência exposta na tela. Assim, para o pleno desenvolvimento de produtos audiovisuais infantis, é preciso que levemos em conta toda a diversidade e pluralidade que é característica componente do período que entendemos como infância.

Dessa maneira, levando em consideração a diversidade das vivências e experiências infantis nas distintas faixas etárias componentes da infância, propomos o seguinte agrupamento etário para guiar nossas produções:

1. Primeiríssima infância – 0 (zero) a 3 (três) anos de idade;
2. Período pré-escolar – 4 (quatro) a 6 (seis) anos de idade;
3. Pós-alfabetização / Descoberta do mundo – 7 (sete) a 9 (nove) anos de idade;
4. A criança crescida / Tweens – 10 (dez) a 12 (doze) anos de idade;

O período da primeiríssima infância, em especial, é compreendido como sendo a fase em que a criança apresenta uma maior plasticidade em seu desenvolvimento, tanto físico como cognitivo. Essa classificação etária é algo relativamente mais recente em nossa compreensão do desenvolvimento infantil. Ela é oriunda, principalmente, do avanço nos estudos dos campos da psicologia, da educação e da saúde, impactando, inclusive, em ações da sociedade civil e órgãos governamentais em prol do bem-estar e pleno desenvolvimento das crianças.

No período pré-escolar, consideramos como principal marco das vivências e experiências infantis a obrigatoriedade legal, ditada pela Lei nº 12.796/2013, a Lei das Diretrizes Básicas da Educação (LDB), do ingresso das crianças em espaços de educação pré-escolar, para crianças de 4 (quatro) a 5 (cinco) anos de idade. Ou seja, é neste período em que as crianças brasileiras começam a se relacionar com outras para além do seu espaço domiciliar. É neste estágio que temos um dos primeiros encontros do ego infantil com a alteridade. Também neste período temos crianças que, em sua maioria, já demonstram conhecimento e domínio da linguagem, utilizadas por elas para expressar seus sentimentos e vontades. Muitas de suas brincadeiras envolvem o rabisco e desenho a mão com lápis de cor e giz de cera, materiais usuais nesta etapa da educação.

O período escolar ou de amplitude de mundo, como aqui chamamos, é marcado por uma série de acontecimentos relativos à superação das necessidades presentes nos períodos anteriores e a ampliação da capacidade de compreensão de mundo das crianças. Ao serem inseridas numa nova realidade educacional, elas serão estimuladas para o desenvolvimento de novas habilidades, muitas delas pautadas pelas operações racionais e lógicas, como, por exemplo, as aulas de matemática, bem como das dinâmicas da língua, das artes e das ciências. Também neste período, a expressão de seu ego, até a etapa anterior ainda evidente, costuma dar lugar a empatia para o outro e o estabelecimento de vínculos mais “maduros” de amizade.

Por fim, a criança crescida, período no qual agrupamos crianças entre 10 (dez) e 12 (anos), é o período no qual a criança já não mais quer ser introduzida aos demais

como criança. Seu maior desejo é crescer, ser independente, dona de si. Aqui, costumam ser perceptíveis a maturação de capacidades discursivas, a emissão de opinião com maior embasamento em fatos concretos e reais e até mesmo brincadeiras que demonstrem compreensão ainda mais ampla que o estágio anterior da realidade na qual estão inseridas.

Considerações finais

Considerando o trajeto percorrido neste trabalho, buscamos evidenciar no texto não somente os desafios impostos pelas novas dinâmicas relacionais do próprio mercado audiovisual aos profissionais de roteiro, como também de que maneira tais dinâmicas afetam a concepção e desenvolvimento de conteúdo para as crianças.

Aqui, buscamos evidenciar o quanto as sessões de *pitching* desempenham um papel crucial no desenvolvimento de obras audiovisuais, servindo como um ponto de convergência onde a criatividade, a visão e o profissionalismo se entrelaçam, uma vez que essas apresentações não apenas oferecem aos criadores a oportunidade de expressar suas ideias de forma cativante, mas também representam uma plataforma fundamental para atrair financiamento, parceiros e, eventualmente, espectadores. Por outro lado, também fica evidente o quão as habilidades esperadas de um *pitcher*, como a capacidade de condensar uma narrativa complexa em uma apresentação sintética e concisa, podem ser desafiadoras para roteiristas que, por vezes, se dedicam meses e/ou anos ao desenvolvimento de um eixo e arco central de suas narrativas.

Quando tratamos de conteúdos audiovisuais infantis, em especial, podemos perceber o quão desafiador é para os roteiristas conceber e desenvolver narrativas afinadas com as vivências e experiências de seu público-alvo. Isto, por entendermos e levarmos em consideração que crianças em distintos estágios de suas infâncias, se relacionam com o mundo e, por consequência, com os audiovisuais de formas absolutamente distintas. Assim, foi pensando em auxiliar esses profissionais, que aqui apresentamos, sinteticamente, uma segmentação de público-alvo que lhes permita delinear mais precisamente as vivências e experiências de seu público-alvo de acordo com a faixa etária na qual se encontram as crianças com as quais seu conteúdo almeja se relacionar. Além disso, recomendamos também uma precisa e cuidadosa consulta às tabelas propositivas apresentadas na tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense, intitulada *O Mônicoverso e diretrizes criativas para a produção audiovisual infantil*, base da comunicação e apresentação aqui expandida.

Ao apresentar, aqui, saberes que integram as práticas de escrita dos roteiristas às habilidades de comunicação comercial para o desenvolvimento de ideias, que geralmente ficam à cargo da Produção Executiva, acreditamos estar colaborando e potencializando o desenvolvimento de novas narrativas atentas às experiências e vivências infantis, como também às novas oportunidades do mercado audiovisual diante das novas tecnologias e mídias.

Referências

- BRASIL. *Lei 12.796 de 4 de abril de 2013*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/12796.htm. Acessado em: 12 de jan. 2023.
- FIEL, Arthur Felipe de Oliveira. *O Mônicaverso e diretrizes criativas para a produção audiovisual infantil*. 2023. 211f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2023.
- FIEL, Arthur Felipe de Oliveira. *A Tela Encantada: infância e conteúdo infantil na TV do Brasil*. 2019. 208f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2019.
- KUAZAQUI, Edmir. *Marketing cinematográfico e de games*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.
- GUTIÉRREZ-GONZÁLEZ, Carlos. A relação entre os criativos independentes da televisão pública e a audiência infantil. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación*, v. 18, n. 35, p. 39-55, 2019.
- MITTELL, Jason. *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. Routledge, 2004.
- QUINTANA, Haenz Gutiérrez. O trailer no sistema de marketing de cinema: à procura do quinto elemento. In: *Anais do XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*. 2003.
- SERRANO, Federico García. Las técnicas del “pitching” en el mercado audiovisual español: del “caramelo” al guión. In: *Actas del I Congreso Internacional Brand Trends: Valencia, del 18 al 20 de febrero de 2009*. 2009. p. 8.
- SILVA, Hadija Chalupe da. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Editora Terceiro Nome | Instituto Iniciativa Cultural, 2010.
- SOUZA, José Carlos Aronchi de. *Gêneros e Formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

IMAGENS DO FUTURO-PASSADO: VESTÍGIOS DO TEMPO EM CINZAS DIGITAIS¹

IMAGES FROM FUTURE-PAST: TRACES OF TIME IN DIGITAL ASHES

Arthur Ribeiro Frazão²

Resumo

O curta *Cinzas Digitais* (2022) tem como ponto de partida o incêndio do prédio anexo da Cinemateca Brasileira que ocorreu em 2021 e se organiza pela montagem de imagens e áudios apropriados de filmes e acervos encontrados na internet. Neste artigo, apoiados no pensamento de Benjamin e Nietzsche seguimos o caminho de *Imagens* (1972) e *Revezes* (1927), dois filmes apropriados em *Cinzas Digitais*, para rastrear os vestígios e imagens do tempo elaboradas nos três filmes.

Palavras-chave: Montagem audiovisual, tempo, história, repetição, eterno retorno.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS, FABULAÇÕES E ARQUIVOS: TRAUMAS E CINZAS DA HISTÓRIA.

2 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, mestre e graduado em Comunicação pela mesma instituição, montador e realizador audiovisual.

Abstract

The short film *Digital Ashes* (2022) has as its starting point the fire of the annex building of the Cinemateca Brasileira that occurred in 2021 and is organized by the assembly of images and audio appropriated from films and collections found on the internet. In this article, supported by the thoughts of Benjamin and Nietzsche, we follow the path of *Imagens* (1972) and *Revezes* (1927), two films appropriated in *Digital Ashes*, to chase the traces and images of time elaborated in the three films.

Keywords: Film editing, time, history, repetition, eternal return.

Introdução

Em julho de 2021, um incêndio incinerou parte do acervo guardado no prédio anexo da Cinemateca Brasileira em São Paulo, transformando rolos de filmes e diversos documentos em cinzas ou vestígios materiais de outra natureza. O projeto de destruição da cultura brasileira capitaneado pela extrema direita ganhava um marco. O descaso com a história nacional, evidenciado no total abandono da cinemateca no governo Bolsonaro, foi mais um sintoma de um projeto de apagamento da memória e do passado. Com um viés facistóide e um desejo de destruição, este projeto político abriu caminho para o fogo, do incêndio da cinemateca às queimadas nas florestas.

No calor dos acontecimentos e a partir deste trágico evento, o jovem cineasta paulistano Bruno Christofolletti Barrenhas realizou o curta *Cinzas Digitais* (2022). O filme, uma colagem composta por fotografias, *frames* e vídeos extraídos da internet, é uma coprodução Brasil e Alemanha apresentado como projeto de final de curso de mestrado em Artes Digitais na Universidade de Artes de Bremen. Neste artigo, proponho pensar a imagem do tempo em *Cinzas Digitais*, expandindo esta análise para outras imagens presentes em dois filmes apropriados pelo cineasta, o longa metragem experimental *Imagens* (1972) de Luiz Rosenberg Filho e *Revezes* (1927), filme silencioso dirigido por Chagas Ribeiro.

As relações entre tempo, história e vida se apresentam como um problema a ser abordado neste trabalho. A repetição da destruição representada pelo governo Bolsonaro e pelos incêndios que acometeram a Cinemateca Brasileira remetem aos conceitos de história de Walter Benjamin. A concepção do tempo cíclico da repetição do mesmo é central para a ideia de eterno retorno do filósofo Friedrich Nietzsche. Sabe-se que o eterno retorno é uma cosmologia, que entende o tempo fora da lógica da história e da humanidade. Assumindo o risco de pensar o cinema, esta arte tão intrinsecamente ligada à história, e por consequência, à humanidade, proponho buscar vestígios das ideias de tempo presente nas imagens de *Cinzas Digitais* e nas imagens sobreviventes de *Imagens* e *Revezes*, obras apropriadas por Barrenhas para a realização do curta.

Tempo e história em Cinzas Digitais

A cartela inicial de *Cinzas Digitais* dá o tom: “Infelizmente perdeu-se o negativo deste filme. Esta redução foi feita da única cópia encontrada em 35 milímetros. VELHÍSSIMA, em péssimo estado. Esta cópia, uma vez reduzida, tornou-se imprestável. Em 35 milímetros nada existe”. Na primeira sequência, o realizador apresenta uma série de fotografias da primeira ocupação do prédio que viria a sediar a Cinemateca, o matadouro municipal de Vila Mariana na cidade de São Paulo. Os animais mortos e decapitados estão pendurados em ganchos, ao fundo, a fachada em tijolos característica da edificação. As fotografias seguintes, também em preto e branco, revelam o galpão deteriorado, primeiro a fachada, em seguida o interior com escombros espalhados por toda parte, provavelmente resultado de um dos outros quatro incêndios que a cinemateca sofreu (1957, 1969, 1982 e 2016). O único sobrevivente registrado nos escombros é um rato. A fotografia, aproximada digitalmente, revela o animal segurando uma migalha, um resto de alimento, ou seria outro tipo de material? Nestas primeiras imagens as relações *morte - vida, destruição - incêndio e desaparecimento - cinzas* estão em destaque e anunciam uma ideia de tempo associada à repetição.

A montagem lacunar, composta por intervalos de tela preta, exhibe uma série de imagens de incêndios em outros arquivos, como os escombros da Cineteca Nacional na Cidade do México em 1982, pilhas de latas de filme incineradas no National Archives and Records Service nos Estados Unidos em 1978, sem registrar que se tratam de espaços e tempos distintos. A sequência acumula imagens de incêndios e da destruição de acervos fílmicos. Ali poderiam estar também o incêndio que destruiu grande parte da Cinemateca do Uruguai nos anos 1970 ou outros tantos que ocorreram no Brasil e no mundo, em diversos momentos históricos, em acervos públicos e privados. No incêndio da Cinemateca Brasileira de *Cinzas Digitais* queimam todos os outros arquivos, incêndios passados e futuros.

Os cortes curtos e os intervalos produzidos por essa montagem criam uma relação de reverberação entre as imagens. Elas não se articulam apenas na sucessão sequencial dos planos, mas se prolongam umas nas outras. *Cinzas Digitais* apresenta curtos planos de filmes que foram dados como perdidos como *Revezes* (1927) de Chagas Ribeiro e *Imagens* (1973) de Luiz Rosenberg Filho. *Revezes*, drama silencioso pernambucano, sobreviveu apenas parcialmente, algumas de suas imagens se perderam. Vemos o desgaste do tempo nas falhas e manchas dos fotogramas intercalados com as palavras “Infelizmente perdeu-se o negativo deste filme”. As palavras são separadas e reagrupadas em diversas composições, realçando a condição fragmentada e lacunar deste filme sobrevivente. Já a cartela de título do filme *Imagens* vibra, intercalada com planos de fumaça que cobrem como uma névoa os escombros de uma edificação que não pode ser identificada. Os filmes perdidos piscam como um alerta de incêndio.

Revezes faz parte do ciclo do Recife (1923-31), um contexto local importante e muito produtivo do cinema brasileiro da década de 1920. Segundo informações da

Cinemateca Pernambucana foram produzidos 13 longas metragens entre 1923 e 1931. O filme inicia com uma série de cartelas de texto em que a produtora Olinda Films valoriza a qualidade técnica do registro das paisagens pernambucanas. No início do filme, após uma sequência de camponeses capinando e abrindo uma roça no agreste pernambucano, há um intertítulo com o seguinte texto: “A serra dos Quilombos, em cujas redondezas ainda não brilhou o sol da civilização”. A imagem seguinte são os morros e matas sem vestígios humanos, portanto, sem destruição. O filme é carregado pelo discurso da modernidade, que aporta no país com a colonização. O entendimento da natureza como espaço a ser explorado e destruído já está registrado na Carta de Pero Vaz Caminha.

Algo, porém, sobrevive e resiste a esta visão de mundo nos fotogramas que restam do filme. Assim como nos planos inseridos em *Cinzas Digitais*, grande parte das imagens sobreviventes têm a marca do tempo: os fungos que produziram outras formas e movimentos. Acredita-se que todos os fungos com os quais convivemos têm como ancestral uma única forma de fungo marinho que deve ter surgido há mais de um bilhão de anos (Halbwachs, 2020, p. 15). Os fungos que se alimentaram dos fotogramas de *Revezes*, compondo novas imagens, carregam uma ideia de um futuro que já estava aqui no passado distante. Um tempo cíclico para além da história da humanidade, um tempo da vida.

Já o filme de Luiz Rosemberg Filho esteve desaparecido por quatro décadas até ser encontrado em 2014, pelo pesquisador do MAM José Quental, com apoio da antropóloga Ana Coutinho e em diálogo com Hernani Heffner e com o próprio realizador. A cópia em 16 milímetros do filme estava preservada na coleção do *Colectiff Jeune Cinema*, uma cooperativa de cineastas dedicada à exibição de cinema experimental na França, que havia exibido e premiado o filme em um festival nos anos 1970. Entre 1974 e 2014, ninguém pôde assistir ao filme, pois o coletivo não tinha contato com Rosemberg para autorizar a projeção. Por todo esse tempo, *Imagens* era um tesouro perdido, filme impossível, uma espécie de sonho para aqueles que conheciam a história e de assombração para seu realizador que acreditava que o produtor o havia destruído.

Imagens é um filme silencioso de um cineasta verborrágico, um longa-metragem experimental filmado em 16 milímetros em 1972, que circulou em poucas exibições privadas no Brasil (Quental, 2020). O filme saiu clandestinamente com Rosemberg para a Europa no fundo falso de uma mala e circulou por festivais de cinema no ano seguinte. Na primeira sequência, Rosemberg está em uma praia, amordaçado, com rosto e camisa ensanguentados, em uma performance que faz referência à violência da censura e da tortura no Brasil. No entanto, assim como na estratégia de envio do filme para o exterior, o cineasta encontra um subterfúgio para a censura. São os corpos nus dos atores que servem de tela para suas breves palavras. Em um destes planos, um mapa do Brasil foi pintado no ventre de uma atriz, sobre o mapa uma arma é apoiada. O Brasil de Bolsonaro, pátria armada, repete o país da ditadura de *Imagens*, que repete a história colonial. Trata-se do retorno da violência da bala e do fogo no controle dos

corpos. Em outro plano do filme, nos seios de uma mulher, lê-se: “Fita com o olhar o ocidente do futuro no passado”.

Rosemberg era um leitor ávido de Walter Benjamin e este plano é uma quase citação à Benjamin. Na célebre referência ao quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, Benjamin (1985, p. 226) apresenta sua visão pessimista da história do progresso. O anjo da história benjaminiano está voltado ao passado, onde vê “uma catástrofe única”, enquanto “uma tempestade” chamada progresso lhe empurra para o futuro. Sob seus pés estão empilhados os corpos, as ruínas e a destruição, frutos da ganância e da violência do capitalismo e do fascismo, de que Benjamin foi um observador contemporâneo. As ruínas do passado que se acumulam, projetando um futuro trágico, é o que Michael Löwy (2005) chama de “aviso de incêndio”. Um sinal de que a lógica do desenvolvimento e o fascismo carregam consigo a morte e a destruição e apontam para um futuro de ruínas. Benjamin, contudo, de uma perspectiva messiânica entende a história aberta, o que significa dizer que apesar da catástrofe ser previsível e quase inevitável, visto a repetição das guerras, genocídios e da miséria ao longo dos tempos, há brechas para se escapar da tragédia chamada progresso. A história para Benjamin está aberta, pois “ela comporta outras possibilidades, revolucionárias, emancipadoras e/ou utópicas” (Löwy, 2005, p. 163). O futuro e o passado estão em aberto para serem reinventados e reelaborados. No gesto urgente de criação de Cinzas Digitais, imagens que no passado estavam perdidas, destruídas, ganham nova vida, novas formas e nova utilidade.

Para Nietzsche, a história, disciplina que se estabelecia no século XIX contemporaneamente a sua produção, era uma ciência que tentava entender a vida apenas de uma forma cognitiva, estabelecendo relações causais e progressivas. Na *Segunda Consideração Intempestiva – Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, livro de um jovem Nietzsche publicado em 1874, o filósofo intenta colocar a história em função da vida. O livro recebeu críticas de seus contemporâneos, em especial de seu amigo Wagner, como afirma o pesquisador Eduardo Nasser (2017). As pesadas críticas ao livro, e em especial de que seu argumento central era uma reprodução de Schopenhauer, fizeram com que o filósofo não permitisse uma nova publicação do livro e se negasse a debater-lo. Apesar das críticas recebidas no século XIX, *Segunda Consideração Intempestiva* e *Assim Falou Zaratrusta* foram extremamente influentes para alguns pensadores do início do século XX, dentre eles Walter Benjamin. O famoso texto de Benjamin sobre os conceitos de história supracitado tem como epígrafe um trecho da *Segunda Consideração Intempestiva* de Nietzsche. A citação esteve presente em todas as suas publicações, “mesmo quando Benjamin, no manuscrito francês de seu escrito, decide retirar todas as demais” (Nasser, 2017, p. 67).

Nietzsche critica o historicismo por subjugar o presente como mera consequência de acontecimentos passados. Eduardo Nasser (2017, p. 75) acredita que o primeiro prefácio escrito por Nietzsche para *Segunda Consideração Intempestiva* teria um carácter organizador das ideias que se sucedem no texto, pois argumenta sobre a natureza da temporalidade dos homens em comparação com a relação dos animais com o tempo. Segundo

Nietzsche, o animal seria um ser a-histórico, como no exemplo do rebanho que pasta feliz sem estabelecer relações temporais como ontem ou amanhã, sem melancolia ou tédio. O animal é observado com inveja pelo homem que lhe pergunta o porquê deste não lhe falar sobre sua felicidade e apenas observá-lo. O animal, então, responde que vive assim pois esquece, mas já teria esquecido a resposta para esta pergunta também. Os homens, ao contrário, têm o desejo de memória e de lembrar de tudo, sempre se comparando aos grandes e se frustrando por isso, carregando o peso do passado. O que diferencia o animal do homem, ser histórico, é o ato de lembrar, que lhe acomete recorrentemente, quando “uma folha se destaca da roldana do tempo, cai e é carregada pelo vento – e, de repente, é trazida de volta para o colo do homem. Então, o homem diz: eu me lembro” (Nietzsche, 2003, p. 8). Para Nietzsche, o animal, como a criança, é capaz de viver fora desta relação de causalidade do tempo cronológico e progressivo. Estes são seres da experiência, que escutam com o corpo, por isso são capazes de ouvir o mundo e a vida.

Em uma passagem posterior, é possível perceber a influência deste livro de Nietzsche na metodologia de escovar o passado à contrapelo, apresentada nos conceitos da história de Benjamin. Segundo Nietzsche,

para que o passado não se torne o coveiro do presente, se deveria saber exatamente quão grande é a força plástica de um homem, de um povo, de uma cultura, quero dizer, aquela força que cresce a partir de si mesma, transformando e incorporando o passado e o estranho, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesma formas arruinadas (Nietzsche, 2003, p.10).

A crítica de Nietzsche (2006) ao historicismo diz respeito a uma forma de entendimento do mundo forjada pela modernidade que está desprovida do mito. Retornando ao seu primeiro livro publicado, no parágrafo 23 da *Origem da Tragédia* (2006), Nietzsche afirma que a modernidade abandona a eternidade ao desacreditar dos mitos. Os povos sem mitos estão reduzidos à experiência histórica, já aqueles que vivem sob culturas que valorizam seus mitos são capazes de entender o tempo dentro da eternidade, o que chama de o verdadeiro significado da vida.

O eterno retorno

A ideia de tempo circular e eterno está presente em diversas filosofias e mitologias não ocidentais. Não se trata de algo novo que surge no pensamento de Nietzsche, mas uma reflexão que atravessa religiões e cosmologias ao longo do tempo. Uma possível definição de eterno retorno aparece pela primeira vez, ainda que de maneira breve e não dominada como tal no livro *Gaia Ciência*, parágrafo 341, intitulado o *Peso mais pesado*:

E se um dia, ou uma noite, um demônio te seguisse em tua suprema solidão e te dissesse: “Esta vida, tal como a vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inumeráveis vezes; e não haverá nela nada de novo, pelo contrário! A menor dor e o menor prazer, o menor suspiro, o que há de infinitamente grande e de infinitamente pequeno em tua vida retornará e tudo retornará na mesma ordem – essa aranha também e esse luar entre as árvores e esse instante e eu mesmo! A eterna ampulheta da vida será invertida sem cessar – e tu com ela, poeira das poeiras!” (Nietzsche, 2012, p. 201-2).

Neste parágrafo, Nietzsche apresenta uma noção de tempo cíclico, baseado na repetição que posteriormente denominaria de eterno retorno. O mensageiro desta ideia afirma: é preciso dizer sim a vida e ao mundo tal como este é, aceitar um destino de repetições seriais idênticas e infinitas. Uma ideia pesada – a mais pesada – que propõe um tempo infinito baseado no eterno retorno do mesmo.

Se em *Ecce Hommo*, Nietzsche (2008, p.79) afirma que Assim falou Zaratustra tem como argumento central o eterno retorno, somente na terceira parte livro que as linhas desta ideia de tempo começam a se desenhar de forma mais explícita. Na seção O Convalescente, pouco após retornar a caverna, Zaratustra evoca seu “pensamento mais abismal” exclamando “Viva! Estás vindo – eu te ouço! Meu abismo *fala*, minha derradeira profundidade eu consegui trazer à luz!” (Nietzsche, 2018, p. 207). Assim, o eterno retorno, logo após elaborar seu pensamento mais abissal e pesado, Zaratustra cai como um morto e assim fica por dias. Ele acorda ainda atordoado, sem querer comer ou beber e por sete dias assim permanece. Seus animais tentam trazê-lo à vida, estimulando que saísse da caverna, ele apenas afirma que gostaria de escutá-los:

“Ó Zaratustra!”, disseram então os animais, “para os que pensam como nós, as próprias coisas dançam: vêm, dão-se as mãos, riem, fogem – e retornam. Tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser. Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser. Tudo se rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser. Em cada instante começa o ser; em redor de todo Aqui rola a esfera Ali. O centro está em toda parte. Curva é a trilha da eternidade.” (Nietzsche, 2018, p. 150-1)

Neste trecho os animais que cercam Zaratustra inserem o tempo na eternidade do eterno retorno. Dizer sim à vida, como no parágrafo 341 da *Gaia Ciência*, significa aceitar os ciclos cósmicos que repetem a mesma série de acontecimentos na mesma ordem. Seus animais lhe explicam que ele próprio retornará para a mesma vida, para vivê-la novamente sem lembrar de que já havia vivido. Assim falou Zaratustra: “Retornarei eternamente para esta mesma e idêntica vida, nas coisas maiores e também menores, para novamente ensinar o eterno retorno de todas as coisas” (Nietzsche,

2018, p. 212). Ao final da seção, Nietzsche articula seu argumento apresentado inicialmente na Segunda Intempestiva de inserir o tempo e a história na vida, incorporando o esquecimento.

Apontamentos finais, o retorno dos filmes

O retorno do passado no presente em *Imagens* é concluído com a repetição do plano inicial de Rosenberg na praia. Desta vez, contudo, vemos o sangue (ou a tinta) jogada de fora do quadro no rosto do cineasta-ator, escorrendo por sua camisa branca. O artifício de realização do plano está aparente, mas sua dramaticidade não se perde, a repetição não reproduz o plano do início, mas dá abertura para pensar os ciclos de violência, as mortes e tortura, como uma repetição em séries diferentes, uma imagem do “ocidente do futuro no passado”, como na frase pintada no corpo da atriz do filme.

A imagem benjaminiana do futuro do progresso enquanto catástrofe anunciada pelo passado também está elaborada nas sequências finais de *Cinzas Digitais*. No início da sequência, há trechos de um filme documental de tom institucional, *A Cinemateca Brasileira* (1993), dirigido por Ozualdo Candeias. Ao revelar um galpão com pilhas de filmes, a narradora informa que “cerca de 216 milhões de fotogramas aguardam a sua vez de serem examinados”. Esta sequência é sucedida por imagens documentais do incêndio do prédio anexo da Cinemateca Brasileira em 2021. O filme termina com uma série de cartelas de texto que sintetizam cronologicamente as decisões do governo Bolsonaro que culminaram no total abandono da instituição. A última frase completa esta imagem de documentos audiovisuais e textuais. “Além desta última catástrofe, a cinemateca enfrentou quatro outros incêndios, em 1957, em 1969, em 1982 e 2016”.

No epílogo, uma lata de filmes queima, uma voz masculina proclama o ressurgimento da Cinemateca, “de todo esse lixo”. Em seguida, ainda sobre imagens de fogo, uma rádio reportagem de 29 de janeiro de 1957 notícia um outro incêndio, este no acervo fílmico do Diários Associados. O acidente, segundo investigações preliminares, teria sido provocado por combustão espontânea. Estes incêndios são alguns exemplos da passagem da memória audiovisual representada pelos arquivos fílmicos às cinzas. Inseridos no filme, são os rastros do componente de esquecimento que compõem a memória audiovisual brasileira. O acúmulo destas tragédias são as linhas que tramam o passado da Cinemateca, mas projetam um futuro de novos ciclos de destruição. A repetição aqui permite modificar o entendimento do passado desde o presente. Tanto *Cinzas Digitais*, quanto *Imagens* elaboram suas imagens do tempo alinhados à perspectiva da história segundo Walter Benjamin, do passado em aberto, reelaborado no presente. O eterno retorno se vislumbra nos fotogramas de Revezes tomado por fungos. Estes fragmentos do filme incluem o tempo para além da história da humanidade, no curso dos ciclos da vida que se repetem como no eterno retorno do mesmo.

Referências

- CINEMATECA Brasileira. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo: Videoromance, 1993. Digital (13 min.).
- CINZAS Digitais. Direção de Bruno Christofoletti Barrenha. Bremen e Rio Claro: Universidade de Artes de Bremen, 2022. Digital (12 min.).
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas, volume I*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 222-32.
- HALBWACHS, Hans. Fungi in the rear mirror: a brief history of the fungi during the last two billion years. *Fungi*, Batavia, v. 13, n. 2, p. 15-27, jul. 2020.
- IMAGENS. Direção de Luiz Rosemberg Filho. Rio de Janeiro: Luiz Rosemberg Filho, 1972. Digital (68 min.).
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: alerta de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NASSER, Eduardo. Transfigurações do passado: aspectos do problema do tempo na segunda Consideração Intempestiva. *Cadernos Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.38, n.2, p. 57-95, maio/agosto, 2017.
- NIETZSCHE, Friederich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Escala, 2012.
- NIETZSCHE, Friederich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NIETZSCHE, Friederich. *Ecce Homo*. Como se chega a ser o que se é. Covilhã: Lusosofia, 2008.
- NIETZSCHE, Friederich. *A Origem da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*. São Paulo: Cupolo, Ebooksbrasil, 2006.
- NIETZSCHE, Friederich. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- QUENTAL, José. *Luiz Rosemberg Filho’s IMAGENS: discovering a masterpiece of Brazilian Political Cinema*. Painel de discussão com José Quental, Richard Peña, moderação de Willian Plotnick e Erick Barroso. NYU Department of Cinema Studies, 2020. Link: <https://vimeo.com/480517896>. Acesso 10 de março de 2023.
- REVEZES. Direção de Chagas Ribeiro. Recife: Olinda Film, 1927. Digital. (48 min.).

**BORDAS, MARGENS, PERIFERIAS:
TRÂNSITOS PELOS NOSSOS
MUITOS OUTROS CENTROS¹**

BORDERS, MARGINS, PERIPHERIES:
TRANSITS THROUGH OUR
MANY OTHER CENTERS

Carlos Bonfim, Marise Urbano e Silvana Rezende²

Resumo

Apresentamos neste texto uma breve síntese do que foi discutido na mesa pré-constituída em que apresentamos nossas respectivas pesquisas – que têm entre suas diversas confluências um interesse pela discussão e ampliação de noções como periferias, margens, territórios e espacialidades. A estes objetivos soma-se o interesse comum em compartilhar chaves possíveis de leitura do que vem se tecendo fora dos holofotes, nas bordas do mundo uno. Isto com a perspectiva de contribuir com abordagens possíveis às práticas artísticas e às poéticas insurgentes que ali se advertem.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: BORDAS, MARGENS, PERIFERIAS: TRÂNSITOS PELOS NOSSOS MUITOS OUTROS CENTROS.
 - 2 Marise Urbano é doutoranda no Poscultura/IHAC/UFBA. Realizadora audiovisual. mariseurbanolima@gmail.com; Silvana Rezende é doutoranda no Poscultura/IHAC/UFBA e professora no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Oeste da Bahia. vietkingkong@gmail.com; Carlos Bonfim é docente do IHAC/UFBA e coordenador da Rede ao Redor. carlos.bonfim@ufba.br.

Palavras-chave: periferias, espacialidades, filmes, poéticas, insurgências.

Abstract

In this work, we present a brief summary of what was discussed at the pre-constituted panel in which we presented our respective research - which has, among its various confluences, an interest in discussing and broadening notions such as peripheries, margins, territories and spatialities. Added to these objectives is the common interest in sharing possible keys to reading what has been weaving itself out of the spotlight, on the edges of the one world. This with the intention of contributing with possible approaches to the artistic practices and insurgent poetics that we notice there.

Keywords: peripheries, spatialities, films, poetics, insurgencies.

Bordas, margens, periferias e insurgências

Numa das cenas do documentário *Encontro com Milton Santos ou: O Mundo Global Visto do Lado de Cá* (2007), dirigido por Silvio Tendler, Milton Santos reitera o que havia afirmado em alguns de seus escritos sobre a globalização: existem combates silenciosos sendo realizados nos bastidores da geopolítica mundial. E que o mundo que emergirá como possibilidade, o “outro mundo possível”, segundo o lema de iniciativas como o Fórum Social Mundial, seria construído pelos/as de baixo, por aquelas/es que habitam os chamados subsolos sociais destas nossas latitudes. Uma “revanche da periferia”, segundo Santos.

Este texto, escrito a muitas mãos e sensibilidades, recupera parte do que se discutiu durante a programação do IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL), realizado em Salvador, Bahia, em setembro de 2023.

Assinamos este escrito três das pessoas que integram o grupo de pesquisa e de extensão Rede ao Redor – coletivo que realiza um mapeamento de iniciativas em arte e comunicação nas periferias e que, a partir daí, organiza cursos, mostras artísticas, oficinas e uma série de outras ações em parceria com os coletivos periféricos com os quais mantemos vínculos. Além das ações realizadas coletivamente, cada integrante da Rede ao Redor desenvolve individualmente uma pesquisa específica.

Na mesa em que apresentamos (no COCAAL) nossas respectivas pesquisas, propusemos algumas questões relacionadas ao que vem ocorrendo às margens do *mainstream*, fora dos holofotes, nas chamadas periferias – que neste coletivo são lidas como nossos outros centros. Afinal, as realidades, as subjetividades, as representações das identidades, dos territórios, bem como as apostas estéticas que se advertem nas produções artísticas contempladas nestes três trabalhos, dão conta de iniciativas que vão

além de resistências: vislumbramos o que podemos nomear como ofensivas culturais emancipadoras.

Marise Urbano propõe uma aproximação à recente produção audiovisual de realizadoras/es negras/os oriundas/os das periferias. Neste sentido, discute aspectos relacionados ao Cinema de Periferia e às questões a ele relacionadas: tanto no que refere à produção e à circulação, quanto os aspectos étnico-raciais, políticos, sociais. Silvana Rezende, por sua vez, aborda o trabalho de duas realizadoras cujos filmes – diversos e plurais – permitem advertir os vínculos entre subjetividades e espacialidades. Assim, a produção audiovisual realizada por mulheres é abordada aqui como um convite a viver deslocamentos diversos. Carlos Bonfim discute, a partir de um mapeamento de iniciativas juvenis em arte e comunicação nas periferias realizado pela Rede ao Redor, as diversas formas de resistências, de insurgências, e, sobretudo as ofensivas culturais emancipadoras que se tecem nesses nossos outros centros.

Que sugerem as poéticas, as estéticas, os deslocamentos que se advertem nestas produções? O que se lê a seguir é uma síntese do que apresentamos no evento e dá conta de pesquisas em processo – que buscam interlocuções.³

Cinema de Periferia: O que vem acontecendo do lado de cá?

É comum ouvir sobre como a periferia tem utilizado a ferramenta do audiovisual e produzido seus filmes a partir de um olhar e de uma escuta próprias, cujo objetivo é a representação de si, falar sobre o que afeta aos periféricos, desestabilizando com isto um arquétipo sobre a pessoa periférica construído pela mídia e reforçado pelo cinema *mainstream*.

O termo Cinema de Periferia surge, assim, a partir da resignificação dada à periferia por seus moradores. Trata-se da utilização do audiovisual como estratégia política de afirmação de um lugar de partida. Toma-se posse, portanto, do termo e do protagonismo nas narrativas.

A oferta de cursos gratuitos nas diversas áreas do cinema permitiu que o sujeito periférico⁴, se percebesse como realizador. Este é o caso, por exemplo, de Vinícius Eliziário. Homem cis, negro, gay, periférico, nordestino, nascido e criado na periferia de Salvador, foi aluno, em 2014, da OiKabum! Escola de Arte e Tecnologia de Salvador, uma iniciativa da Oi Futuro, Instituto de Responsabilidade Social da Oi, com a coordenação da ONG Cipó Comunicação Interativa. Atua desde então como roteirista, diretor, montador, e fotógrafo de eventos. A filmografia de Vinícius Eliziário compreende

3 Dadas as limitações de espaço, não poderemos desenvolver, para além do exposto aqui, nossas argumentações. Não obstante, dado que se trata de trabalhos em processo, nos interessaria, por óbvio, manter a interlocução com quem nos lê. Nossos contatos foram informados na nota de rodapé no. 2.

4 Título do poema de Tita Reis, apresentado como conceito sociológico por Tiaraju Pablo D' Andrea para se referir aos moradores de periferia que passaram a agir politicamente com orgulho de ser periféricos.

as seguintes produções: videoclipe da música “Mulher de Roxo”, da Banda Cascadura (2016); o documentário “Sarau da Onça - A Poesia de Quebrada” (2017); os curtas de ficção “Rebento” (2019), “Procura-se Bixas Pretas” (2022) e “Tigrezza”, este último em fase de pós-produção.

Eliziário afirma que produz para “refletir as complexidades das periferias, do homem negro e de pessoas LGBTQIA+, propondo uma atenção maior sobre histórias e o cotidiano que são entrelaçadas pelo afeto”. Esta afirmativa está expressa em suas produções, principalmente em Tigrezza, pois trata-se de uma produção que fala do afeto em contexto LGBTQIA+, negro e periférico.

Quando se percebe que o Cinema de Periferia é um cinema de território, compreendemos a existência de coletivos de cinema e audiovisual cujo objetivo é a produção, a formação e a difusão dos trabalhos realizados nas periferias. Surgem assim, iniciativas como o Kinoférico e o Coletivo Periférico de Cinema (COPECINE), por exemplo. Kinoférico, fundado em 2015, atua nas periferias de Guarulhos – SP, oferecendo oficinas de cinema para jovens moradores da região. O Coletivo se identifica como uma instituição de cinema comunitário, sem fins lucrativos, cujo objetivo é promover a arte e a cultura por meio do audiovisual. No final de 2023, o Kinoférico recebeu o Prêmio Periferia Viva, em Brasília, da Secretaria Nacional das Periferias, através do Ministério das Cidades, pela “Oficina Kinoférico de Cinema Guarulhense”.

Para que as produções sejam vistas pelo público, precisa-se de espaços para exibição, bem como ações de mediação nos próprios bairros. Deste modo, o COPECINE realizou uma edição da Mostra Cine Dendê, em 2017, no bairro de Cajazeiras. A mostra foi realizada com recursos próprios do coletivo, teve uma expressiva aceitação dos moradores e o reconhecimento por parte de parceiros do cinema e audiovisual. No entanto, não teve continuidade devido à falta de recursos, e em função da necessidade dos integrantes de buscarem atividades remuneradas para sua subsistência.

A mostra Cine Dendê teve até o momento uma única edição,⁵ mas é possível encontrar festivais de cinema cujo tema central é a periferia e que atuam há cerca de 20 anos. Este é o caso do Cine Favela Heliópolis, em São Paulo, que vem atuando desde 2003, com a exibição de produções independentes. O festival da Central Única das Favelas, o CINECUFA, foi criado em 2004 com o objetivo de exibir as produções que foram desenvolvidas durante o curso de cinema e audiovisual oferecido pela CUFA, e passou a receber outros filmes na tentativa de apresentá-las aos estudantes a fim de reforçar a multiplicidade dos olhares e das escutas. Destaco ainda o Festival Visões Periféricas, criado em 2011, na cidade do Rio de Janeiro, e que é considerado como uma

40 Outras janelas de exibição tiveram uma única edição, como a Periférica - Mostra de Cinema de Camaragibe, região metropolitana de Pernambuco; o Doutro Lado - Festival de Cinema Periférico em Betim, que aconteceu em 2021, e o Festival Perifericu, uma janela de exibição para produções da periferia com um recorte LGBTQIA+, que aconteceu em 2022.

das maiores janelas de exibição das produções periféricas no Brasil. Além da exibição de filmes, o Festival organiza também um Laboratório de roteiros para longas e curtas.

Aqui cabe destacar ainda que o coletivo Transformar, formado por um grupo de dez pessoas periféricas, das mais diversas localidades de São Paulo, teve a ideia de criar uma plataforma de *streaming* batizada de “daQbrada”. Trata-se de uma tentativa de expandir o acesso às produções periféricas. A plataforma é considerada “uma comunidade livre, onde os próprios produtores e usuários alimentam seus conteúdos.” (Rodrigues, 2020)

Em cada site e/ou páginas das redes sociais dos coletivos, mostras e festivais é possível encontrar objetivos que sublinham a importância do lugar de fala do periférico, da construção de suas narrativas de nós, por nós e para nós.⁶

hecho por elas

elas, Amanda Alves e Lucrecia Martel, são também seus filmes: “Fecho de Pasto da Vereda da Felicidade” e “Terminal norte”. O primeiro, do Cerrado no Brasil e o segundo, de Salta, na Argentina. Os dois filmes foram feitos em 2021 e apresentam os espaços, as culturas e as poéticas de Amanda e de Lucrecia.

Quando falamos em espaço, pensamos também o território, a terra. Milton Santos, geógrafo de Brotas de Macaúbas na Chapada Diamantina, diz que o espaço é o território e tudo o que o compõe, incluindo as pessoas e os acontecimentos. O espaço é “uma acumulação desigual do tempo” ele afirma em seu livro “Pensando o espaço do homem”. Neste texto, faço um ajuste: pensando ‘o espaço da mulher’, como uma forma de aproximação a este trabalho: pensar e construir um mundo pelo olhar das mulheres a partir de seus filmes. Nos filmes, o espaço, território cultural e poético, são as locações e os acontecimentos, a cultura e a poética. Quem faz e como faz filmes, nos apresentam a concretude do território e a subjetividade da cultura e da poética.

“Fecho de Pasto da Vereda da Felicidade”⁷ e “Terminal norte”⁸, são filmes realizados durante a pandemia e apresentam pontos de aproximação, quando falamos de filmes de mulheres e seus espaços, e se diferem, quando percebemos a estrutura de realização e onde estão expostos. Um filme pode ser visto, ouvido e sentido de diversas maneiras. A primeira que pensamos é em espaço imersivo, de ambiente escuro para melhor visualização e envolvimento com as imagens e em silêncio para ouvir bem e apreender o som, como numa sala de cinema tradicional. Também é possível ver filmes em telas pessoais, computador, *smartphone*, conectados à internet, oferecidos por plataformas audiovisuais digitais, livres ou proprietárias, como YouTube, onde estão

6 “De nós, por nós e para nós”, foi, aliás, o tema da 1ª. Mostra Cine Dendê.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=YuAP7f87hW8&t=263s>

8 <https://mubi.com/pt/br/films/terminal-norte>

disponíveis os filmes de Amanda Alves e Mubi, onde podemos ver alguns filmes de Lucrecia Martel.

Lucrecia Martel é uma reconhecida cineasta argentina, atuante no mercado de cinema mundial. Entre 2001 e 2008 realizou filmes de longa metragem em que apresenta o espaço e os acontecimentos na região de Salta, no Norte da Argentina, onde nasceu: *O Pântano* (França, Argentina, 2001, 103 min), exibido no Festival de Berlim, *A Menina Santa* (Argentina, Itália, Países Baixos, Espanha, 2004, 106 min) exibido no Festival de Cannes, e *A Mulher sem Cabeça* (Argentina, Espanha, França, 2008, 85 min) também exibido em Cannes, tradicional festival de cinema realizado na França. O filme *Terminal norte*, que foi exibido no Festival de Berlim, está disponível na plataforma digital de filmes Mubi, caracterizada por disponibilizar filmes que participaram de tradicionais festivais de cinema, como os citados acima.

Amanda Alves é assistente social e realizadora de filmes, atuante em movimentos sociais no Cerrado do Brasil. Entre 2018 e 2021, realizou filmes de curta-metragem em que apresenta o espaço e os acontecimentos na região do Cerrado, no centro do Brasil, onde vive: *Geraiseira Sra. Antônia, Barrinha* (Jaborandi, 2018, 3 min), exibido para a comunidade de Barrinha, *Nas Corredeiras do Movimento* (Santa Maria da Vitória, 2020, 9 min), realizado no curso de Especialização em Audiovisual na Universidade Federal do Oeste da Bahia e exibido em eventos nas comunidades do Cerrado, e *Pela Eliminação da Violência contra a Mulher* (Cerrado, 2020, 4 min), exibido em comunidades da região. O filme “Fecho de Pasto de Vereda da Felicidade” (Correntina, 2021, 8 min) que foi exibido no Festival Buriti de Audiovisual da UFOB em 2021, está disponível na plataforma digital de audiovisual YouTube, caracterizada por oferecer materiais audiovisuais de diversos gêneros e formatos.

As duas descrições acima buscam dar conta de duas realidades distintas mas que possuem muito em comum. Tanto no universo cinematográfico comercial mundial quanto no universo das lutas sociais do Cerrado, os filmes chamam a atenção para as questões colocadas pelas realizadoras a partir de seus espaços e de suas subjetividades. Nos festivais de cinema mundial ou em festivais locais e comunidades periféricas, os filmes feitos por mulheres mobilizam olhares heterogêneos produzindo significados e sentidos que muitas vezes vão de encontro a padrões que persistem. A relação cinema e mulheres já existe e vem sendo sistematizada a fim de expandir esses olhares e revelar questões particulares e coletivas, com pontos de vistas e valorizando as experiências vividas.

Desde Salta, Lucrecia Martel apresenta em “Terminal Norte”, um grupo de artistas locais, que, através de suas práticas artísticas, em especial a música, expressam suas vidas, suas lutas e sonhos. O filme se apresenta como um trabalho colaborativo e não apenas de uma diretora experiente que orienta atores, o que reforça a relação entre espaço e acontecimentos. Segundo Martel, o filme não seria possível se não existisse uma relação entre ela e Julieta Lasso, cantora, sua companheira e personagem que interliga as outras 9 pessoas nos encontros. Segundo Julieta, a copla, prática musical

local, é como uma manifestação política com uma raiz indígena muito forte. E o filme proporcionou a este grupo estar junto num momento difícil, de isolamento. Para Martel, ‘a festa é uma narrativa muito particular ... é quando muita gente está junta, disposta a um mesmo propósito, a curtir, compartilhar, conversar, escutar e que não haja uma pessoa organizadora para comida e bebida, e sim que todos façam... há uma dimensão do espaço físico que foi percebido... viver o espaço foi muito importante’.

Desde o Cerrado, Amanda Alves apresenta em “Fecho de Pasto de Vereda da Felicidade” uma ação da comunidade geraiseira para a reconstrução do rancho e da casa destruída, queimada e enterrada pelos grileiros. Amanda nos mostra o movimento de reconstrução, o feio da comida para alimentar o grupo e o relato de Seu João Leite (Dão de Beto) de 74 anos e de Seu Joaquim Ribeiro dos Santos, de 82 anos, sobre a luta, de geração em geração, no cuidado e preservação do espaço natural que dá vida e alimento a muitas famílias. Seu Joaquim chama a atenção para a acusação, por parte dos grileiros, de que as pessoas geraiseiras é que são os grileiros: “... se os cara que nasceu e criou aqui é grileiro e os que chegou, pode dizer, outro dia, que nós já véio, chegou eles aqui, que hoje quer tomar isso aqui, que diz que comprou uma área, vamos dizer, comprou 1 hectare e grilou mil, numa divisão que está pra lá, que nós nem passa e eles tomaram conta, tiram madeira de tudo quanto é canto e destrui...”. Seu Dão de Beto por sua vez, fala dos troncos tortos das árvores do Cerrado: “nem tudo torto é errado, ela está certa onde ela é”, chamando a atenção para a diversidade da natureza, das coisas e do mundo. Segundo Amanda, um olhar poético, como o de Seu Dão, é também uma importante forma de luta na busca por mundos possíveis.

Relacionar-se com filmes feitos por mulheres é possibilitar um deslocamento de olhar para temas e questões comuns à vida, é trazer visões heterogêneas para a produção de filmes e a participação de mulheres na produção audiovisual. É também construir e reconstruir mundos, é promover revisões teóricas e políticas das narrativas e dos debates contemporâneos que movimentam as questões culturais e que produzem significados deslocados dos grandes centros.

No miúdo e “bajo radar”: periferias e pedagogia de vagalumes

No miúdo, nas brechas, nas frestas do mundo-uno praticam-se há tempos modos outros de viver, fazer, sentipensar os rumos de nossas existências: quilombismos (Nascimento, 1980) dribles (Nogueira, 2013), gingas (Oliveira et al, 2018) artimanhas sudacas (Nascimento, 2018) são algumas das táticas de re-existência praticadas nos chamados “subsolos sociais”, nos *abajos* destas nossas latitudes. Intervenções que dão formas a metodologias de trabalho, a pedagogias emancipadoras.

No miúdo, nas brechas, nas frestas do mundo-uno praticam-se há tempos insurgências diversas. Artivistas negras/os, indígenas, LGBTTQIAP+ que há bem pouco tempo eram não apenas invisibilizados/as, mas sobretudo produzidos/as a partir de uma visibilidade negativa (Achinte, 2006) nutrida pelo racismo, pela misoginia e pela

homossexualidade, vêm ensaiando pedagogias tecidas nas tramas do cotidiano, ao rés do chão, contracolonizando-se e aprendendo a ler pra ensinar as/os camaradas. Tudo isso muitas vezes “bajo radar”, na feliz expressão que ouvi de Silvia Rivera Cusicanqui. Até porque a já crônica criminalização da pobreza, somada à perpetuação de estigmas, mais o encarceramento em massa e o genocídio da juventude negra terminam por produzir – além de muita dor – muitas ausências. Perpetua-se a produção de imagens negativas a respeito das periferias e insiste-se em ignorar o que estas mesmas periferias vêm há tempos – e longe de holofotes – produzindo: uma pletera de contranarrativas. Periferias vêm fazendo circular mais amplamente diversos dos capítulos faltantes nas histórias que (nos) contamos.

Esta é a constatação que emerge do mapeamento de iniciativas juvenis em arte e comunicação que iniciamos em Salvador em 2016 a partir da Rede ao Redor, projeto de pesquisa e de extensão vinculado ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA.⁹ E para além: também em outras latitudes do país e do continente podemos identificar dinâmicas similares. Dinâmicas que parecem corroborar a advertência de Milton Santos que mencionamos no início deste escrito a respeito da “revanche da periferia”. Do levantamento feito em Salvador, identificamos até o momento pouco mais de cem coletivos que – via *saraus*, *slams*, dança, teatro, artes visuais, vídeo, música, comunicação – vêm promovendo em seus territórios uma dinâmica que se amplia e se consolida.¹⁰ Atentas/os aos movimentos do Estado e além, lutaram durante décadas desde diferentes frentes para a implementação de políticas públicas voltadas para esses territórios. Assim, criaram-se e/ou ampliaram-se, por exemplo, programas e editais de apoio e fomento às artes – editais que vêm subsidiando a publicação de livros, a realização de documentários que abordam essas dinâmicas e suas/seus protagonistas, bem como espetáculos e mostras diversas.

Se durante a maior parte de nossa história, periferias e favelas foram percebidas e sobretudo produzidas pelo prisma da carência, as últimas décadas têm se caracterizado por uma mudança substancial nos modos como se percebem e se contam as histórias sobre aqueles territórios e sobre as pessoas que ali habitam. Tal como aponta Tiaraju Pablo D’Andrea, entre as décadas de 1970 e 1980, os termos “periferia”, “periférico” e “favela” eram empregados por determinados grupos para referir-se particularmente a situações geográficas e sociais. Ainda de acordo com D’Andrea, foi entre os anos

9 O mapeamento realizado pela Rede ao Redor subsidia uma série de ações que são realizadas prioritariamente em parceria com os coletivos das periferias e, muitas vezes, nos seus próprios territórios. Este é, por exemplo, o caso dos Encontros de Arte nas/das periferias que teve até o momento duas edições, ambas realizadas com recursos da Pró-reitoria de Extensão da UFBA e com curadoria e produção realizada pelos coletivos anfitriões. Os vídeos-síntese dos Encontros podem ser acessados através de nosso canal no Youtube: <https://www.youtube.com/@redeaooredor3068>. Além desses encontros, o mapeamento subsidia também cursos, oficinas, exposições dialogadas de material audiovisual e publicações diversas.

10 Uma discussão um pouco mais detalhada a respeito do mapeamento pode ser vista em BONFIM et al, 2022.

1990 e 2000, que a disseminação, bem como o giro semântico destas noções se intensificou. E uma das modificações diz respeito à compreensão e à utilização daqueles termos como “um posicionamento político na sociedade e uma forma de ver o mundo.” (D’Andrea, 2022, p. 233-4) Um posicionamento político que emerge via prisma periférico, via prisma de “sujeitos periféricos” que (como indivíduos ou coletividades) se caracterizam como protagonistas de processos diversos, que incluem, além do já mencionado uso político do conceito de *periferia*, uma atuação nos espaços periféricos com vistas à melhoria das condições de vida de sua população; a organização em coletivos; a sistematização da própria história e, assim, a possibilidade de “prescindir de mediadores na política, na academia, no jornalismo, na arte, entre outras esferas” e uma atuação política a partir das artes. (D’Andrea, 2022, p. 239-241) Há, prossegue este autor, uma passagem “do estigma ao orgulho, da fragilidade à potência”¹¹ – uma passagem que ocorre em sin(cr/t)onia com os diversos “levantes de vozes subalternizadas por meio da defesa de signos culturais e étnico-raciais.” (D’Andrea, 2022, p. 234)

Falamos aqui, portanto, de iniciativas que vão além das resistências, ainda necessárias e urgentes, claro; mas falamos especialmente daquilo que temos chamado de ofensivas culturais emancipadoras. Táticas diversas de quem percebeu há tempos que, ante as muitas interdições, havia que recorrer a sagazes e sutis movimentos. No micro, no miúdo, nas brechas, nas frestas. Seja nutrindo-se taticamente de cursos e de outros espaços de formação criados pelos próprios coletivos, seja assumindo o protagonismo nas diferentes etapas da produção audiovisual, como vimos acima a partir do Cinema Periférico. Ou ainda, via filmes feitos por elas, por mulheres situadas “à margem” de certos centros, mas no centro de outras geografias-sensibilidades-subjetividades.

Falamos, portanto, de ofensivas que se gestam e se praticam no micro, no território (conectado a diversos outros); ali onde praticam-se quilombismos, insurgências; onde se esboçam pedagogias: pedagogias que, inspiradas/os em Georges Didi Huberman (2011) e em Ernst Bloch (2004), estamos chamando de pedagogia de vagalumes. Trata-se fundamentalmente de modelos de organização coletiva¹² que se inscrevem nos muitos e tantos “levantes de vozes subalternizadas” mencionadas ao longo deste escrito e que vislumbramos como trilhas possíveis para a compreensão do que se tece nos “abajos”, nas bordas, às margens.

11 Nesta mesma direção – e com diversas confluências - segue o trabalho de Fernando Fernandes, Jailson de Souza e Silva e Jorge Barbosa, que discutem o trânsito do que nomeiam “paradigma da carência” ao “paradigma da potência”.

12 Ante o obsessivo chamado neoliberal individualizador, meritocrático e de insana concorrência entre potenciais parcerias, a opção prioritária pelo coletivo, pelo comunitário que se adverte nas iniciativas aqui mencionadas. Tal como adverte D`Andrea, “coletivo enquanto forma é mais adequada ao formato dos editais, que é para onde parte da luta política escorreu nas últimas décadas. Confiança, rapidez, horizontalidade, financiamentos. Nessas quatro questões o coletivo parece ser mais apropriado do que o movimento, o partido ou a classe.” (D`Andrea, 2022, p. 236).

Referências

- ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. In: *Textiando Textos*. Cinco hilos para pensar los Estudios Culturales, La Colonialidad y la Interculturalidad. Popayán: Editorial Universidad Del Cauca, 2006.
- BONFIM, Carlos; FRANÇA, Natureza; HERCOG, Bruna; VIEIRA, Verena. Rumo a uma epistemologia das quebradas? Ativismos culturais para além da resistência. *PragMATIZES Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, RJ, ano 12, no. 22, p 245-269, mar. 2022.
- BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*, vol. 1, (trad. F. González Vicén), Madrid, Trotta, 2004.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. *A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. São Paulo: Editora Dandara, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, (tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FERNANDES, Fernando; SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA Jorge. O Paradigma da Potência e a Pedagogia da Convivência. In: *Revista Periferias*. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/o-paradigma-da-potencia-e-a-pedagogia-da-convivencia/> Acesso em: 20 mar. 2020.
- HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Eliza L. (coord.), *Afrocentricidade*. Uma abordagem epistemológica inovadora. (Coleção Sankofa, vol. 4) [1980].
- NASCIMENTO, Tatiana. da palavra queerlombo ao cuierlombo da palavra. *palavra, preta!* 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/> Acesso: 28 jun. 2022.
- NOGUERA, Renato, O conceito de drible e o drible do conceito: analogias entre a história do negro no futebol e do epistemicídio na filosofia. In: *Revista Z Cultural* (UFRJ), v. VIII, p. 34, 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-conceito-de-drible-e-o-drible-do-conceito-analogias-entre-a-historia-do-negro-no-futebol-brasileiro-e-do-epistemicidio-na-filosofia/>. Acesso em 7 mar. 2022.
- OLIVEIRA, Eduardo; PEÇANHA, Cinézio; RUFINO, Luiz. Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira. *Capoeira – Revista de Humanidades e Letras*. 4(2), 74-84, (2018). Disponível em: <http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs2.4.5/index.php/capoeira/article/view/124>. Acesso em: 22 set. 2019
- RICHARD, Cristiana. CINECUFA - da periferia para o mundo. *Cidade verde.com*. *O Piauí conectado 24 horas*. 2010. Disponível em: <https://cidadeverde.com/diversidade/25350/cinecuфа-da-periferia-para-o-mundo> Acesso em: 05 ago. 2023.
- RODRIGUES, Tamires. Coletiva cria plataforma de streaming para fortalecer o cinema periférico. *Desenrola e não enrola*, 2020. Disponível em: <https://desenrolaenaomenrola.com.br/quebrada-tech/coletiva-cria-plataforma-de-streaming-para-fortalecer-o-cinema-periferico/>. Acesso em: 05 ago. 2023.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. *Geographia: Revista da Pós-Graduação em Geografia*, v. 1, n. ju 1999, p. 7-13, 1999.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Ed. Edusp, 2021.

VERONEZI, Kawê da Silva. Festival Perifericu celebra processos artísticos LGBTQIA+ realizados nas periferias. *Portal Geledés*, 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/festival-perifericu-celebra-processos-artisticos-lgbtqia-realizados-nas-periferias/>. Acesso em: 05 ago. 2023.

ARTE VIVA - IMERSÃO E EXPERIÊNCIA NA OBRA “CAIPIRA PICANDO FUMO”¹

ARTE VIVA - IMMERSION AND EXPERIENCE IN ARTWORK “CAIPIRA PICANDO FUMO”

*Cristina Barretto de Menezes Lopes*²

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o pensamento da direção de arte no processo de releitura da obra *Caipira Picando Fumo* (1893), de autoria do artista Almeida Júnior, transposta para Realidade Virtual no projeto Arte Viva. Pretendeu-se promover uma imersão sensorial de deslocamento, através da recriação da paisagem, figurinos e adereços do universo do artista. Essa experiência indica caminhos para o desenvolvimento de narrativas que envolvam imersão e realidade virtual.

Palavras-chave: Realidade Virtual, Arte Viva, Imersão.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: ARTES E HIBRIDISMOS.

2 Doutora em Artes Visuais pela UNICAMP, mestra em Comunicação Midiática pela UNESP e graduada em Rádio e TV pela UNIMEP. Cineasta, pesquisadora e professora universitária.

Abstract

This article proposes a reflection on the art direction process involved in reinterpreting the work *Caipira Picando Fumo* (1893) by the artist Almeida Júnior, transposed into Virtual Reality in the Arte Viva project. The intention was to promote a sensory immersion experience through the recreation of the landscape, costumes, and props from artist universe. This experience indicates pathways for the development of narratives that involve immersion and virtual reality.

Keywords: Virtual Reality, Art Viva, Immersion.

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre o pensamento da direção de arte no processo de releitura da obra *Caipira Picando Fumo*, de 1893, do artista ituano José Ferraz de Almeida Júnior, transposta para Realidade Virtual no projeto Arte Viva (2022) - uma experiência imersiva *live action* - a partir da perspectiva do espaço/paisagem e do trabalho de recriação de figurinos, cenários e objetos de cena visando a construção de um ambiente imersivo. A transposição de uma obra bidimensional para realidade virtual pressupõe repensar o papel da direção de arte. O desenvolvimento da experiência imersiva da obra “Caipira Picando Fumo”, tela que se encontra hoje na Pinacoteca de São Paulo, pediu uma pesquisa cuidadosa envolvendo a expansão do quadro, originalmente realizado nas dimensões físicas 202x141cm, em óleo sobre tela. Na releitura para VR, a obra perde sua moldura original e o espaço além da tela ganha novos elementos. Ao imergir na obra o/a usuário se encontrará em um ambiente aberto - uma fazenda no interior do Estado de São Paulo localizada no final do século XIX. Além da presença do caipira, foi preciso também pensar em como ampliar a paisagem sem perder a conexão com a proposta original. Nesse contexto, o diretor do projeto, Gustavo Martinez propõe, como solução, trazer outros personagens do universo do artista. A proposta envolveu a recriação do cenário retratado na tela bem como a expansão da paisagem de maneira que a arte mantivesse um diálogo afetuoso com a iluminação e a movimentação dos/as personagens.

Imersão e tridimensionalidade - Desafios

A transposição da obra *Caipira picando fumo*, originalmente uma tela bidimensional, para uma experiência em Realidade Virtual, começa com o desafio do diretor e roteirista Gustavo Martinez, sócio da Pyntado Filmes, em parceria com Tatiana Perez, produtora executiva e diretora criativa do projeto; de proporcionar uma imersão na obra ou seja, inserir o/a observador/a dentro do quadro expandindo a paisagem para fora dos limites da moldura e trazendo uma atmosfera rural do final do século XIX que

caracterizava o interior do estado de São Paulo. A chegada de outros/as personagens do universo de Almeida Júnior foi acontecendo gradativamente, durante o processo que envolveu a escolha da locação e o planejamento da ação no espaço. Nesse contexto, a direção criativa teve um papel essencial para direcionar o trabalho da equipe de arte com considerações sobre luz e sombra, texturas, posição do/a usuário/a na experiência e alcance da câmera na circularidade do espaço - variáveis que interferem diretamente no resultado final da cenografia e que naquele momento eram novas para grande parte da equipe. Esse direcionamento pontuou o desenvolvimento deste trabalho a partir de quatro grandes desafios:

1. Escolha do lugar/paisagem - para a realização do projeto, o primeiro desafio foi encontrar um espaço que se aproximasse o máximo possível da visualidade e da atmosfera da tela. Considerando que este trabalho pedia uma arte realista, que fosse além de uma transposição da tela para a realidade virtual e abrisse a paisagem para a chegada de outros personagens; foi preciso considerar elementos que fazem parte de uma memória afetiva ligada ao espaço-tempo retratado na tela. Assim, a proposta de recriação da obra em ambiente imersivo, pediu que a escolha da locação levasse em consideração não apenas a fachada da casa onde o caipira se encontra picando fumo, mas o entorno. Foi necessário a realização de uma pesquisa minuciosa no universo do artista, sua infância e referências locais, além de um exercício de escuta para a composição do espaço extra-campo, que não aparece na obra original mas se materializa nessa transposição;
2. Adequação do espaço - definido o local, foi necessário adaptar o lugar às necessidades que o projeto pedia: limpeza do terreno, reforma/construção das paredes da casa que se encontrava em estado de deterioração, produção de uma parede de pau a pique respeitando a textura e as cores do quadro, adequação de portas e janelas de acordo com a arquitetura da época a organização de telhas e definição do entorno, chão e vegetação. Nesse processo, outro profissional foi agregado à equipe. Victor Akas, cenógrafo, trouxe a textura necessária para as paredes e janelas. Também preparamos o terreno para o plantio de uma muda grande de goiabeira com o objetivo de recriar a sombra que incide próximo ao caipira no quadro, e um varal com lençóis foi providenciado com a função de, além de preencher o espaço, esconder as construções que apareciam no horizonte;
3. Criação/adaptação de objetos, adereços e figurinos. A caracterização do Caipira e de outro/as personagens do universo de Almeida Júnior trouxeram um grande desafio para arte: o realismo na recriação dos personagens. Além do caipira, foram inseridos neste trabalho personagens da obra *Saudade* (1899), *Nhá Chica* (1895) e *O Violeiro* (1899). A equipe de arte buscou realizar a mesma proposta realista utilizada para o Caipira. Foram confeccionados e

customizados figurinos, adereços e objetos além de uma atenção especial para a maquiagem.

4. As imagens esféricas que caracterizam experiências em realidade virtual quebram a fronteira entre campo e extracampo. Essa ruptura gera um problema: o que fazer com os bastidores? Como invisibilizar equipamentos e equipe técnica e ao mesmo tempo explorar o espaço em 360 graus? A equipe técnica orientou o processo para que tudo que não pudesse entrar em quadro fosse devidamente deslocado do quadro. A finalização se deu na pós-produção que realizou os ajustes finais na imagem.

Considerações Finais

Pesquisas para o desenvolvimento de ambientes virtuais são marcadas pela busca em ampliar os níveis de imersão já presentes no cinema enquanto dispositivo. Essa relação estabelecida com a tela plana vai se configurar como um lugar de passagem, um ambiente que proporciona acesso a um outro ambiente, dentro de um imaginário expandido. O espaço desse imaginário, a imersão e a presença são qualidades importantes para um trabalho que se desenvolve para Realidade Virtual. Para Janet Murray em *Hamlet no Holodeck* (2003), a imersão é definida como “a experiência de ser transportado para um lugar primorosamente simulado (...), independentemente do conteúdo da fantasia”. No caso de experiências em Realidade Virtual, também ocorre o que Murray chama de agenciamento. Trata-se da ação do interator no mundo de fantasia de maneira prazerosa: movimentar-se, escolher determinadas trajetórias e perceber que suas escolhas interferem na narrativa são algumas possibilidades que esse campo oferece. Os agenciamentos podem se dar em dois níveis: um mais superficial - em que a atuação corporal é mais tímida e a experiência está mais restrita ao movimento do olhar; ou em um nível mais profundo, que sugere uma interatividade reativa através de sons, toques ou outros disparadores de ação.

Seja de uma forma ou de outra, as ações acontecem dentro de cenas. O trabalho da direção de arte é preparar o espaço onde essas cenas serão filmadas. Diante de uma nova configuração de quadro, com movimentação circular em 360 para todas as direções, há uma preocupação especial da arte com o campo de visão: o que está fora de quadro em uma produção não imersiva agora entra em cena. Como pensar a arte de forma inteligente e funcional, respeitando as especificidades do projeto? Como trabalhar uma produção audiovisual que sai do plano bidimensional e vai para um plano que abrange o entorno 360 graus? Há uma ruptura com estruturas narrativas solidificadas: o/a diretor/a já não tem mais a possibilidade do recorte da imagem em planos ordenados sequencialmente. Caberá ao/a espectador/a escolher onde vai direcionar seu olhar dentro daquele ambiente. A profundidade de campo ganha outros contornos e as clássicas tomadas já não são mais responsáveis pela construção da narrativa. Quem constrói o percurso é quem experimenta a obra. Neste trabalho, o nível de imersão na

obra não pede maior interação do/a usuário além de observar o entorno. Os personagens interagem com o/a usuário/a através do olhar e de uma performance direcionada a ele/a. A construção de narrativas para experiências imersivas ainda está em processo e este trabalho aponta um caminho que pode se desdobrar em diversas possibilidades para trabalhar Realidade Virtual e acessibilidade voltadas à educação e cultura. O projeto foi vencedor do Prêmio Governador do Estado (SP) em 2023.

Referências

AGUIAR, Dalila T. M. *Direção de Arte: teoria e prática. Uma Reflexão*. Niterói, 2016. Dissertação (Bacharelado em Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense).

BUTRUCE, Débora; BOUILLET, Rodrigo (orgs.). *A direção de arte no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge: Arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: Sesc, 2017.

GUTERRES DE MELLO, Jamer; FERRARI BOSCOLO, Marcella. *Sob o risco da realidade virtual: uma análise do documentário Step to the Line*. ALCEU, [S. l.], v. 22, n. 47, p. 66–81, 2022. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/300>. Acesso em: 27 jan. 2024.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2014.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho*. Novos estudos CEBRAP [online]. 2005, n. 73 [Acessado 14 jan. 2024].

MODERNIDADE E (RE)AFRICANIZAÇÃO EM VADIAÇÃO (1954): A IMAGEM-SINTOMA¹

MODERNITY AND (RE)AFRICANIZATION
IN VADIAÇÃO (1954): THE SYNPTOM-IMAGE

Cyntia Araújo Nogueira²

Resumo

O artigo analisa de que maneira o filme *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho, curta-metragem pioneiro sobre a capoeira, incorpora em sua própria forma as relações e tensões entre modernidade e (re)africanização em Salvador, produzindo, a partir do cruzamento entre cinema, corpo e performance, bem como da *agência* afro-descendente, rasuras nas representações hegemônicas do negro que serão estabelecidas no âmbito das relações entre modernismo nas artes, cinema e culturas de matriz africana.

Palavras-chave: *Vadiação*, Alexandre Robatto Filho, capoeira, modernidade, (re)africanização.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS, FABULAÇÕES E ARQUIVOS: DENÚNCIAS E RESISTÊNCIAS.

2 Cyntia Nogueira, Doutora em Artes pela UERJ, professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB e pós-doutoranda em Cultura e Territorialidades pela UFF.

Abstract

The article analyzes how the film *Vadiação* (1954), by Alexandre Robatto Filho, a pioneering short film about capoeira, incorporates in its own form the relationships and tensions between modernity and (re)africanization in Salvador, producing, from the crossing between cinema, body and performance, as well as afro-descendant agency, erasures in the hegemonic representations of black people that will be established within the scope of relations between modernism in the arts, cinema and cultures of African origin.

Keywords: *Vadiação*, Alexandre Robatto Filho, capoeira, modernity, (re)africanization

Introdução

Em Salvador, a afirmação do modernismo nas artes visuais é acompanhada pela consolidação de uma cultura cinematográfica que terá reflexos também na realização de filmes. Uma parte importante dessa produção irá dialogar com uma iconografia visual e um repertório de temas fortemente ancorados nas relações, quase sempre assimétricas, entre modernismo artístico e culturas afro-atlânticas. Esse momento, nos parece, é caracterizado pela tensão entre modernidade e africanização, caracterizada pela luta pelo reconhecimento de uma matriz cultural afrodescendente e sua diluição em uma cultura mestiça, que passa a ser vista como base para a construção de uma identidade regional e nacional.

Segundo Osmundo Pinho (2010), a constituição de um conjunto de símbolos, discursos e instituições baseadas na conexão África-Brasil no período pós-abolição será a base para a ação, *agência* ou *atividade consciente* afrodescendente em suas lutas por emancipação, dignidade e liberdade, que eclode com o processo de reafirmação nos anos 1970, caracterizada pela onda afro-soul associada ao bloco Ilê Ayê, pelos movimentos negros organizados e pela *agência* de sujeitos políticos que dão origem a novas performances das identidades afrodescendentes, dentro de uma perspectiva antirracista.

Tendo em vista o lugar central ocupado por Salvador e pelo Recôncavo da Bahia nos trânsitos e trocas transatlânticas da diáspora africana, proponho analisar de que maneira filmes como o curta-metragem *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho, com *storyboard* de Carybé e a participação de mestres da capoeira como Waldemar da Paixão, Bimba, Nagé, Curió Velho e Traíra, incorporam as relações e tensões entre modernidade e (re)africanização.

Alexandre Robatto, o modernismo nas artes e as culturas afro-atlânticas

Antes menosprezada e criminalizada pelas elites e pelo Estado, a cultura afro-baiana será objeto, entre os anos 1930 e 1950, de diversas construções discursivas que vão eleger o Estado da Bahia e a região Nordeste como fontes matriciais da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, com o fim do Estado Novo e a redemocratização após a II Guerra, Salvador vive um processo de desenvolvimento industrial e turístico, expansão e modernização urbana, dos meios de comunicação, cultural e artística.

É nesse contexto que surge a primeira geração de artistas modernistas na cidade, com a formação de um sistema de arte no Estado. Como tem apontado pesquisadores como Neila Maciel (2016), Ayrson Heráclito (2016) e Bruno Pinheiro (2017), ocorre nesse momento a construção de um padrão de representação visual das culturas negras em Salvador e no Recôncavo, contraditoriamente, apartadas desse processo de modernização. Estas passam a ser vistas uniformemente como representativas de uma ideia de Bahia e de tradição, a serviço de um projeto identitário regional e de um esforço de promoção turística do Estado.

Destacam-se, nesse sentido, as fotorreportagens sobre a Bahia realizadas pelo jornalista pernambucano Odorico Tavares e pelo fotógrafo francês Pierre Verger, entre 1946 e 1951, para a revista semanal *O Cruzeiro*, e o conjunto de 272 desenhos em nanquim publicados por Carybé, em 1951, nos dez cadernos da Coleção Recôncavo³, sobre temas como o mundo do trabalho, como a pesca do xaréu e saveiristas, as festas populares, a capoeira e o candomblé, em que a ideia de tradição, pensada como estática e vinculada ao passado, é associada às culturas negras pela construção de uma espacialidade e temporalidade deslocadas das profundas transformações que ocorrem, naquele momento, no tecido urbano, social e racial da cidade. É, também, pela tradição, que os textos justificam, muitas vezes, o isolamento e imobilidade social dessa população (Pinheiro, 2017).

Um pioneiro do cinema na Bahia, atuando desde os anos 1930 na realização de filmes de cavação, ou seja, de encomenda, Alexandre Robatto Filho filma, na segunda metade dos 1940, para a Prefeitura de Salvador, *Nosso Senhor dos Navegantes* (1947), *Festa do Bonfim* (1948) e *Ô dô iyá-ê Yêmanjá* (sem data), sobre festas populares emblemáticas da cultura negra popular urbana na Bahia. No início dos anos 1950, realiza seus primeiros documentários independentes, *Entre o mar o tendal* (1953), *Xaréu* (1954) e *Vadiação* (1954), sobre a pesca do xaréu e a capoeira.

3 A coleção, lançada pela Gráfica Beneditina, com tiragem de 1.500 exemplares e distribuição da Livraria Turista, é reeditada em 1955, pela Livraria Progresso Editora. Os mesmos desenhos foram republicados, em 1962, no livro *As sete portas da Bahia*, que ganhou nova edição em 1976. Finalmente, em 2014, o jornal *Correio da Bahia* relançou os desenhos em dez fascículos com o título *Coleção Sete Portas da Bahia*, o que dá a dimensão da divulgação massiva de seus desenhos.

Vadiação: a imagem-sintoma

Vadiação, com 8 minutos de duração, é a primeira parceria direta com Carybé, que faz o *storyboard* do filme a partir do caderno n.3 da Coleção Recôncavo, com o título *Jogo da Capoeira*, e de trilha sonora original gravada previamente pelo músico e pesquisador Paulo Jatobá. No filme, a capoeira é filmada em um teatro, com luz, cenário e figuração, distante, portanto, do espaço das ruas onde o jogo se afirma como prática urbana, cultura de escravos de ganho que atuavam na região portuária ou no contexto da escravidão rural. Após os créditos iniciais sobre os desenhos de Carybé, entram as primeiras imagens, com os seguintes letreiros:

As levas africanas coagidas a trabalhar no Brasil no tempo da Colônia trouxeram de Angola uma luta ensaiada ao som dos cantos e instrumentos primitivos chamados berimbáus [sic]. A capoeira amplamente difundida, principalmente na Bahia, constitui-se como arma secreta entre os bambas e capadócios do tempo do Império. A violência dos golpes e quatro séculos de repressão policial fizeram-na evoluir na forma de uma estranha dança [sic] disfarçando a luta em vadiação...

A dimensão da luta, assim, é colocada no passado, e o foco recai sobre sua transformação numa *estranha dança*. A classificação dos berimbaus como instrumentos primitivos denuncia um olhar etnocêntrico sobre a prática, enquanto a iluminação visa inicialmente o efeito estético de recortar as formas arredondadas dos chapéus e de desenhar os corpos com a luz, remetendo à sua origem pictórica, com o fundo abstrato que reproduz a ausência de referencial espacial dos desenhos. Os berimbaus separados revelam a montagem da cena, já que normalmente são tocados juntos. O cenário e a ambiência do teatro são revelados aos poucos.

Figura 1 – O fundo abstrato e a iluminação desenham os corpos em *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: fotogramas do filme

A tensão entre a capoeira angola, que reivindica uma origem africana, assumida por Carybé e Robatto Filho, e a regional, criada por Mestre Bimba, que considera essa prática como sendo originária do Brasil e, portanto, inserida dentro de um projeto de construção nacional, é incorporada à estrutura do documentário, com dois cenários e momentos distintos, que se confundem pelo embaralhamento, desde os créditos, entre os “jogadores do mestre Waldemar” e os “berimbaus e cantores do Mestre Bimba”.

Figura 2 – Duelo entre Mestre Nagé e Mestre Curió Velho em *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: Fotogramas do filme

Na primeira parte, o cenário remete ao contexto dos capoeiristas de rua, do cais do porto, com os mestres Zacarias, Traíra e Waldemar tocando cenicamente. O foco está nos jogadores que frequentavam o barracão de Waldemar da Paixão no Corta Braço, invasão incorporada depois ao bairro da Liberdade, tradicionalmente de moradores negros. O filme dedica-se, então, seguindo os desenhos de Carybé, a captar o movimento e a gestualidade dos “corpos-capoeira”, conforme denominação de Castro Jr. (2012), em uma encenação de natureza coreográfica.

Figura 3 – A câmera subjetiva e rente ao chão no jogo entre os mestres Nagé e Traíra, em *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: Fotogramas do filme

As inversões corporais, então, dão lugar ao dobrar-se e desdobrar-se dos corpos, assim como ao jogo dos olhares que antecipam os movimentos e, articulado ao risco do golpe fatal, acentua o sentido da cinestesia, que conecta o tátil e o visível, presente na capoeira e no cinema. A câmera torna-se, então, participativa, assumindo o ponto de vista subjetivo de um capoeirista que entra e sai do jogo ou que, colocando-se rente ao chão ou próximo aos outros corpos, extrapola o quadro e é ameaçado por um golpe.

É a ênfase na performatividade dos corpos e na dimensão ritualística do jogo que parece introduzir uma diferença, um intervalo, entre representação e presença (Zumthor, 2007; Carlson, 2009; Bhabha, 2013), capaz de produzir uma interface entre o filme e o mundo dos trabalhadores de rua, dos carregadores e armazenadores, profissão de Mestre Nagé, principal capoeirista do filme, que trabalhava na feira de Água de Meninos e morreu em 1958, num domingo, dentro de um trem, após ter lutado sozinho contra cinco homens.

Figura 5 – Plano em *contra-plongée* de Mestre Nagé em *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho

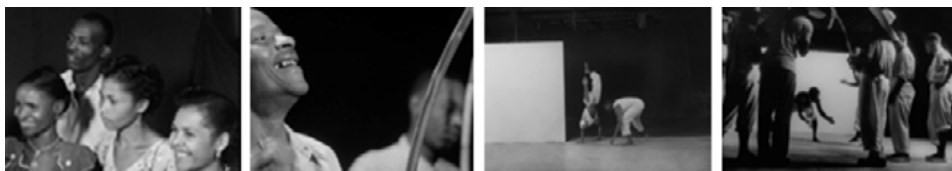


Fonte: Fotograma do filme

Mestre Nagé, que duela com os mestres Bugalho, Curió Velho e Traíra, representava, nos anos 1950, segundo Frederico Abreu (2017), a figura do valentão que vinha sendo combatida por projetos definidos por ele como “moralizadores da capoeira”. Nesse contexto, aponta, o barracão de Mestre Waldemar, embora situado em bairro periférico, alcançou importância para além dos seus limites geográficos, numa ação consciente no sentido de romper com estigmas sociais e raciais em torno da capoeira sem romantizar ou excluir a contribuição daqueles chamados, pejorativamente, de “valentes” e “capadócios”, na construção dessa arte-luta.

Praticada no contexto de luta e tendo ganhado inserção social em feiras, nas folgas do trabalho e nas festas populares, a prática se torna conhecida nacionalmente nos anos 1950 como o jogo da capoeira, no contexto da vadiação, da brincadeira e de sua promoção como atividade esportiva. Porém, capoeiristas como Nagé, que tinha ficha criminal e trabalhava carregando material de construção, foram apagados da memória da capoeira. Se, como aponta o pesquisador (Abreu, 2017, p.37), foi a redescoberta do filme *Vadiação*, em 1983, que possibilitou ao Mestre João Pequeno de Pastinha reativar a capoeira angola, é a partir da análise do jogo de Mestre Nagé, na mesma obra, que ele propõe compreender o capoeirista turbulento e arruaceiro como sujeito da história, “expressão voluntária de rebeldia e indignação”.

Figura 6 – Mestre Bimba e seu grupo em novo cenário, em *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto Filho



Fonte: Fotogramas do filme

No segundo momento do filme, surgem o Mestre Bimba, seu filho Crispim, e Rosendo, que tocam os berimbaus e o pandeiro na trilha e cenicamente, além do público que acompanha, sorri e interage a partir de uma arquibancada, junto aos tocadores. O cenário do jogo também muda, tendo sido construída uma parede branca com fundo preto, que cria linhas geométricas no espaço e não esconde sua condição encenada. Nessa roda, o ambiente torna-se mais social e os jogos são mais ambivalentes, filmados de forma mais distante, até que a câmera se retira do círculo com um *travelling* para trás, semelhante ao inicial, quando os corpos aparecem lentamente no quadro.

Nesse sentido, se a encenação da capoeira como espetáculo pode ser interpretada como uma forma de dignificá-la para uma elite, afastando sua carga de ameaça e periculosidade ligada à cultura das ruas, o curta-metragem parece incorporar, em sua própria forma, as tensões entre modernidade e (re)africanização. Apesar do desejo de conciliação que parece guiar o embaralhamento entre aspectos de uma prática e de outra, suas diferenças resistem e tensionam a construção espaço-temporal do filme para tecer um roteiro de atitudes, posturas e gestos da capoeira angola. Entre a representação e a presença, portanto, esses corpos negros se constroem na luta, no jogo e na dança.

Castro Jr. (2012, p.128) observa que nas inversões corporais e nas dobras do corpo da capoeira há o risco e o prazer de desafiar a lei da gravidade e também as formas de opressão social e racial. Ele destaca o sentido de “jogar com o outro, mesmo na ‘quebra do outro’, ou seja, na colocação de problemas para o outro”. Trata-se de um desafio, ao meu ver, análogo ao apontado por Comolli (2008), de “filmar com o outro”. Afinal, quais os sentidos implicados na relação entre quem filma e quem é filmado?

São questões que ganharão contornos vitais – e também traumáticos – nos processos artísticos que conduzirão a uma renovação mais ampla das diversas linguagens artísticas na Bahia, incluindo o cinema, entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960. O nosso argumento é que os filmes realizados nesse contexto irão se constituir em relação e, ao mesmo tempo, em tensão, por vezes, em oposição, à perspectiva romântico-mestiça que pautou a construção hegemônica do modernismo artístico na Bahia, tendo em vista os modos de encenação, a relação entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados e a *agência* afrodescendente, a partir do cruzamento entre cinema,

corpo e performance. Nesse sentido, a questão racial parece emergir, na própria tessitura dos filmes, como um sintoma (Didi-Huberman, 2015, Gonzalez, 2020) que atravessa e coloca em crise o universo de experiências no âmbito das artes e do cinema modernos.

Referências

- ABREU, Frederico José. *Nagê: o homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Barabô, 2017.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. *A arte-capoeira: nas imagens do “Capeta Carybé”*. Projeto História, São Paulo, n° 44, p. 115-140, jun. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem-tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- COLEÇÃO RECÔNCAVO, *Desenhos de Carybé*. n° 1-10. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.
- FERREIRA, Ayrson Heráclito. *Além dos baiunhos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem*. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. A presença das culturas negras na arte moderna em Salvador e o discurso de baianidade. *Revista Mosaico*, v. 9, n.º 2, p. 209-227, jul./dez. 2016.
- PINHEIRO, Bruno. Moderna, Popular e Negra: a Bahia de Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro (1946-1951). *Cordis - Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, v. 2, p. 195-229, 2017.
- PINHO, Osmundo. *O mundo negro: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador*. Curitiba: Progressiva, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DOCUMENTÁRIOS DURANTE GOLPES: A BATALHA DO CHILE E FILMES SOBRE A QUEDA DE DILMA ROUSSEFF¹

DOCUMENTARIES DURING COUPS D'ETAT: THE BATTLE OF CHILE AND FILMS ABOUT THE FALL OF DILMA ROUSSEFF

Daniel Velasco Leão²

Resumo

O objetivo deste artigo é relacionar de forma dialética a trilogia de Patricio Guzmán *A Batalha do Chile* (1973-1979) e a produção documentária realizada no Brasil a respeito do golpe parlamentar ocorrido em 2016 contra Dilma Rousseff, especialmente quatro filmes dirigidos por cineastas mulheres: *Filme manifesto* (Paula Fabiana, 2016), *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019) e *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020).

Palavras-chave: Documentário latino-americano contemporâneo; Golpe de Estado; Patricio Guzmán; cinema de mulheres; Dilma Rousseff.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS, FABULAÇÕES E ARQUIVOS.

2 Graduado em Cinema, mestre em Comunicação (UFF), doutor em Artes Visuais (Udesc), pós-doutorando em Literatura (UFSC) com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Abstract

The aim of this essay is to compare dialectically Patricio Guzmán's trilogy *The Battle of Chile* (1973-1979) and the documentary production carried out in Brazil regarding the parliamentary coup that took place in 2016 against Dilma Rousseff, especially four films directed by female filmmakers: *Filme Manifesto* (Paula Fabiana, 2016), *The Trial* (Maria Augusta Ramos, 2018), *On the Edge of* (Petra Costa, 2019) and *Alvorada* (Anna Muylaert and Lô Politi, 2020).

Keywords: Contemporary Latin American documentary; Coup d'état; Patricio Guzmán; women's cinema; Dilma Rousseff.

Introdução

Propomos analisar de forma dialética dois conjuntos de obras documentárias: (1) a trilogia *A Batalha de Chile*, de Patricio Guzmán (1973 a 1979), realizada durante o Golpe sofrido por Salvador Allende e (2) a produção a respeito do Golpe que resultou na destituição da presidenta Dilma Rousseff no Brasil em 2016. Nosso objetivo é aproximar esses conjuntos de documentários a partir das relações que buscam ter com a realidade imediata, com a realidade social e macropolítica (as narrativas que se tecem e a influência que buscam ter no curso dos eventos e na disputa por seu significado), em suas formas de produção e nos narrativos e estéticos utilizados para representar eventos de distintas especificidades (buscando perceber mudanças na política das imagens). Em nossa contextualização e ao longo de nossa abordagem, situaremos estes eventos (a fisionomia dos golpes) e essas produções ao contexto latino-americano, destacando, com Avellar, como o cinema latino-americano surgido nos anos 1960 foi uma expressão de “vontades de se descolonizar culturalmente que ocorreram aqui mesmo e que foram sufocadas por seguidos golpes de Estado” e, com Sarlo, a importância do giro subjetivo para a constituição das imagens documentárias contemporâneas.

Gostaria de analisar de forma dois conjuntos de obras documentárias, o primeiro constituído pela *Batalha de Chile* de Guzmán, uma trilogia realizada entre 1973 e 1979, antes, durante e depois do Golpe Militar sofrido pelo Chile de Salvador Allende e a segunda por parte da produção a respeito da destituição da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Esses processos políticos têm magnitudes distintas. Mais que afirmar que os golpes de estado na segunda década do século XXI se distinguem dos golpes da segunda metade do século XX, é possível observar que não apenas os atos em si diferem de modo significativo (o bombardeamento do palácio presidencial e a votação no senado), como também o desenrolar dos eventos: a democracia, dentro de seus limites bastante restritos, de suas peculiaridades e exclusões, e não sem ameaças, seguiu seu curso enquanto no Chile houve a instauração de uma ditadura hedionda e homicida, cujo caráter já vinha sendo antecipado em tentativas de golpe anteriores (*A Batalha do*

Chile foi atingida por isto da forma mais brutal: o tiro de um soldado golpista tirou a vida do cinematógrafo). A Unidade Popular, que venceu as eleições presidenciais chilenas de 1970, era uma coalizão de esquerda apoiada, inclusive, pelo Movimento de Esquerda Revolucionária que interrompeu as ações armadas que empreendiam. Outros pontos fundamentalmente distintos entre o que ocorre no Brasil e no Chile estão situados em torno do engajamento da população no apoio aos governos de Dilma e de Allende; a geopolítica internacional (o longo período em que Estados Unidos e União Soviética disputavam influências em todo o globo, com apoio financeiro e estratégico) e o fracasso das tentativas de derrubada institucional de Allende, que resistiu até o golpe de 11 de setembro de 1973.

Inevitavelmente, isso influiu no modo como esses filmes foram realizados. Outro fator inegável refere-se à atividade cinematográfica. Os modos, possibilidades e especificidades da filmagem e dos materiais são outros: antes, o cinema como meio de comunicação dos mais poderosos; antes, a película, o processo especializado de revelação, a edição não linear. Agora, o cinema digital, a possibilidade de edição imediata; e, no entanto, o cinema como um artefato audiovisual certamente menos disseminado, menos fruído/consumido, profundamente mais demorado do que outro – aquele constituído pelo fluxo contínuo dos vídeos que circulam nas redes, que são absorvidos pela televisão, espalhados por grupos sociais.

A Batalha do Chile

Dividido em *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de estado* e *El poder popular*, a trilogia tem condições de realização bastante conhecidas: o embargo econômico leva à escassez de negativos, Guzmán consegue rolos por meio do apoio de Chris Marker, Guzmán e parte da equipe aprisionadas no Estádio Nacional junto a outras milhares de pessoas, o material deixa o país levado de forma clandestina pelo embaixador da Suécia e é montado em Cuba. De acordo com Carolina Amaral Aguiar (2019), a equipe trabalhou de seis a sete meses por ano, às vezes doze horas por dia, para fazer as três partes de *A batalha do Chile* (considerando o período entre 1974, quando se começa a montar *A insurreição da burguesia*, e 1979, quando é lançado *O poder popular*).

Parte deste material já havia sido montado em outros filmes e divulgados, como *O primeiro ano* de 1971 e que outra parte era destinada à televisão. Daí a urgência de muitos diálogos: em dado momento, Guzmán pergunta a uma apoiadora de Allende se ela gostaria de dizer algo aos companheiros de outras províncias e afirma: “Estamos fazendo um documentário”. O filme é composto por entrevistas com toda sorte de pessoas, um diálogo rápido na rua, em que se busca compreender tanto as expectativas e os motivos do apoio ou condenação. Além disso, há imagens filmadas dentro do parlamento, imagens das ações nas ruas e uma narração pontual que busca situar os eventos.

Gostaria de destacar, com Aguiar, o alinhamento de Guzmán à ideia central de García Espinosa. Em suas notas de filmagem – “Reflexiones previas a la filmación de *La batalla de Chile*” – Guzmán cita, em 20 de abril de 1973, um fragmento do manifesto *Por un cine imperfecto*, que atenta para que o cinema revolucionário não deveria apenas celebrar os resultados, mas também mostrar o processo dos problemas.

Além da influência de Espinosa, devemos observar que a aspiração de Patricio Guzmán estava pautada em projetos como La Escuela Documental de Santa Fe (1959-1962), a primeira escola de cinema na América Latina, fundada por Fernando Birri na Argentina. Para Fernando Birri, diretor de *Tire dié* (1960), a função — revolucionária — do documentário era testemunhar a realidade, denunciá-la, desmontá-la. Em *Cine y subdesarrollo*, texto escrito dois anos depois do filme, Birri pergunta-se qual cinema é necessário para a Argentina e para os povos subdesenvolvidos da América Latina. Ele mesmo responde: “Um cinema que os desenvolve. Um cinema que lhes dê consciência; esclareça-os” (Birri, 1988, p. 12). *Maioria absoluta* de Leon Hirszman (1964) tem a mesma inclinação: composto pela combinação de entrevistas captadas com som direto com analfabetos e por uma narração desengajada (em voz *over*). Mas há em *Maioria* um desejo de confronto com o espectador ausente dos filmes anteriores. Pode-se percebê-lo nas palavras finais do narrador: “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida, como a destes homens, continua”. Como observa Bernardet, deste modo o filme “nos incita a uma ação que transforme essa situação que, agora, espectadores do filme, não teremos mais desculpas para ignorar. Não agir seria cumplicidade com esse estado de coisas. O filme pretende ter uma ação transformadora sobre nós: ele nos informou, espera de nós a ação consequente” (Bernardet, 2003, p. 41-42). Esse filme mistura o testemunho com a reflexão, uma reflexão crítica sobre a realidade social que é levada ao seu último limite, de acordo com Guy Gauthier (1995), por Fernando Solanas e Octavio Getino, em *La hora de los hornos*, de 1968.

O que se percebe nesses filmes, e também na trilogia de Guzmán, é algo além da denúncia e do testemunho: é preciso de algum modo *articular* o que se vê.

Um cinema que se dedica a refletir precisamente a imagem do povo, a miséria do povo, é um cinema quase sempre dedicado à pequena burguesia para que tome consciência da realidade do povo. Um cinema como este nunca será um verdadeiro cinema para as pessoas que já as conhecem, que já experimentam estas imagens em primeira mão e que, por isso, na maioria das vezes as aborrecem. Um cinema para o povo não é aquele que apenas devolve a sua imagem, mas que, acima de tudo, oferece a possibilidade de a superar. Mas, além disso, deve-se ter em mente que existem diferentes formas de fazer filmes. Tem a reportagem, o cinema didático, o filme-ensaio, o cinema recriação etc. (Espinosa, 1988, p. 77).

José Carlos Avellar observa que seria impossível avaliar estas produções sem notar como tudo o que aconteceu nos países subdesenvolvidos em meados do século

as influenciou: “o cinema latino-americano que surge neste momento é uma expressão da mesma vontade/sonho/desejo/decisão que levou à Revolução Cubanas”, surgindo “com uma expressão da vontade de se liberar que toma conta das culturas oprimidas pelo colonialismo na América Latina, na África, na Ásia” (Avellar, 1995, p. 118). Paulo Paranaguá aponta ainda outros dois elementos centrais para o surgimento deste cinema. Primeiro, o advento em finais da década de 1950 do *grupo sincrónico ligeiro*, isto é, câmeras e gravadores leves, sincronizáveis, e passíveis de serem transportados sem muitas dificuldades. Depois, mas não menos importante, a mudança no perfil dos cineastas que passam agora a serem jovens intelectuais que compartilham com os autores literários a busca por uma linguagem autenticamente nacional e, eventualmente, latino-americana.

Alguns filmes sobre o golpe de 2016

Algumas diferenças entre os dois eventos e entre as épocas em que eles ocorreram podem contribuir para a compreensão deste que, talvez, seja um fenômeno inaudito (em todo caso, um fenômeno notável) na história do documentário, se se confirmar que nunca foram produzidos em tão pouco tempo tantos filmes a respeito de um único evento: foram doze obras longas-metragens realizadas inteiramente sobre ele em cerca de cinco anos, enquanto outras o abordam de forma detida. *Filme manifesto - o Golpe de Estado* (Paula Fabiana, 2016), *Brasil, o grande salto para trás* (Mathilde Bonnassieux e Frédérique Zingaro, 2016), *O muro* (Lula Buarque de Holanda, 2017), *Um domingo de 53 horas* (Cristiano Vieira, 2017), *O Processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), *Já vimos esse filme* (Boca Migotto, 2018), *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), *Democracia em vertigem* (Petra Costa, 2019), *Tchau, querida* (Gustavo Aranda, 2019), *Não vai ter golpe!* (Fred Rauh e Alexandre Santos, 2019), *GOLPE* (Guilherme Castro e Luiz Alberto Cassol, 2020), *Alvorada* (Anna Muylaert e Lô Politi, 2020). Os que o abordam dentro de um quadro narrativo ou lógico-argumentativo mais amplo, estão *O jardim das aflições* (Josias Teófilo, 2017), *Esquerda em transe* (Renato Tapajós, 2019), *O mês que não terminou* (Francisco Bosco e Raul Mourão, 2019) e *Nem tudo se desfaz* (Josias Teófilo, 2021). Deve-se mencionar, que, de forma estrita, o filme de Petra também se enquadraria neste quadro mais amplo; no entanto, o peso dado à Dilma e ao golpe é tão grande que optamos por incluí-la na primeira lista.

As razões para isso, já discutidas em outros artigos de nossa autoria, parecem-nos ser: a narrativa intrínseca ao processo de impeachment (que contribui para a criação de um arco narrativo fílmico relacionado); o desejo de repercussão da obra tanto em relação aos cidadãos a quem se dirige quanto em relação ao meio cinematográfico; a intensidade da atividade cinematográfica propiciada pelo crescente acesso aos meios de registro, pelas novas ferramentas de distribuição, pelas leis de fomento; a influência das redes sociais que funcionariam como um estímulo a manifestar sua opinião e criar distintas narrativas; e uma reação de cineastas mulheres contra o machismo e

misoginia presente nas campanhas contra Dilma. É em parte por esta última razão que os documentários que analiso aqui foram dirigidos por mulheres.

Filme *Manifesto* de Paula Fabiana foi apresentado no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano em Havana no mesmo ano do golpe com uma sinopse de apenas duas linhas: “*Documental que denuncia el golpe de Estado ocurrido recientemente en Brasil a través de la mirada de una militante en la oposición*”. Como se vê, o filme filia-se à tradição da denúncia. Paula organiza em seu filme o farto material que coletou, desde as manifestações de 2013 até o Ocupa Minc, contextualizando este material por meio de material retirado das redes sociais e de televisões públicas (em que as figuras femininas são sempre privilegiadas). As mudanças tecnológicas, que vão na direção contrária a um cinema perfeito, contribuem para uma percepção da passagem do tempo, uma passagem ao longo da qual os significados dos planos vão se tornando progressivamente menos ambíguos.

O filme mais dispare deste é *Democracia em vertigem*, cuja narração em primeira pessoa e as contínuas referências à sua própria família parecem situá-lo no giro autobiográfico do documentário latino-americano, em grande parte realizado por diretoras mulheres, esses filmes vêm sendo considerados a partir dos agenciamentos de protagonistas femininas que narram histórias pessoais permeadas por fatos históricos ou vice-versa. Há, no entanto, diferenças fundamentais que parecem inverter “a passagem do pai ao país, do privado ao político, da autobiografia a uma escrita marcada por forte presença da alteridade” (Feldman, 2017). Um dos efeitos mais problemáticos desta inversão é que processos sociais complexos são reduzidos à movimentação de poucas pessoas: se tudo em *Filme manifesto* é distante e complexo de ser apreendido, em *Democracia* tudo parece ser explicado sem grandes problemas. Também em outros aspectos este filme se opõe ao primeiro: é realizado com drones, travellings, farto acesso aos bastidores, tudo articulado em uma montagem (realizada por dezenas de pessoas) que opera a distribuição de significados em todas as suas imagens-sons que percebemos, por meio da conjugação bem-sucedida de preceitos da linguagem clássico-narrativa e da busca pela projeção-identificação.

Situados no mesmo tempo do processo, há uma espécie de separação geográfica e de atenção entre os outros dois filmes dirigidos por mulheres: *O processo* e *Alvorada*. Depois da votação na Câmara dos Deputados que autoriza a abertura do processo de impeachment e afasta Dilma da presidência, Maria Augusta Ramos vai ao Senado enquanto Anna Muylaert e Lô Politi se dirigem à residência oficial de Dilma. Reforçando essa complementariedade, afora por uma longa conversa com Dilma (distribuída em alguns momentos do filme), Muylaert e Politi realizam um documentário de observação.

O *processo* se restringe ao julgamento no Senado, o que dá a continuidade entre este filme e os trabalhos de Maria Augusta Ramos a respeito do sistema judiciário: *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008). Longe dos filmes anteriormente citados, que encarnam ou criam um torpor e uma vertigem, o filme de Maria Augusta Ramos parece narrado

em um tempo moroso, sem urgência, sem inquietação – talvez o espanto, o espanto da diretora diante de um processo que segue um rumo que parece-lhe inexorável, um processo que significa como injusto diante de um população indiferente (caso, ademais, de muitos processos abordados em seus primeiros filmes).

Se Paula quer testemunhar e denunciar, se Petra quer significar ressaltando o peso trágico os eventos acontecidos, se Maria Augusta quer observar, compreender e explicar o que se passou, Anna Muylaert e Lô Politi parecem realizar uma obra tardia – depois que tudo já foi dito, denunciado, explicado, ressaltado, o que resta é um país e uma mulher à deriva que, enquanto têm seus destinos decididos por interesses escusos, relembram sua história, seguem seus ritos, demandam os cuidados do cotidiano: a alimentação, a manutenção, a escrita de documentos.

Considerações finais

Tendo como referenciais teóricos a análise fílmica e a historiografia cinematográfica, os resultados provisórios desta abordagem comparativa que busca situar os filmes do golpe dentro da história do cinema documentário, em particular latino-americano, apontam para a permanência transformada dos princípios do documentário moderno. Demonstrem, também, por si mesmos, que as circunstâncias de produção e as formas de endereçamento narrativo se modificaram, além de demonstrar, nos conjuntos específicos de filme, distintos contextos sócio-políticos.

Sobrepondo estes dois conjuntos de filmes, podemos perceber a já mencionada distinta magnitude dos eventos, mas também a distinta magnitude de sua representação: as imagens de um tanque cercando um palácio ou um soldado assinando um cinegrafista não se assemelham às imagens de senadores durante ritos, nem podem se assemelhar à inexistente imagem de um juiz autorizando a divulgação de um grampo telefônico ilegal. Podemos notar, também, o distinto engajamento popular. Se Guzmán podia dizer, em 1972, “*Hoy en Chile la lucha de clases se da en todas partes. En cada fábrica, en cada predio campesino, en cada población los trabajadores levantan la voz y exigen el control obrero en sus centros de trabajo*” (Guzmán, 2012) e mostrar isso em seus filmes, as imagens do engajamento popular nos filmes do Golpe se restringem às ruas – de resto, em outros setores do sociedade e do trabalho, e emblematicamente dentro do Palácio da Alvorada, o que se vê é a resignação, a indiferença ou o apoio à destituição de Dilma. A distinta abrangência dos filmes — afora *Democracia em vertigem*, o conjunto de filmes sobre o golpe não tem um arco narrativo tão amplo quanto a trilogia de Patricio, o que talvez se dê em decorrência, precisamente, da multiplicidade de obras produzidas, como se houvesse uma espécie de reserva temporal e temática (algo ligado, ademais, à ideia de dispositivo tão cara ao cinema documentário contemporâneo). E, ademais, a distinta maneira de penetrar a realidade, de adentrá-la com a câmera: enquanto na trilogia há uma busca para compreensão das razões que levam as pessoas às ruas, dos dois lados, fustigando até o limite essas posições (se, por exemplo, os opositores de Allende

seriam favoráveis ao golpe militar), em nosso conjunto há poucas entrevistas e, nos demais documentários sobre o golpe, afora por *Um domingo de 53 horas*, estas entrevistas inócuas, buscando antes servir ao propósito de ilustrar ideias preconcebidas do que serem um instrumento de investigação da realidade.

Pode-se observar, como pontos em comum, que os filmes buscam ter uma influência na realidade, uma influência internacional (que predomina em *Filme Manifesto*), uma influência na compreensão histórica ou em sua *narrativa* (que parece predominar em *O Processo*) e, talvez, uma influência na percepção social sobre Dilma Rousseff (caso de *Alvorada*). *Democracia* parece buscar tudo isso e mais um pouco, talvez mais decisivo: influência na resignificação trágica (e talvez melodramática) de todo processo de crise da democracia brasileira, ou de grande parte do projeto moderno e contemporâneo de nação.

Referências

- AGUIAR, Carolina Amaral. O golpe de Estado no Chile e o cinema documental no ICAIC. *Doc On-line*, Covilhã, set./ 2019, p.182-200. Disponível em: <http://ojs.labcom- ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/660>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- ÁLVAREZ, Santiago. Arte y compromiso. In: LEDUC, Paul; LÓPEZ, José; SÁNCHEZ, Jorge (orgs.). *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano: volumen III*. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. p. 29-31.
- ARENILLAS, María Guadalupe; LAZZARA, Michael J. (orgs.). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. São Paulo: Edusp, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 142-157.
- BIRRI, Fernando. Cine y subdesarrollo. In: LEDUC, Paul; LÓPEZ, José; SÁNCHEZ, Jorge (orgs.) *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano: volumen II*. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. p. 12-17.
- BIRRI, Fernando. Para seguir resistiendo. In: LEDUC, Paul; LÓPEZ, José; SÁNCHEZ, Jorge (orgs.) *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano: volumen I*. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. p. 71-75.
- DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. Tradução de Andrea Molfeta. In: Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia. *Transcineamas*. São Paulo: Contracapa, 2009. p. 49-70.

ESPINOSA, Julio García. Respuesta de Julio García Espinosa a la revista chilena de cine Primer Plano. In: LEDUC, Paul; LÓPEZ, José; SÁNCHEZ, Jorge (orgs.). *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano: volumen III*. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. p. 67-71.

FELDMAN, Ilana. Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas no Brasil. Holanda, K. & Tedesco, M. C. (Org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017. [Recurso eletrônico]

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. Hacia un tercer cine. In: LEDUC, Paul; LÓPEZ, José; SÁNCHEZ, Jorge (orgs.). *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano: volumen I*. Cidade Do México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. p. 23-50.

GUZMÁN, Patricio. (2012). Lo que debo a Chris Marker, *laFuga*, 14. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>. Acesso em: 14 mar. 2023.

PARANAGUÁ, Pablo. América Latina Busca su imagen. In: HEREDERO, Carlos F. E TORREIRO, Casimiro (orgs.). *História general del cine volume X*. Madri: Cátedra, 1996. p. 207-384.

PIEDRAS, Pablo. The “Mobility Turn” in Contemporary Latin American First-Person Documentary. In: ARENILLAS, María Guadalupe; LAZZARA, Michael J. (orgs.). *Latin American documentary film in the new millennium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 79-96.

RESSIGNIFICAÇÕES DO FEMININO ENQUANTO SIGNO NO IMAGINÁRIO DA CULTURA: DIÁLOGOS ENTRE O FILME PALOMA (2022) E O CONCEITO DE RIZOMA¹

RESIGNIFICATIONS OF THE FEMININE AS A SIGN IN THE CULTURAL IMAGINATION: DIALOGUES BETWEEN THE FILM PALOMA (2022) AND THE CONCEPT OF RHIZOMA

Denise Firmo Rodrigues Marinho²

Resumo

Este artigo investiga os diálogos presentes na relação entre o signo do feminino construído a partir da protagonista do filme “Paloma” (2022), pensando-o enquanto uma representação de caráter cultural contra-hegemônico e em relação com o conceito de rizoma. Para tanto, empreendeu-se uma investigação a partir de uma metodologia de observação, na perspectiva do observador Flâneur, de Benjamin, e baseada nos conceitos do signo, em Peirce, e de rizoma, em Deleuze e Guattari.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: CORPOS, GÊNEROS E SEXUALIDADES: SIGNIFICAÇÕES DA MULHER.

2 Doutoranda em Comunicação – Universidade Federal da Bahia - UFC

Palavras-chave: Feminino, Semiótica, Cinema brasileiro, Rizoma, Cultura.

Abstract

This article aims to investigate the possible dialogues present in the relationship between the feminine sign constructed from the protagonist of the film “Paloma” (2022), thinking it as a counter-hegemonic cultural representation and the concept of rhizome thought by theorists Deleuze and Guattari.

Keywords: Female, Semiotics, Brazilian cinema, Rhizome, Culture.

Introdução

No filme “Paloma”, de direção de Marcelo Gomes, lançado em novembro de 2022, assistimos à história de uma mulher trans, de nome Paloma, interpretada por Kika Sena, que vive “amigada” com seu namorado Zé (Ridson Reis), e que sonha em casar-se na igreja conforme os costumes da tradição: vestido de noiva, véu, grinalda, entre outros. Paloma vive na cidade de Saloá, município de Pernambuco, uma sociedade rural, onde trabalha como agricultora em uma plantação de mamão e cria sua filha Jennifer (Anita de Souza Macedo), de 7 anos. Com o dinheiro que ganha, mantém sua casa e ainda economiza para realizar o sonho de seu casamento. Ao buscar na figura do Padre (Buda Lira) de sua cidade, o apoio para se casar na igreja, Paloma se vê diante da recusa da Instituição Católica que se nega à realização pois não a reconhece como uma mulher segundo os princípios de Deus e dos homens. Também é encontrada por Paloma, em seu namorado Zé, outra resistência ao seu sonho de casamento. Zé demonstra não estar disposto a confrontar a família e a sociedade ao casar-se com uma mulher trans, que, pelo ponto de vista da comunidade e da mídia local, é identificada como uma “travesti”. Mesmo com todas as contrariedades, Paloma encontra um ex-padre, que rompeu com a Igreja católica e fundou a Igreja Nova do Sertão, com princípios diferentes dos católicos, e ele então aceita casá-la em uma cerimônia religiosa.

Como já dito acima, este trabalho visa refletir sobre o filme proposto e em como ocorre a ressignificação do signo feminino na cultura pelo cinema brasileiro, de modo a entender como representações cinematográficas que trazem em suas configurações de imaginários outros modos de assimilação do feminino, contribuem para a criação de rizomas no interior da cultura. Sendo assim, o artigo tem como base os seguintes conceitos: a noção de Signo proposta por Santaella (1995), para o Gênero (Butler, 1990; Del Priore, 2000) e para o Rizoma (Deleuze E Guattari, 1995). Perspectivas teóricas que servirão de base para a aplicação da metodologia de análise fílmica interpretativa (Vanoye; Goliot-Lété, 1992). Ou seja, uma análise em formato de trajetória de observação, orientada pelos conceitos convocados para as compreensões dos arranjos sígnicos

presentes nos filmes e de como e em quais partes da narrativa eles operam o que aqui investigamos, a ressignificação do feminino enquanto signo no imaginário cinematográfico a partir da criação de rizomas, ou espaços rizomáticos, no tecido da cultura.

Outro ponto importante a ser observado neste artigo, são as compreensões necessárias para refletir sobre termos aqui utilizados, como mulher trans e travesti. Para isso, serão utilizados o artigo *Breve Percurso Histórico acerca da transexualidade* (Moreira; Marcos, 2019) e o Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião, *Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos* (JESUS, 2012). As duas leituras trazem orientações acerca da história da transexualidade e dos significados dos termos utilizados para referir-se às pessoas transgêneros, como é o caso de Paloma, a protagonista do filme aqui analisado. Ou seja, pessoa que reivindica o reconhecimento social e legal como mulher, de acordo com as bibliografias acima.

Análise

Em uma das primeiras cenas do filme, aos 00:06:55 minutos, Paloma, em sua casa, arruma o cabelo de uma cliente, pois, além de seu trabalho regular, a agricultora também faz “bicos” como cabeleireira. Enquanto conversam e Paloma faz o penteado, a ajudante de Paloma declara: “dizem que quem escreve o nome na cauda do vestido de noiva, se casa”. Paloma então pede que seu nome seja colocado na cauda, e é interpe-lada pela noiva, que, em tom de sarcasmo, demonstra sua descrença e desaprovação em Paloma algum dia vir a se casar na igreja: “É o quê, Paloma? Tu? casar? e na igreja? Sei não, viu!..... (risos). ai meu Deus”. A cena demonstra o peso da tradição religiosa diante dos sonhos de Paloma, e ela serve como uma pequena incidência inicial do que Paloma iria enfrentar para ter seu sonho concretizado. Ao externar sua vontade de casar na igreja diante de uma mulher cis, que, perante a tradição da cultura hetero-normativa de gênero, é quem de fato é considerada uma mulher, Paloma é rechaçada, “colocada em seu lugar social” (“ Tu?, casar? e na igreja?) de mulher trans, pois, o femi-nino em Paloma, mesmo sendo passível do conviver e da aceitação social, precisa exis-tir como um feminino à margem social, não pode ocupar lugares que fazem parte das tradições hegemônicas heterossexuais, como o casamento, uma instituição religiosa, patriarcal e cisheteronormativa.

Uma outra cena em que o traço feminino em Paloma também é colocado em ques-tão acontece entre os 00:23:00 e 00:24:28 minutos do filme, quando a agricultora vai pedir ao padre que realize seu casamento e o padre João, da paróquia da cidade, fala: “pela lei natural de Deus, nós somos homens e mulheres e nos complementamos e geramos nosso descendentes. A igreja decretou essa lei há mais de 1.000 anos, muita coisa mudou, o mundo mudou muito, mas a igreja, a igreja não mudou. Seu pedido é sincero, mas, infelizmente, eu não posso mudar a lei, eu não sou o Papa, somente o Papa pode mudar essa lei”. Mais uma vez, fica explícito na fala do personagem, que

existem limites para a aceitação do feminino em Paloma naquela sociedade. Apesar de ser uma mulher participante do convívio religioso católico, participando, inclusive, de vários sacramentos católicos como o batismo, a eucaristia e a crisma, conforme a protagonista irá revelar em cena adiante; o matrimônio, também um sacramento católico, é negado à Paloma. Essas duas cenas são bastantes simbólicas em demonstrar que a aceitação sócio e cultural de um feminino trans está condicionada a alguns limites sociais. Que a um indivíduo transexual é até permitido existir e conviver em um coletivo normativo, o que não significa que esse indivíduo será equiparado aos indivíduos heterossexuais ou os que seguem a normativa determinante de cultura heteronormativa de gênero. O que já aponta uma ressignificação da representação do feminino para a cultura, tendo em vista que a narrativa aqui analisada rompe com os limites simbólicos sociais para a existência de Paloma em lugares à margem da cultura heteronormativa de gênero, e narra a sua saga para casar, na igreja, de véu e grinalda, com o amor de sua vida, em Saloá, a cidade em que vive, ou seja, totalmente inserida no contexto das tradições heteronormativas.

Considerações finais

Diante do exposto acima, podemos concluir este artigo considerando a obra *Paloma* como uma importante contribuição para as reflexões sobre a cultura de gênero e também para o avanço, de uma maneira geral, do debate referente ao feminino e a sua condição na nossa cultura, segundo aspectos de cunho social e histórico. Isso porque o filme coloca diante de nós a possibilidade de visualizarmos um feminino que transita entre as tradições (o casamento) e a contemporaneidade (o feminino sob perspectivas de vivências distintas), nos permitindo perceber os diálogos e as incongruências que permeiam as existências do gênero ao longo da História. Como apontado no decorrer do artigo, a obra também se encaixa no escopo de representações culturais a que se debruça esta investigação, ao trazer em seu cerne dramático o protagonismo de uma mulher trans, entre outros elementos. Propondo experiências de ordens sígnicas e discursivas que contam sobre um feminino ressignificado, no sentido de estruturado sob outros modos de significar.

Paloma nos permite acessar um feminino múltiplo, diverso, que aqui foi defendido como uma condição rizomática no tecido cultural. Condição que rompe com as tradições e imposições, como é vivenciado o feminino sob a perspectiva “árvore” (Deleuze e Guattari, 1995), de viés único, comprometido com as reproduções históricas sobre o que é e o que não é ser mulher. Para abarcar as multiplicidades do existir humano e feminino e assim abrir espaços rizomáticos para as experiências sociais com o gênero. Espaços esses que fomentam e ao longo tempo permitirão que indivíduos que vivem um feminino de ordem não hegemônica, não seja relegado a viver às margens da sociedade, mas possa compartilhar dos mesmos espaços tradicionais de um feminino cis, por exemplo, como propõem a narrativa. Sem dúvidas, é de grande valia para

a população trans, que, em sua maioria, é empurrada pela cultura de gênero a viver em espaços distantes do centro da vida social, pois, não corroboram com os sistemas estruturantes de sociedades patriarcais ou\ e cisheteronormativa. Este artigo visa contribuir com essas transformações nas lógicas sociais ou para a ressignificação para o feminino, como denominado ao decorrer da discussão, entendendo que nenhuma cultura é estática, mas passível de mudanças em suas construções e formas de estruturar a vida coletiva.

Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos*. Brasília: Autor, 2012. 24p.
- MARCOS, Euza; MOREIRA, Cristina. *Breve Percurso Histórico acerca da transexualidade*. 2019.
- SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam*. São Paulo: Pioneira, 2000.
- SILVA, Juremir M. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1992.

INSCRIÇÃO DA PANDEMIA: DOIS FILMES PRODUZIDOS NA QUARENTENA EM 2020 NO BRASIL¹

INSCRIPTION OF THE PANDEMIC: TWO FILMS PRODUCED IN QUARANTINE IN 2020 IN BRAZIL

Eduarda de Oliveira Figueiredo²

Resumo

A partir da análise fílmica de dois filmes realizados na quarentena em 2020 no Brasil, *República*, de Grace Passô, e *Voltei!*, de Ary Rosa e Glenda Nicácio, o objetivo é examinar os modos de representar a pandemia de Covid-19 feitos por esses filmes. Como conclusão, destaca-se que, para eles, a pandemia foi um dispositivo contingencial de criação que se inscreveu na forma fílmica. Neles, nota-se que o país e seus processos históricos são tratados de diferentes maneiras.

Palavras-chave: Pandemia de Covid-19, Análise fílmica, *República* (2020), *Voltei!* (2020).

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS.

2 Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso e bacharela em Audiovisual pelo Centro Universitário Senac São Paulo. E-mail: figueiredoeduarda15@gmail.com.

Abstract

Based on a film analysis of two films made during the 2020 quarantine in Brazil, *Republic*, directed by Grace Passô, and *Voltei!*, directed by Ary Rosa and Glenda Nicácio, the aim is to examine their ways of representing the Covid-19 pandemic. The conclusion is that, for these films, the pandemic was a contingent creative device that was inscribed in the filmic form. The country and its historical processes are treated in different ways.

Keywords: Covid-19 Pandemic, Film analysis, *Republic* (2020), *Voltei!* (2020).

Entre 2020 e 2022, ao longo das fases da pandemia de Covid-19, diferentes filmes foram realizados no Brasil. Nesse contexto, as produções audiovisuais buscaram adotar medidas protocolares de segurança contra a Covid-19. Isso influenciou nos modos de produção e determinou soluções criativas e adequações na construção da linguagem audiovisual durante o período das normas de biossegurança.

O objetivo deste artigo é examinar dois modos de representar a pandemia de Covid-19 feitos na quarentena de 2020 pelos filmes *República*, de Grace Passô, e *Voltei!*, de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Na análise, destaco suas diferentes construções ficcionais e como essas maneiras de contar se relacionam com o tema da Covid-19, pelo fato de a pandemia ter sido um dispositivo de criação que atravessou as formas das duas obras. Tais filmes transpuseram para a tela a atmosfera de suspense prevalente, em 2020, uma vez que se conviveu com uma série de inconsistências e descoordenações no que se refere às diferentes aplicações das medidas de restrição, por exemplo, entre outras informações graduais acerca da doença e dos sentidos futuros da vida, com mais interdições.

A inquietação da realizadora do filme *Voltei!*, Glenda Nicácio, na fala à revista *Verbernas*, em 2021, ao questionar “O que fazer com o mundo?” e indicar que seus filmes têm uma vontade de “correr atrás da vida”, e que, em razão disso, para ela, “talvez [...] fazer cinema seja fazer vida” — e reinventá-la — parece tocar tanto em dimensões das experiências das personagens existentes nas narrativas de *Voltei!* e de *República* quanto no modo como elas aparecem na tela, bem como do espaço onde estão — em cenas internas à noite durante a quarentena de 2020.

O filme *República* (2020), realizado pela diretora, atriz e dramaturga Grace Passô, em parceria com a diretora de fotografia e operadora de câmera Wilssa Esser, se organiza em torno de diferentes personagens vivificadas pela realizadora com foco na contiguidade do espaço de seu corpo no espaço de um apartamento e, simultaneamente e alternadamente, ao rés do asfalto na região da República, centro de São Paulo — conforme a frase inscrita em letra vermelha no fundo preto da cartela final do filme: “Filmado durante a quarentena 2020, na República, São Paulo” —, imaginando

a inexistência do Brasil que, na narrativa, é um sonho deplorável e ambíguo. Outra figura que se pode reconhecer como personagem é Wilssa Esser, que faz a fotografia do filme e atua no fora de campo conversando sobre a própria filmagem com a personagem da atriz Grace Passô e nos apresentando um filme dentro do filme, de modo a grifar a adversidade da técnica afetada pela pandemia. Por outro lado *Voltei!* (2020), da realizadora, diretora de arte e produtora Glenda Nicácio e do roteirista, realizador e produtor Ary Rosa, feito no Recôncavo Baiano (BA), conta por meio das atrizes Arlete Dias, Mary Dias e Wall Diaz a história de três personagens irmãs, uma delegada, uma cantora e uma historiadora, vivendo num Brasil do ano de 2030, sob o Regime do Disparate que, na diegese, é uma espécie de síntese de uma extrema-direita.

Em suas narrativas, ambos alegorizam que essa calamidade, na qual as figuras mostradas encontram-se, trata-se também dos efeitos de séculos da modernidade, de um mundo que foi dividido pelo capitalismo, da expropriação colonial que arquitetou a escravidão e o segregacionismo social e racial, operando globalmente no presente (SILVA, 2019). Eles remetem a uma forma de Brasil que, tanto dentro das narrativas quanto fora da tela, é fruto do colonialismo europeu e da expansão capitalista, que são coextensivos e têm por base a exploração e a dominação dos povos originários e a mão-de-obra escravizada de populações africanas trazidas para as colônias, nas Américas.

Essas relações se refletem nas falas, ora de maneira mais suspensiva, ora mais direta, das personagens encarnadas pelas atrizes que emprestam às narrativas seus corpos e seus rostos de tons de pele negra. Diante disso, além desse conteúdo que liga as obras, percebe-se pelas possibilidades que elas exploram, com tais recursos em mãos, limitados pela contingência pandêmica, cada qual em um único lugar — o apartamento em *República*, a casa em *Voltei!* —, e que o que designa a densidade da cena cinematográfica aparece na tela, isto é, nos movimentos de câmera que interagem com os movimentos dos corpos das atrizes e com os espaços por onde transitam, nas angulações, nas escalas de planos e variações do campo visual, revelando toda a articulação dessas imagens e sons em movimento possíveis no momento de suas produções de filmagem sob o confinamento, com restrição de espaço e sob as medidas de controle do coronavírus.

Em *República*, depois dos créditos iniciais surge uma tela preta e um som ruidoso. Após isso, em sua sequência introdutória, uma imagem colorida e turva ocupa o quadro enquanto uma crepitação sonora segue, como se, em cena, alguém estivesse mexendo com fogo, o que logo se torna evidente quando num próximo plano fechado identifica-se uma brasa acesa iluminando uma face. Essa parte do corpo pouco legível posiciona-se cada vez mais perto da lente da câmera. Este fala sussurrando: “Oi, colonizadora.”. E “colonizadora” pode ser o que mais? A personagem no isolamento do apartamento? A instituição artística? A lei fabricada da perspectiva? A definição de Brasil? Essa ideia, sonhada para existir apenas para uma parcela da população e que coloca do lado de fora dessa existência uma maioria negra, indígena e pobre, como são

as personagens mostradas por Grace Passô em *República*, ora do lado de dentro desse apartamento, ora do lado de fora? Ora dentro do Brasil, que é um sonho e pode acabar, ora fora do sonho, onde ele nem existe, onde a outra personagem só consegue olhar pela distância de sua proximidade com a falta de pertencimento a esse lugar?

Tal sequência, que remete a uma forma onírica e “fantasmática” (*phantasmatic*) (Andrade; Gomes, 2022, p. 2), acaba num corte rápido após o qual aparece uma parte do rosto da personagem, em primeiro plano, na tela. Ela acorda na cena quando começa a vibrar um som de um celular, que é um objeto importante na narrativa e podemos interpretar como um agente mobilizador para os acontecimentos da sequência, assim como uma referência à quase onipresença de tal aparelho na pandemia por ser, muitas vezes, a única forma de contato com o mundo externo para pessoas na quarentena e no isolamento. Eis que a ouvimos digitar num teclado fora de quadro e vemos a luz de uma tela de notebook, ora esverdeada, ora branca refletir em seu rosto, compondo uma imagem da ordem do suspense, pelo ponto de vista da câmera na mão se movendo, num plano cada vez mais fechado, revelando pela composição da janela/proporção de tela do filme, mais larga e retangular, um elemento que comprime a personagem e articula uma relação dramática entre a atriz e o espaço podendo, assim, a meu ver, representar algumas circunstâncias opressivas da pandemia, e falar: “Tô vendo...”. Mas nós, espectadores, não estamos, pois parece que uma das concepções do filme é a de que existem coisas e mundos que são invisíveis, opacos a olho nu, pelo menos, tal como o coronavírus, tal como o fora de quadro / fora-de-campo cinematográfico, que será primordial para o desenvolvimento do filme, entre outras extensões.

Tomemos a sequência inicial da tela preta ruidosa como exemplo para analisar como nós espectadores podemos estar diante de um traço do corpo inteiro do filme — de como ele respira e do que ele respira — que remonta à uma possível representação da pandemia e esbarra também na forma de *Voltei!*, que é representá-la pontualmente por uma espécie de ausência, no sentido de que há algo que está na superfície mas não é o foco, estando mais ligado aos seus modos de produção e ao dado de realização no isolamento. É certo que um filme é feito de muitas ausências, independentemente de ter sido realizado na pandemia ou não, e se organiza por fragmentos / restos / sobras que aparecem e desaparecem em campo.

Nesse sentido, parece que o cerne desses dois filmes vai ao encontro de trabalhar uma estética da ausência para compor uma representação da pandemia de Covid-19, em 2020, que evita mostrar mais de uma vez o repertório pandêmico de imagens mais propriamente dito — nesse aspecto, é possível ver brevemente em ambos, num mínimo detalhe, a máscara de proteção nos rostos das personagens que chegam da rua — e que pensa na ausência também como assunto para a construção da narrativa de pandemia: em *República*, com um Brasil não existe porque é um sonho, e em *Voltei!* com a falta da luz elétrica, devido ao fato de que há um Regime do Disparate no comando do país, o mesmo que tirou de cena e prendeu uma personagem ausente na primeira

metade do filme e que, na fala de outra personagem, Sabrina (Mary Dias), “condenou um país inteiro às catacumbas pútridas da história e à sua própria sorte.”

Essa representação da pandemia por uma forma de sua ausência pressupõe em colocá-la fora da moldura, posto que a sua referência específica se apresenta na alegoria, e é “[...] próprio das alegorias ocultar” (Xavier, 2012, p. 23). Isso relaciona-se com o fato de que estes filmes também

[...] apresentam brechas, lacunas, e tendem a colocar o espectador numa postura analítica, por nítida tônica de mensagem cifrada, referida a “outra cena” não atualizada em imagem e som. A disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta “outra cena” dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade. (Xavier, 2012, p. 23)

Nesses casos, o discurso é que há um Brasil que é, no sentido figurado do termo, a pandemia (uma coisa que, concreta ou abstrata, se espalha rapidamente e tem uma grande extensão de atuação), e que é o drama dessas personagens que falam em voz alta dele. Essa “outra cena” definida por Ismail Xavier, que se movimenta do “[...] fragmento e incompletude para a totalização” (Xavier, 2012, p.32), é a representação – os pressupostos dos filmes – na pandemia do país e da pandemia no país, visto que o modo de produção é permeado por isso também, e aparece nas frases ora sussurradas, ora gritadas pelas personagens, reforçando o formato discursivo ficcional das obras para se opor ao contexto nacional de 2020, num quadro que tinha Bolsonaro no poder e todos os efeitos da política de morte, continuada e intensificada, de seu governo.

O que segue, em *República*, é uma intensificação contínua da presença do corpo da atriz, com algumas variações das escalas de planos, que se mantêm fechados, mostrando frequentemente dos seus ombros para cima e do seu peito para cima, focando, talvez, nas sugestões estéticas dos seus olhos, como se a atriz-realizadora, em sua performance, estivesse em codireção com a câmera da fotógrafa, Wilssa Esser, numa tomada direta (Andrade; Gomes, 2022), controlada e, ao mesmo tempo, instável. Como disse o crítico de cinema Juliano Gomes em relação à expressão “forma fantasmática”, sobre *República*, “o filme parece muito concreto, mas sua forma parece abstrata, instável” (Andrade; Gomes, 2022, p. 2), de modo semelhante aos sentidos suspensivos e inconsistentes vivenciados nos primeiros meses de pandemia no Brasil — o filme foi lançado em 28 de maio de 2020, num contexto diferente de tudo o que aconteceria depois, aqui e no mundo. Nesse ponto, é como se o filme, nessa representação, pudesse antever o que ainda se conflagraria, ao se construir a partir de algumas sensações daquele momento e do sentimento de exaustão diante da realidade do passado que não passava revelada por um dos repetidos vocabulários pandêmicos — o “distanciamento social”, que é tratado por ele.

Isso se relaciona com uma virada na sequência, articulada nas próximas ações da personagem em quadro, onde há a antecipação de um eixo discursivo do filme que, a meu ver, consiste na possibilidade de uma impossibilidade (“o Brasil é um sonho” e “não existe Brasil”) acontecer ou, talvez, pelo contrário, da impossibilidade de uma possibilidade (“o seu Brasil acabou e o meu nunca existiu”) vir à tona na narrativa.

O jogo da cena avança mostrando tal personagem abrindo uma janela da locação, que é o apartamento onde Grace Passô e Wilssa Esser moravam e filmaram na quarentena, e, dessa abertura, lançando um grito. É nesse trecho que vemos uma parte de fora do cenário do apartamento e escutamos outra personagem gritar também, como se iniciasse, em campo, um tipo de ritual. A sequência termina em uma metamorfose da personagem, que, antes do termo, repete, recuando e dando tapas no próprio rosto, buscando as linhas entre saber-se pertencente ao espaço do sonho e desejá-lo, constatando sua inexistência ou seu possível fim - “Graças a Deus! Graças a Deus! Graças a Deus! Ai, que bom! Ai, que bom! Ai, que bom! Ai, que bom! Que bom! que bom! Ai, que bom...” -, até olhar em direção à câmera, como se mandasse um sinal para a fotógrafa, e cortar a encenação.

Num sentido metalinguístico, quebrando a quarta parede, a atriz passa a interpretar a si mesma comentando com Wilssa Esser, que está atrás da câmera na mão, trepidando e mostrando uma parte da perna de Grace Passô e do chão, sobre ela ter esquecido “um monte de texto”, ao que Esser, a operadora da câmera, responde expondo os problemas da filmagem, referentes em especial à dificuldade para manter o foco na lente da câmera por falta de luz no apartamento, evocando, assim, uma questão estética acerca da “modalidade da produção audiovisual pandêmica” (Rasia, 2021, p. 998). Esse ponto revela um outro tema fundamental do filme, que é a realização audiovisual sob o imperativo da pandemia, na região da República, em São Paulo, na quarentena, com as demais referências que estão ao redor - a desigualdade num grande centro urbano - e com as duas artistas tentando, criativamente e expressivamente, dar forma a essa experiência no confinamento.

A outra personagem de fora usa um pano no pescoço e no rosto, cobrindo nariz e boca, representando uma máscara, parecida com algumas vistas na pandemia, e óculos escuros, gorro na cabeça, roupas para o frio. Conforme ela vai tirando essas peças, a expressão da personagem-atriz muda, como se apresentasse tal coexistência entre elas pelas sensações em comum, e incomuns, nessa narrativa. A chama acesa pela personagem de fora reflete na sua face, transformando assim a sua imagem e dando a ver, na parte interna de seus olhos, esse fogo, que é potencializado pela inserção e ascensão da canção e dos tambores de Déjala Llorar, na voz da cantautora colombiana Etelevina Maldonado, continuada nos créditos finais do filme, como se o filme fechasse com ponto de exclamação. A letra dessa música, bastante expressiva, fala sobre deixar alguém chorar, de forma a pontuar não só a experiência das personagens como também a propor um ritual simbólico diante tanto do que esteve no horizonte da pandemia, em 2020 — a desmaterialização de alguns rituais, como o dos velórios —, quanto

no que “acumula incansavelmente” (Benjamin, 2012, p. 246) das ruínas do passado, fazendo com que elas sigam em frente nesse encontro organizado pelo filme dentro do filme na materialidade do filme.

O filme *Voltei!*, de maneira diferente, também promove um encontro entre as personagens em cena. Tal realização, gravada durante as determinações protocolares contra a Covid-19, foi também um pretexto para que uma equipe reduzida da produtora Rosza Filmes, em parceria com três irmãs atrizes no elenco, Arlete Dias, Mary Dias e Wall Diaz, pudesse se encontrar e fazer o filme numa locação, que é a casa de um dos diretores, Ary Rosa. De acordo com os realizadores, o filme nasce “dessa coisa da pandemia de querer se encontrar” (Nicácio; Rosa, 2021, não paginado). Eles contam que quinze dias antes da filmagem o grupo fez “um grande resguardo” (Nicácio; Rosa, 2021, não paginado), onde ninguém saiu de casa. Depois de tal isolamento, a equipe ficou morando nas casas dos diretores, que são próximas uma da outra, para fazer o filme, “que parte de um roteiro que vem sim dialogar com esse momento” (Nicácio; Rosa, 2021, não paginado) da pandemia, segundo Ary Rosa. Dessa forma, o filme compõe toda a encenação em torno de uma mesa numa cozinha/sala e aposta no uso dos diálogos entre as personagens e na fala como forma de expressão genuína das pessoas do Recôncavo Baiano, onde a produtora é sediada. Em Cachoeira, no Recôncavo, contar histórias é algo muito importante para a tradição e tal produção parte desse princípio (Nicácio; Rosa, 2023), onde a “palavra é imperativa” (Nicácio; Rosa, 2023, p. 70).

Aqui, é como se o pressuposto do filme sobre o que a pandemia pode tomar para a representar envolvesse a imaginação e as histórias intergeracionais e fraternais contadas, nesse caso, em uma noite. Esta noite é sublinhada por uma situação que acontece na narrativa: o fato de as personagens estarem num país sem energia elétrica, em 2030, num apagão, tentando acompanhar, por meio de um radinho de pilha quase quebrado, o julgamento do Governo do Disparate, que está sendo processado por todos os crimes cometidos. Os diretores parecem se aproveitar do potencial estilístico de um objeto de cena importante para a trama, esse radinho, tanto como motivo estético quanto narrativo e temático, pois é com ele que as personagens acessam uma outra forma de comunicação e que nós, espectadores, escutamos uma voz diferente, a do radialista da transmissão. Se em *República* o objeto de cena, como meio de comunicação à distância, é o celular/*smartphone*, aqui é o radinho que faz o filme pulsar, pois ele influencia nas ações das personagens, em como as mãos das personagens (com unhas esmaltadas de vermelho, sendo que uma em cada dedo anelar é decorada com glitter, produzindo um efeito especial na imagem nesse espaço sem energia elétrica) aparecem no que vemos na decupagem das cenas que, por vezes, funciona de modo a orbitar o tal objeto.

Esse aspecto estilístico das soluções criativas, dadas nesse modo de produzir sob a pandemia, parece essencial para se compreender sobre o que filmar na pandemia e sobre como filmá-la. Meu entendimento é que, nesse caso, o trabalho da direção de arte (tudo o que abrange a aparência de um filme - cenários, objetos de cena, cabelo,

maquiagem, figurino) é estrategicamente articulado buscando reforçar o que vemos em cena, sendo o espaço dessa locação da casa do diretor não só um contexto, mas um espaço de provocação - interpretado pela análise externa ao filme, como o momento pandêmico brasileiro, que é a “outra cena” (Xavier, 2012) - que participa da dramaticidade e da atmosfera de suspense, despertando em nós espectadores a sensação de expectativa para o desdobramento do julgamento, ao acompanharmos o anúncio de cada voto dos Ministros do Supremo Tribunal Federal (STF) enquanto elas tecem, pelo imperativo da palavra e som que sai de suas bocas, a narrativa inteira, as histórias de suas vidas, e se referem aos processos históricos do país.

Com isso, ao focar nesse objeto que é o radinho de pilha - em desuso no que se supõe, fora da diegese, de tecnologia no futuro de 2030, com base no que presenciamos na agora década de 2020, e pelo o que diz a personagem Sabrina: “[...] quem diria que nessa altura do campeonato a gente ia tá apelando pra radinho de pilha pra se informar” -, o filme situa a forma na narrativa do conteúdo dos diálogos das personagens que comentam sobre suas histórias e de sua família nos anos 1970 no Brasil, durante a Ditadura Militar (1964-1985), e depois nos anos 2020, ao longo do Regime do Disparate. Naquela ditadura do século XX, elas perderam a mãe, considerada subversiva; nesta, perderam a irmã artista — ambas mortas pelo Estado brasileiro. Mas, quase no meio do filme, essa última volta à vida para representar e celebrar o fim de tal governo.

Outro prognóstico do filme é a de que, em 2030, os elementos dos protocolos de segurança e de saúde para evitar a propagação de um vírus - como foram os da pandemia em questão: isolamento, uso de máscara e desinfecção - também estejam em cena, como estiveram em 2020: quando a personagem Alayr entra em cena pela porta da cozinha, vindo do lado de fora, do seu trabalho numa delegacia, ela está usando uma máscara branca de pano cobrindo nariz e boca e passa álcool em gel nas mãos. Essa é uma caracterização muito momentânea, mas um gesto evidente do filme de afirmar o atravessamento da pandemia, reiterando-a assim como um dispositivo de criação que se soma às outras referências históricas por, no sentido figurado do termo, ser algo que, concreto ou abstrato, se espalha rapidamente e tem uma grande extensão de atuação.

Nas imagens finais de *Voltei!*, vemos as personagens dançando e cantando parte de uma das canções da trilha musical. Elas terminam animadas, pois comemoram a volta da luz elétrica e a condenação de todos do Governo do Disparate - segundo a narração do radialista, já nos créditos finais, todos os desmandos serão passados a limpo. No epílogo, o filme, visto em sua maior parte no breu, incendiando até então nossos imaginários, mostra uma abertura num plano mais nítido, propondo imaginar e encontrar essas chamas luminosas nos fins dos túneis, seja refletindo sobre o Brasil dos anos 1970, para o que foi apagado à força, seja se voltando para o horizonte de 2030, com expectativas de que os algozes não deverão passar impunemente ao partir do Brasil recente de 2020. Tem-se tal ideal ao lutar contra o esquecimento - até “porque esquecer-se do extermínio faz parte do extermínio” (Godard, 2022) - pela fabulação e pelo

estabelecimento de uma dignidade para as personagens. Esse gesto ficcional parece contrariar então as impotências impostas pelo Disparate e pela aceleração dramática da pandemia do Brasil no Brasil.

Vistos, remotamente, em sessões permanentes no *site* do Instituto Moreira Salles desde o fatídico final de maio de 2020, no caso de *República*, ou em sessões temporárias, uma em janeiro de 2021 e uma outra em março de 2021, no caso de *Voltei!*, respectivamente, no *site* da 24.^a Mostra de Cinema de Tiradentes e na 9.^a Mostra de Cinema de Tiradentes SP, onde ele foi exibido na plataforma de *streaming* do Sesc Digital, ambos os filmes remetem à letalidade da pandemia e do racismo antinegro, com as repercussões dos assassinatos de George Floyd, no EUA, e, no Brasil, o do adolescente João Pedro e o do menino Miguel, entre tantos outros.

Tais filmes, questionando os jogos das histórias do país, das que existiram e das que existirão, foram expressões lançadas numa pandemia sem serem um espelhamento dela, mas seu próprio estranhamento. Há, nessas obras, um pedido por um corpo-a-corpo, gesto caro ao cinema e em falta pelo isolamento e pela discriminação anterior à pandemia. Se a pandemia se impôs como um dispositivo para esses dois filmes, eles também impuseram uma resposta a ela. Ela se inscreveu nesses filmes e eles se inscreveram nela, numa inseparabilidade entre criação, inspiração e compartilhamento.

Referências

ANDRADE, Fábio; GOMES, Juliano. *The Dreamed Republic: 'your Brazil has ended, and mine never existed: A Conversation about Grace Passô's Quarantine Short Film, República (2020)*, 2022. Disponível em: https://cdn.ymaws.com/www.cmstudies.org/resource/resmgr/Andrade_Gomes_The_Dreamed_Re.pdf. Acesso em: 23 jan. 2024.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241 – 252. v. 1.

GODARD, Jean-Luc. *História(s) do Cinema*. Tradução de Zéfere. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

NICÁCIO, Glenda; ROSA, Ary. *Encontro com os filmes - 24.^a Mostra de Cinema de Tiradentes*. YouTube. 30 jan. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m_d6KUP950o&list=PLJXNiEFr2795neBy_1d2dQ9xWrODaxs74&index=29&ab_channel=UniversoProdu%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 20 jan. 2024.

NICÁCIO, Glenda. Talvez eu faça cinema porque gosto de poesia. [Entrevista concedida a] Lygia Pereira. *Verberenas*, 2021. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/entrevista-glenda-nicacio/>. Acesso em: 27 dez. 2023.

NICÁCIO, Glenda; ROSA, Ary. “Nós gostamos de fazer filmes e gostamos de fazê-los juntos”: uma conversa com Glenda Nicácio e Ary Rosa. [Entrevista concedida a] Lorena Rocha. 26.^a *Mostra de Cinema de Tiradentes*. Universo Produção, 2023, p. 64-76.

RASIA, Régis. Questões estéticas sobre a modalidade da produção audiovisual pandêmica. In: XXIV Encontro da SOCINE. *Anais*. Rio de Janeiro: SOCINE, 2021, p. 998-1003.

REPÚBLICA. Direção de Grace Passô. Produção de Grace Passô e Wilssa Esser. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020, meio eletrônico. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/grace-passo/>. Acesso em: 08 dez. 2023.

SILVA, Denise. Para uma poética negra feminista: A busca/questão da negridade para o (fim do) mundo. In: SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019, p. 85-118. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2024.

VOLTEI!. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Produção de Camila Gregório, Gabriella Fiais e Glenda Nicácio. Bahia: Rozsa Filmes Produções, 2020, meio eletrônico.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

A RECONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO CITADINO A PARTIR DOS PENSAMENTOS DECOLONIAIS E A SUA REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA¹

THE RECONFIGURATION OF CITY SPACE BASED ON DECOLONIAL THOUGHTS AND THEIR CINEMATIC REPRESENTATION

Elis Crokidakis Castro²

Resumo

Este artigo pretende discutir ou apontar para alguns movimentos cinematográficos que visam a ocupação de um espaço de representatividade dos grupos que habitam a cidade de Ceilândia. Partindo do espaço citadino no filme “Rap, o canto da Ceilândia”, nosso objetivo é ler o território, a paisagem e a sociedade onde se encontram os personagens do filme de Adirley Queirós, pois mesmo sabendo que muita coisa mudou desde 2005, quando o filme foi lançado, ele continua dialogando com os muitos filmes

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: MEMÓRIAS, HISTÓRIAS E REPRESENTATIVIDADES NAS CIDADES.

2 Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com bolsa sanduíche na Faculdade de Roma- Itália - La Sapienza. Cursando Pós-doutorado em Cinema no PPGCine da Universidade Federal Fluminense (UFF) - “Cidades reais e cidades imaginárias”. Leciona na Unilasalle, Idor e Facha.

que foram feitos pelo mesmo diretor e por outros, tentando dar conta da realidade do lugar, que fica à margem da sede do poder do Brasil.

Palavras-chave: Cidade, espaço, representatividade, história, Ceilândia.

Abstract

This article intends to discuss or point to some cinematographic movements that aim to occupy a space of representation for groups that inhabit the city of Ceilândia. Starting from the city space in the film “Rap, o canto da Ceilândia”, our objective is to read the territory, the landscape and the society where the characters in Adirley Queiros film are located, because even though we know that a lot has changed since 2005 when the film was released, it continues to dialogue with the many films that were made by the same director and others, trying to account for the reality of the place, which is on the margins of Brazil’s seat of power.

Keywords: City, space, representation, history, Ceilândia.

Introdução

Este artigo faz parte de uma pesquisa maior para um pós-doutoramento em cinema no PPGcine UFF e visa analisar as cidades e suas representações fílmicas que mostram elementos da construção da subjetividade de seus habitantes. Dada a interdisciplinaridade do tema, nosso corpus implica, além do cinema com filmes escolhidos, estudos nos campos da arquitetura, geografia, filosofia etc.

Nosso objetivo nesse trabalho específico é discutir ou apontar para alguns movimentos cinematográficos que visam a ocupação de um espaço de representatividade dos grupos que habitam a cidade de Ceilândia. Partindo do espaço citadino no filme “Rap, o canto da Ceilândia”, leremos o território, a paisagem e a sociedade onde se encontram os personagens do filme de Adirley Queiros e como esse território é parte constitutiva da formação da subjetividade dos moradores daquela cidade.

Para pensarmos a cidade, especialmente Ceilândia, é preciso que antes de tudo saibamos seu mito de origem pois ele determina a maneira como a cidade construirá sua trajetória, do nascimento até os dias de hoje e assim sucessivamente, já que a cidade é um processo, nunca termina, nunca estará pronta, está sempre em movimento assim como a sociedade que ali habita.

Nosso mito se inicia com a construção de Brasília, capital do Brasil, quando foram mobilizadas milhares de pessoas para trabalhar na obra da capital federal, Nova CAP, como era chamada. Pessoas de todos os Brasis migraram para o planalto central a fim de realizar a monumental cidade criada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. O projeto

previa uma cidade futurista, digamos assim, onde os conflitos fossem minimizados pela sua arquitetura arrojada. Uma cidade ímpar, desenhada, planejada quadra por quadra, item por item e assim pareceu na prancheta no momento em que o ideal arquitetônico imperou, diante das influências do arquiteto Le Corbusier. Durante as obras, os candangos, como eram chamados os migrantes trabalhadores da construção, que vieram de vários pontos do país, residiam próximos ao hospital do IAPI, formando a Vila IAPI e outras vilas dentro da cidade. Habitavam próximo às obras, para que adiantassem o serviço. Todavia, ao fim da obra, aqueles que trabalharam ali não possuíam morada nos prédios que levantaram. E, em finais da década de 60, 20% da população local vivia em favelas na região de Brasília. Então, o poder público decidiu fazer a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), o primeiro projeto de erradicação de favelas do Distrito Federal e remover todos aqueles que ali viviam para um lugar a 20 km de Brasília, longe de tudo, sem água, sem luz, sem nada.

Tal remoção levou as pessoas junto com restos de construções para que montassem seus barracos longe dos olhos do poder constituído. As primeiras famílias começaram a transferência para o local em 27 de março de 1971. O espaço para onde foram transferidos os candangos foi nomeado a partir da junção da sigla (CEI) com o sufixo *lândia*³, dando o nome de Ceilândia, ao mais novo loteamento que abrigaria os trabalhadores.

Neste lugar inóspito, de barro batido vermelho que só fazia poeira, nem água encanada tinha, só em 1974 foi construída a caixa d'água que virou um símbolo da cidade. Daí em diante a cidade foi crescendo e conta hoje com 400 mil habitantes.

Figura 1 – Caixa D'água.



3 Sufixo - *lândia*, *substantival* - exprime a ideia de espaço territorial, domínio territorial, espaço geográfico, região, pertencente ou ocupado por um povo ou figurativamente por um certo elemento.

Figura 2 – Placa de referência para o loteamento da CEI.



A importância do mito de origem nesse contexto é fundamental para que as letras dos raps sejam legítimas e respondam a um anseio, que é do próprio homem, de construir a sua tradição, o seu passado, que o conforte e explique o porquê de tudo aquilo. Talvez também se trate de uma espécie de justificação, o motivo, as causas das letras existirem e também a consequência delas. Para os compositores, as letras de protesto são a forma escolhida para dar voz à cidade e seus habitantes, aqueles que vivem à margem, na periferia do Distrito Federal.

Os rappers todos moradores da Ceilândia aparecem no filme não só mostrando a sua arte, mas sendo personagens do lugar. O filme então, ao contrário do que pode parecer pelo título “Rap, o canto da Ceilândia”, não é um filme sobre o rap, mas sobre sua musa, a cidade, que talvez só pudesse ser cantada por esse estilo que, finca o pé, mostrando a identidade que une todos aqueles que ali vivem.

O filme universitário, feito como Trabalho de Conclusão de Curso de Adirley Queirós, morador de Ceilândia, que terminava o curso de cinema num polo da Universidade de Brasília em 2002, sai em 2005, ou seja, as imagens já contam com mais de 20 anos. Todavia é importante notar que talvez o discurso sobre a cidade que é proferido pelos personagens e cantado nas músicas, continuem os mesmos.

O início da história mostra um *travelling* de carro por Ceilândia. A imagem em movimento apresenta a cidade para o espectador e posteriormente quando o movimento acaba temos a análise comparativa com Brasília. O que a capital do Brasil representa para aqueles rappers moradores de Ceilândia.

A fala e a imagem não se casam no que é projetado e todo o filme é assim. A imagem é sempre do cotidiano, feita à noite, segundo o diretor, pois era a hora em que ele tinha tempo para filmar e, logo no início, com tais imagens os personagens contam o mito de criação da cidade junto com imagens de arquivo, numa espécie de colagem que enuncia o enredo.

A intenção do diretor é bem clara nessa produção, ele mesmo diz que estava lendo Milton Santos e que tinha vontade de falar sobre o território. Ou seja, percebemos então que as imagens não são aleatórias, que o recorte que foi feito ali, tinha uma

bagagem teórica que o moveu, uma ideia na cabeça que constituía uma linguagem, um sentido a ser desvendado.

Ceilândia, a musa, é o “espaço que resulta do casamento da sociedade com a paisagem” (Santos, 2014, p.79) e esse espaço está em constante movimento, assim como o cinema que é imagem e movimento, e por isso a identidade entre o cinema e a cidade, pois somente o cinema dá conta de mostrar o movimento do espaço físico, como se o cinema fosse criado exatamente para mostrar a história da cidade moderna. Diferente da fotografia, não menos importante, que eterniza o instante sem ação, embora também o reflita e ajude na leitura da realidade. Quando Adirley Queirós transita com sua câmera pela cidade à noite, ele reflete uma cidade que certamente será diferente pela manhã. Ou seja, a vida ali presente na paisagem matutina fará a metamorfose da mesma. É a mesma cidade com duas imagens que se complementam, por isso as imagens do filme diferem entre si. A paisagem com personagens da noite é diferente da paisagem com personagens do dia. Nesse sentido, a palavra de Milton Santos é de novo refletida nas imagens quando mostram os fixos e fluxos do espaço da cidade filmada, que vão determinar o tipo de sociedade que se tem ali naquele espaço. Tudo isso regado ao constante som do rap dos personagens que aparecem contando sua saga do dia a dia.

O rapper que é cadeirante em sua profissão de mecânico é exemplo do movimento, do fluxo que atua sobre a cidade, todavia, tem outro fator que atua sobre o espaço e que também o fundamenta, o tempo. Santos nos diz que espaço também é tempo e vice e versa. E “é pelo significado particular, específico, de cada segmento do tempo que apreendemos o valor de cada coisa num dado momento” (Santos, 2014, p. 92). Esse valor em cada momento é o que faz a história. Se pensarmos Ceilândia hoje certamente é diversa da do filme. O conteúdo histórico mudou e justamente olhar as imagens hoje, 20 anos depois, promove no espectador a possibilidade de construir uma relação, e elaborar reflexões de todo tipo. São as imagens dialéticas que nos fala Walter Benjamin e também Milton Santos, que o diretor do filme diz ter lido.

Dessa forma, a Ceilândia naquele momento era o resultado dos elementos que atuavam no espaço em 2002. Como a história se refaz, e o processo é permanente de transformação da cidade, aquelas imagens se tornaram hoje uma fotografia de um momento. Se fossemos comparar teríamos muitas leituras a serem feitas. Os mesmos rappers e o diretor nesse contexto tiveram novas vivências e experiências na cidade, os movimentos então diacrônicos desses personagens é que também permitem a eles olharem através da história e construir a história e dessa forma exaltar em sua música a cidade.

Logo, constitui-se então rap de Ceilândia, a própria história do local, a história interna que é marcada pelo que vem do externo. A voz do local somente é possível se ler nesse tipo de manifestação. De fato, essa é a voz que é ouvida, as referências para o rap vem de dentro para fora, vem da vida que se leva na cidade para o mundo. Conta a história de suas esquinas e do que ali se passava naquele momento 2002, pois tanto

o filme como a música, são da mesma época. Os personagens ali presentes, os atores sociais que se mostram são os donos dos mesmos corpos que vivem na cidade cantada. Nesse sentido o rap e Ceilândia são sinônimos de identidade local. O espaço nomeado no caso serve de escudo para aqueles atores que se constroem junto com a cidade. Os corpos estão presentes na cidade e sofrem desde sempre a ausência do poder público na construção da infraestrutura do local. E o cineasta em seu filme quis mostrar esse corpo.

Logo, o rap de Ceilândia, traz a musa em forma de filme e este não é só a projeção na “salona” do cinema, se é que esta existiu, mas é o que passará na cabeça do espectador de Ceilândia e de fora, o que se passa na tela mental do ator local, o mesmo que expõe a sua história reafirmando a sua identidade. Para Comolli, “cada mise-en-scène cinematográfica inventa o seu espectador, não apenas para filmar do ponto de vista deste olhar imaginário (e de seus avagares), mas para incluir este espectador imaginário no olhar dos espectadores reais” (1997, p. 165). Ou seja, importa para Adirley mostrar a cidade no interior dos habitantes, no interior das cabeças, e dos corpos de seus habitantes “é a cidade encarnada, digerida pelos corpos dos seus, tornada pensamento no interior, na espessura, nas dobras da carne que toma forma no corpo” (Comolli, 1997, p.165). A afirmativa de Comolli é sobre Marselha, mas cabe muito bem para falarmos do filme e de Ceilândia.

Esses corpos que habitam Ceilândia e traduzem seu sentir em seu rap mostram como a cidade passa por ele também e é por ele moldada. Nesses corpos que refletem e cantam a cidade é que ela se deixa ver, é o que o filme mostra. A história coletiva está então simbolizada em cada um daqueles corpos filmados transitando pelo espaço citadino de noite.

Adirley ao filmar os corpos muitas vezes faz deles também cenário, representando a cidade, transportando-o como uma tatuagem pintada que não sai. É a osmose do corpo com o cenário, uma fusão que o cinema consegue produzir, o que Comolli em outra de suas análises chama de metáfora e metonímia, trazendo as figuras de linguagem para analisar o cinema. Onde a metáfora toma uma coisa pela outra, o corpo pela cidade, e a metonímia toda a parte pelo todo, “o corpo vale por um cenário, mas ao mesmo tempo o cenário que se torna corpo, um pedaço da cidade pela cidade, mas ao mesmo tempo esta parte da cidade como um olhar sobre a cidade” (Comolli, 1997, p.167).

Nesse contexto, Ceilândia, então, nasce como espaço dramático. Sua fotografia é tomada de empréstimo pelo cineasta para ambientar sua trama, que vai falar dela mesma, a cidade e suas significações: a primeira é ser espaço por onde o personagem vai andar e sendo ela (cidade) também um constituinte formador de sua subjetividade e identidade, uma parte de sua formação enquanto sujeito, o que interfere diretamente em sua vida - como as cidades interferem na vida de qualquer sujeito que nelas habitam. Isto é, os personagens fazem questão absoluta de dizer que não são de Brasília, mas da margem. E que tudo que contam só é possível por isso. Dessa forma, ser de

Ceilândia é parte constitutiva dessa subjetividade de todos que ali habitam e compõem a sua identidade enquanto moradores, mesmo que provenientes, na origem, dos mais diversos lugares do país. A segunda forma se faz quando retiramos dessas cidades a sua simples natureza de cenário de um filme ou fotografia e damos a sua imagem uma vida própria a ser analisada. Isto é, tiramos o foco da ação dramática dos personagens e tomamos a cidade como o personagem a ser desenvolvido.

Ouso dizer que em alguns filmes os personagens humanos são quase como mais um elemento decorativo a compor o personagem principal que é o espaço da cidade, ou melhor, a imagem do espaço da cidade. Nos filmes selecionados por mim em meu projeto de pesquisa é exatamente isso que acontece: a imagem da cidade nesses filmes ou fotos tem o poder de gerar no espectador novos significados pois possuem um potencial imagético que transcende o simples olhar indo buscar elementos na história, na vida e que dependerão, em certos momentos, do referencial do receptor, daquele que olha, para ser entendido.

Essas imagens cidadinas querem, por si só, independentemente da trama narrativa, contar a sua história, ou trazer uma história que ultrapassa a ficcional contada no filme e para isso o filme ajuda, incentivando a busca por uma história que precisa ser lida. Nesse sentido, uma história que terá que ser lida a contrapelo da oficial, que é a encontrada nos documentos oficiais da Campanha de Erradicação de Invasões. Essa história escovada e também escavada da memória dos habitantes que viveram a transposição de lugar. As tomadas feitas pelos cineastas nessas cidades e em Ceilândia o que nos dizem é que são fruto de uma seleção meticulosa e que por vezes tem mais mensagens que todo o resto do filme.

Para nós cabe então, certa filiação à Baudelaire e Walter Benjamin e posteriormente Didi-Huberman no que podemos chamar de Imagens críticas ou Imagens dialéticas que, imediatamente, nos surgem ao pensarmos Ceilândia e Brasília. Sem conhecer fisicamente as duas cidades, me remeto às suas imagens sem me dar conta de suas vidas reais. Entretanto, o cineasta/o artista/o rapper são de lá e conhecem a vida real e se sentem atraídos por essa realidade contraditória e tentam apreendê-la poeticamente.

No seu processo de apreensão é que surgem as novas formas simbólicas e metafóricas de representação. E para falar de Ceilândia poderíamos usar o que em linhas gerais foi dito por Baudelaire da Paris no século XIX, pois o filme de certa forma dá voz ao grotesco, à anormalidade e à deformidade e o poeta questiona a interdição ao sonho mostrando, então, as mazelas da sociedade e da cidade em crescimento. As prostitutas, os loucos esquecidos nos hospícios, os cortiços, a rua, a pobreza e falta de luminosidade dos espaços, todos elementos que não faziam parte do repertório da poesia até Baudelaire e que o impediam de sonhar. Todavia, são esses elementos que compõem o olhar de certos cineastas do cinema nacional. Adirley, Cláudio Assis, Sganzerla, Kleber Mendonça e outros mergulham a fundo em mostrar os lugares da margem, que nem sempre são agradáveis e perfumados para os olhares burgueses que o cinema contagia.

Para então elucidarmos um pouco mais a questão, Didi- Huberman refletindo sobre o escape e a perda, fala-nos dessa “cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos” (Huberman, 2014, p.41) e diz da atividade de produzir imagens que tem a ver com o escape. O que fica bem explícito nas imagens de Adirley, seja nesse primeiro filme como nos outros que fez, *Branco sai, Preto fica* (2014), *A cidade é uma só* (2011), *Era uma vez Brasília* (2017), filmes cujo espaço identitário, para quem vive em Ceilândia, se contrasta com o espaço da cidade vizinha Brasília. O sujeito de Ceilândia se orgulha do que construiu, ele se reafirma - “sou de Ceilândia” - pois foi o pedreiro real das duas cidades, a que ele pode viver e a que ele não pode. Todavia a cidade modelo com todas as suas implicações simbólicas e o que houve para sua construção, a sede do poder maior do país, continua a fazer parte do imaginário dos que foram para Ceilândia, pois nas suas mãos a cidade idealizada teve forma real. Por outro lado, o impacto promovido pelas imagens de Adirley na tela, são como um raio na mente de um espectador acostumado com o cinema de Hollywood. E sem nos determos ao que seria uma “Teoria da espectadorialidade” (Mascarello, 2004), alvo dos estudos de Robert Stam e Mascarello, percebemos que tais imagens dependendo de onde são vistas tendem a causar certo desconforto pela sua verossimilhança e discurso que fazem mexer as estruturas de quem olha e de quem é olhado.

Fica então para nós, bem claro, que trabalhar com as imagens das cidades nos filmes é trabalhar com imagens dialéticas que numa segunda e inovadora concepção de Walter Benjamin é aquela que segundo Rochlitz, citado por Huberman

Situa a tensão no presente do historiador: a imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes nem depois; trata-se assim de uma possibilidade histórica do conhecimento. (Huberman Didi-Huberman *apud* Rochlitz, 2010, p. 177)

Ou seja, essa imagem dialética produz, por si só, uma leitura crítica de seu próprio presente, “na conflagração que ela produz com o seu Pretérito” (Didi-Huberman, 2010, p. 183) e a Ceilândia de hoje se confronta com outras duas, a primeira das fotografias da chegada ao terreno ermo, a do filme de 2002 e a do presente, que vive um momento onde talvez ela mesma não mais se reconheça, dados os processos urbanísticos vivenciados.

Por fim, pensar o filme de Adirley hoje, com suas imagens da cidade, e suas narrativas contundentes que se deslocam das imagens e transitam entre a música e a fala dos atores sociais é um exercício crítico. O que nos é mostrado, nos faz divagar no presente sobre algo que aconteceu no pretérito. Chamo aqui atenção para esse deslocamento temporal, pois ao olhar uma imagem em um filme, ou em uma foto, temos a certeza imediata de que ela já aconteceu, já faz parte de um passado que está sendo visto no presente por mim, pelo espectador que ali está. E esse que vê, tal como pensamos, não

a vê simplesmente, mas imbuído de todos os seus referenciais para entendê-la e ser crítico diante dela, produzindo a sua leitura uma interpretação, um sentido que poderá ou não transcender a própria imagem.

Nosso entendimento nesse contexto nos leva de novo à ideia de Benjamin da imagem mudar o que pensamos, ser transformadora, pois mesmo ela sendo reproduzida excessivamente está sempre grávida de possibilidades de quem vai vê-la e do que ela pode provocar nesse indivíduo. Essa é a imagem que pressupõe algo mais que a sua própria referência, pois depende da referência de quem está vendo e o que ela provocará.

Referências

BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade Azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. "A cidade Filmada" In: *Cadernos de Antropologia e imagem*, Rio de Janeiro: UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, n.4, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MASCARELLO, Fernando Soares. *Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica: uma abordagem relativista*. 189 f. 2004. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade Federal de São Paulo, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Edusp, 2014.

JODOROWSKY E O OLHAR SURREALISTA SOBRE A CULTURA ANCESTRAL MEXICANA¹

JODOROWSKY AND THE SURREALISTIC VIEW AT MEXICAN ANCESTRAL CULTURE

Estevão de Pinho Garcia²

Resumo

Ao longo do século XX diversos artistas surrealistas europeus passaram ou residiram no México. A interpretação que esses criadores vão fazer do país asteca ou de sua cultura ancestral vai variar de acordo com cada caso e não encontraremos um olhar surrealista homogêneo sobre o México. Uma das particularidades de Jodorowsky neste contexto será o fato de que ele não é europeu, embora tenha morado na França antes de iniciar sua carreira como encenador teatral e cineasta. Este grande interesse pela cultura ancestral mexicana, muito forte nos surrealistas europeus, não estará presente nas primeiras encenações do artista chileno, mas virá à tona quando ele começar a dirigir filmes. O nosso objetivo reside em, através da análise de *El topo*, interpretar a maneira como o México pré-colombiano foi representado.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: COLETIVO, COMUNAL, ANCESTRALIDADES.

2 Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás (IFG), Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, Mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Guadalajara (UdG), México e graduado em Cinema pela UFF.

Palavras-chave: México, surrealismo, Jodorowsky, cultura ancestral.

Abstract

Throughout the 20th century, several European surrealist artists passed through or lived in Mexico. These creators' interpretation of the Aztec country or its ancestral culture will vary according to each case and we will not find a homogeneous surrealist view of Mexico. One of Jodorowsky's particularities in this context will be the fact that he is not European, although he lived in France before starting his career as a theater director and filmmaker. This great interest in Mexican ancestral culture, which was very strong in European surrealists, will not be presented in the Chilean artist's first productions, but will come to the fore when he begins to direct films. Our goal will be to interpret the way in which pre-Columbian Mexico was represented through the analysis of *El Topo*.

Keywords: Mexico, surrealism, Jodorowsky, ancestral culture

No começo, o interesse pelo universal

Ao longo do século XX diversos artistas surrealistas europeus passaram ou residiram no México: Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, André Breton, Benjamin Péret, Antonin Artaud e Luís Buñuel são alguns nomes que compõem essa extensa lista. Um ponto comum entre a maior parte desses artistas é o grande fascínio que nutriam pela cultura ancestral indígena e sua particular cosmovisão. A partir da década de 1920, eles já demonstravam interesse nos trabalhos e na arte das populações indígenas entre essas, os povos originários da América, os quais serviriam de inspiração para a busca poética dos surrealistas, críticos ferozes da decadência europeia, do mundo moderno e de sua ausência de percepção do maravilhoso. Acreditava-se que, ao tomar as concepções dessas culturas indígenas como modelo e ponto de partida, o dualismo entre razão e inconsciente teria fim no mundo ocidental. O México seria, nesse momento histórico, uma grande fonte de inspiração e de fundamentação para os ideais surrealistas, já que representava a esperança de recuperação dos mitos e da magia que o movimento artístico europeu buscava de forma incansável.

Para os propósitos deste artigo o importante é indicar que o artista³ Alejandro Jodorowsky ao chegar em território mexicano em 1960⁴ vai se encontrar com uma determinada “tradição” surrealista semeada, sobretudo por artistas europeus. O artista chileno, que teve contato direto com o berço do movimento surrealista e com a sua herança absorvida e reinterpretada no meio vanguardista parisiense, agora se depara com uma vertente espalhada quase que secretamente pelos círculos artísticos mexicanos. Jodorowsky vai estar situado justamente entre o surrealismo que conheceu na França e o surrealismo que encontrará no México. De um lado, o movimento de Breton e seus “derivados” no contexto em que surgiu, do outro, o encontro entre um olhar estrangeiro muitas vezes deslumbrado e uma cultura pretensamente inexplorada, mágica e selvagem. Este grande interesse pela cultura ancestral mexicana, tão presente nos surrealistas,⁵ não vai aparecer de maneira tão explícita no primeiro Jodorowsky, isto é, no Jodorowsky diretor teatral do começo dos anos 1960⁶.

Apesar de ser discípulo de Antonin Artaud e de desejar aplicar a concepção do Teatro da Crueldade em sua *mis-en-scène*, seu discurso não se direcionará de forma explícita a uma proclamação militante em prol da recuperação da magia presente nas

-
- 3 Talvez o termo “artista” seja o mais apropriado para designar Jodorowsky uma vez que mesmo em seus anos formativos nunca se fixou em um campo específico. O artista chileno publicou seus primeiros poemas em 1945 aos 16 anos, neste mesmo ano dedica-se ao teatro de marionetes em um grupo fundado com o poeta Enrique Lihn. Ao mesmo tempo trabalha como palhaço em um circo, bailarino e desenhista. Aos 17 debuta como ator no *Teatro de Ensayo da Universidad Católica de Chile*. Aos 18 cria um grupo consagrado à pantomima e esboça um desejo de seguir esse caminho ao adotar o projeto de estudar pantomima na França. Em 1953 abandona o Chile e viaja a Paris para estudar pantomima com Étienne Decroux. Em 1954 se une à companhia do mímico Marcel Marceau e realiza turnês mundiais.
 - 4 Em 1960, depois de viver durante sete anos na capital francesa, Jodorowsky acompanhou o grupo de Marceau em uma turnê mundial na qual um dos destinos era o México. Chegando no México e com algum prestígio no meio teatral recebe um convite para se estabelecer no país e assumir a direção das oficinas de marionetes e pantomima. Jodorowsky aceita e em entrevistas concedidas posteriormente dirá que sua decisão foi motivada sobretudo porque no México poderia se expressar em seu próprio idioma. Tais declarações além de indicar o carácter fortuito e circunstancial da sua mudança de país nos revela que, diferentemente de muitos surrealistas estrangeiros, não houve uma relação de “amor à primeira vista” ou uma idealização em relação ao México.
 - 5 Principalmente em Antonin Artaud, André Breton, Wolfgang Paalen, Benjamin Péret e Pierre Mabille. Segundo Martica Sawin: “Em seu artigo “Souvenir du Mexique”, publicado no último número de *Minotaure* de 1939, fica claro que Breton se interessava unicamente pelo México indígena: estudantes cantando na antiga língua tarasca ou a proximidade da morte com a vida na festa do dia dos mortos. Os conflitos criados pelos elementos europeizantes na sociedade e as contradições surgidas pela modernização não lhe interessavam nem um pouco” (Sawin, 1989, p. 83, tradução nossa).
 - 6 Vejamos algumas peças encenadas por Jodorowsky no começo dos anos 1960: *Acto sin palabras e Fin de partida* (Samuel Beckett); *Las sillas* (Eugène Ionesco); *¿Crimen suicidio?, o Había una muchedumbre en la mansión* (Tardieu); *La lección* (Eugène Ionesco); *¡Silencio! Locos trabajando* (Héctor Ortega); *La ronda* (Arthur Schnitzler); *La sonata de los espectros* (August Strindberg), *La mujer transparente* (Margarita Urueta); *Penélope* (Leonora Carrington); *Fando y Lis* (Fernando Arrabal); *Grajú* (Margarita Urueta). Resolvemos manter os títulos das obras em espanhol uma vez que elas foram traduzidas e encenadas por Jodorowsky neste idioma.

antigas civilizações pré-colombianas. O espaço privilegiado por Jodorowsky neste momento parece ser mais o presente do que o passado. Tal afirmação nos indica que ao começar sua carreira de diretor teatral nos palcos mexicanos um de seus principais objetivos era o de trazer ao país o que havia de mais contemporâneo e atual no teatro internacional⁷.

O México parecia ser para o artista chileno um país que o recebeu e que lhe permitiu desenvolver sua arte. Apesar de seus problemas com a censura, com a maior parte da crítica, com determinados setores conservadores⁸ e com os diretores mexicanos veteranos⁹, ele teve espaço para se expressar. No entanto, a sua postura prioritariamente “universalista” e contemporânea o direcionava em termos artísticos à modernidade (que também era vivida no México) e não tanto a uma recuperação do passado mítico do país. Com base nessa informação, poderíamos levantar a hipótese de que o “surrealismo” de Jodorowsky não seria exatamente etnográfico e sim um surrealismo voltado aos aspectos atemporais e utópicos do ser humano, ou seja: a um “sem lugar”. Um lugar não determinado pelo espaço, pelo tempo e pela história. Esta utopia “universalista”: se voltar ao ser humano total e não ao homem social supostamente o levaria a um surrealismo também “universalista”. De fato, devido ao seu histórico¹⁰,

-
- 7 E para Jodorowsky o que havia de mais moderno e contemporâneo era o Teatro do Absurdo: Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Tardieu, Jean Genet e Fernando Arrabal. O artista chileno se vinculará com a maior parte desses autores através da montagem de algumas de suas obras e no caso de Arrabal também pela criação do Movimento *Pánico* em 1962 e de uma relação de amizade. *Fando y Liz*, de Arrabal, será montada por Jodorowsky em duas ocasiões distintas: a primeira em 1961 e a segunda em 1967 e será neste mesmo ano levada para as telas por meio da realização de seu primeiro longa-metragem: *Fando y Liz*.
- 8 Após ter rodado uma cena de *La montaña sagrada* na Basílica de Guadalupe, grupos católicos começam uma intensa campanha e organizam passeatas na *Plaza de la constitución* da Cidade do México (Zócalo) contra a realização do filme e seu diretor. A igreja católica chega a publicar em uma revista extensos textos em que exige-se a condenação à morte do cineasta e o comparam a Charles Manson, in *El eco Guadalupano*, 2º Época, Año 1, nº 3-4, México, junho-agosto de 1972.
- 9 Após a polêmica causada pela exibição de *Fando y Lis* no Festival de Acapulco de 1968, o diretor foi convidado a participar de uma mesa redonda na televisão mexicana. Nesta mesa estavam presentes dois diretores mexicanos veteranos: Servando González e Raúl de Anda. O primeiro pediu publicamente a expulsão de Jodorowsky do país por considerar que seu cinema ofende gravemente a moral e os bons costumes e mancha a reputação da indústria cinematográfica mexicana. O segundo também foi severo e concordou com a aplicação do artigo trinta e três constitucional (o que permite a expulsão do país de estrangeiros considerados perniciosos) *apud* Edgard Galeana, *Hasta el 33 pidieron ayer para el cineasta Jodorowsky in Cine Mundial*, México, 30 de novembro de 1968. Servando González e Raúl de Anda não foram os únicos diretores mexicanos veteranos que se indignaram com o cinema de Jodorowsky. É famosa a furiosa reação de Emilio “Indio” Fernández diante da projeção de *Fando y Lis*, que se manifestou inclusive em ameaça de morte. Alejandro Jodorowsky. Entrevista com Alejandro Jodorowsky. Entrevista de Estevão Garcia e Fabián Núñez in *Contracampo* nº 91, janeiro de 2008. <http://www.contracampo.com.br/91/artigos.htm>
- 10 Jodorowsky nasceu em Tocopilla, pequena cidade do norte do Chile, e lá era rejeitado por seus colegas por ter cara de europeu, quando se muda para Santiago com a família ainda pré-adolescente será rechaçado por ser judeu; mais tarde na França por ser chileno; no México por ser afrancesado e nos Estados Unidos por ser

Jodorowsky assume um valor universal na arte que ultrapassaria e seria mais forte que os vínculos nacionais. Apesar de que seu discurso dominante seja esse, é necessário relativizá-lo e não interpretá-lo literalmente. Tal dicotomia ou tensão entre o universal e o local resulta ser fundamental para compreender a sua arte e o seu surrealismo e em muitos casos suas declarações contrastam com sua obra, o que nos leva a ter um olhar mais atento. Após ter realizado o seu primeiro longa-metragem *Fando y Liz* (1967), filme ainda muito vinculado à sua trajetória teatral, Jodorowsky parte para a jornada da realização de *El topo*. É aqui, nesse *western* psicodélico e metafísico, que veremos pela primeira vez em seu cinema a cultura ameríndia ser representada. Ao representá-la, em imagem e som, ele de certa forma, dialogará com toda uma tradição de artistas surrealistas que escreveram, pintaram e exaltaram a ancestralidade mexicana. Seja para se alinhar, negar ou aderir em parte aos seus antecessores, o diálogo a partir de agora se estabelece.

El topo e a contracultura

El Topo assinalaria o encontro de Jodorowsky com o “seu tempo”. Todas as referências vanguardistas presentes em *Fando y Liz* permaneceriam, porém, se misturariam e se amplificariam com os ventos da contemporaneidade. Sobre isso Jodorowsky afirma:

vivemos uma verdadeira revolução cultural. A bomba atômica e as viagens interplanetárias são produtos de uma nova mentalidade que destroçou, na ciência, o antigo mundo de Aristóteles, Euclides e Newton. Quando o cidadão comum viver a sua época, em seu ano e não há cinquenta ou cem anos atrás, saberá o que é uma semântica não-aristotélica, uma teoria dos conjuntos, uma geometria não-euclidiana, uma mecânica de Dirac, uma revolução sexual, um neo-misticismo. Eu não rompo valores. Vivo os valores da minha época¹¹.

Jodorowsky declara-se antenado aos valores de sua época e cita a revolução sexual e o neo-misticismo. A partir de *El Topo*, o cineasta vai redimensionar a tradição de vanguarda que tem assimilada por meio da conexão com a revolução cultural de seu tempo: a contracultura. Não indo atrás da moda mas fazendo parte integrante dela, Jodorowsky se inscreve na moldura contextual da incorporação do misticismo pela cultura de massa ocorrida no final dos anos 1960. Podemos ilustrar tal absorção através de alguns exemplos: a incursão dos *Beatles* ao misticismo oriental e sua famosa viagem à Índia, os *best sellers* de Carlos Castañeda, o interesse de bandas de Rock como

“mexicano”, isto é, segundo declarações do próprio Jodorowsky, ele sempre foi um deslocado em qualquer lugar que estivesse (CERDÁN; LABAYAN apud MELIA, 2020, p. 99)

11 Alejandro Jodorowsky, “Retrato pánico de Alejandro Jodorowsky”, entrevista de James R. Fortson en Caballero, nº 26, México, abril de 1969. [Tradução nossa, a cursiva é do autor]

Led Zeppelin e *Black Sabbath* pelo ocultismo e pela filiação ao mago Aliester Crowley. Astros influentes como Jimi Hendrix e Jim Morrison se declaram místicos e se alinham a diferentes tradições: o primeiro ao hinduísmo e o segundo à iconografia indígena pré-colombiana. Aqui é importante sublinhar que uma das posturas contraculturais mais presentes nesse período adotava a simbiose estabelecida entre experiências religiosas-sagradas e o consumo de substâncias alucinógenas. O imperativo máximo era alcançar o nirvana, sair da limitação material e desbravar novas dimensões. Era conseguir alcançar o “ser essencial” e desvincular-se de correntes como família, sociedade, nação e cultura. Embora tenha surgido no campo artístico antes dessa “explosão mística” e de sua assimilação pela indústria cultural, Jodorowsky nela se infiltra pela via do *underground*.

El Topo se insere nessa cultura pop-místico-lisérgica do final dos anos 1960 ao alinhar investigações já desenvolvidas pelas vanguardas a determinados tópicos da contracultura. Entre esses tópicos, destacamos a recusa ao modo de vida ocidental e a seu racionalismo. O racionalismo ocidental é considerado ultrapassado e decadente e a chave para superá-lo estaria em outras culturas e tradições. A fonte estaria nas filosofias e doutrinas orientais, nas religiões de matriz africana e nas místicas pré-ocidentais, entre elas, a ameríndia. Deste modo, Jodorowsky, já um estudioso do oriente e das ciências místicas (tarô, astrologia, cabala, alquimia), também vai procurar, assim como os antigos surrealistas, a magia e os mitos presentes na cultura ancestral ameríndia.

Representações da magia ancestral

El Topo se estrutura em um espaço cinematográfico mítico: o *western*. Jodorowsky mobiliza a imagética e as ambiências características desse gênero como elementos iconográficos e atmosféricos. A diegese se localiza no conhecido universo do velho oeste - que é um território ficcional concreto -, porém o transcende transformando-o em território onírico. O cineasta parte de uma iconografia reconhecível para reconfigurá-la em representação do mundo do inconsciente. O *western* de Jodorowsky é um *western* metafísico. Um *western* simbólico e “irreal” se o comparamos a outros representantes do gênero. Neste universo somos apresentados a um austero *cowboy* sem nome, vestido de couro negro e interpretado pelo próprio Jodorowsky. Porém, não se trata de um cavaleiro solitário porque ele é acompanhado por um fiel escudeiro, no caso, o seu filho de sete anos que, como um recém-nascido, está despido. O valente e cruel cavaleiro e seu pequeno Sancho Pança descobrem um massacre em uma vila perpetrado por um coronel e seus asseclas que agora aterrorizam os sacerdotes de um mosteiro franciscano. Os dois dirigem-se ao local e o *cowboy* faz justiça com as próprias mãos libertando o povo e os monges das garras do feroz ditador. Finda a empreitada, a amante do coronel se oferece ao pistoleiro que abandona seu filho junto aos religiosos e embrenha-se galopando como um louco com sua nova companheira.

Os amantes passam fome e sede no deserto de dimensão circular. Mara, a amante, descobre que o seu novo protetor não é o mais forte e nem o mais rápido no gatilho porque há, no deserto, a presença de quatro mestres. A existência desses quatro mestres espirituais da pistola sinaliza a debilidade de seu companheiro e assim ela lhe faz um ultimato: o seu amor em troca das cabeças dos quatro sábios. O pistoleiro aceita o desafio e veremos que esses duelos não serão motivados por vingança, disputas ou recompensa material como o são na maior parte dos filmes do gênero. Se primeiramente os enfrentamentos são impostos como prova de amor pela amada, logo eles se revelam como uma busca pelo autoconhecimento. O *cowboy* não procura por algo que está fora e sim por algo que está dentro dele mesmo e que ainda desconhece. Qual é o seu propósito? Quem ele realmente é? Um grande vazio existencial o atormenta e o engole a cada instante. Os encontros com os quatro profetas ganharão contornos de uma jornada espiritual onde mistérios e enigmas antes insolúveis poderão ser decifrados.

Não é por casualidade que cada mestre representará uma religião ou cosmovisão: hinduísmo, sufismo, mística indígena e taoísmo. Tampouco é casualidade que sejam quatro. Cada mestre representa um dos quatro naipes do tarô e, por conseguinte, cada um dos quatro elementos da natureza: copas: emoção, intuição e amor (água); ouros: matéria, riqueza e estabilidade (terra); paus: energia sexual e criativa, força e instinto (fogo); espadas: intelecto, sabedoria e poder (ar). O primeiro mestre é um sábio hindu que vive em uma torre octogonal; o segundo é um sufista acompanhado por sua mãe e ambos residem em um acampamento; o terceiro é um indígena e sua morada é uma humilde tenda cercada por coelhos e, por fim, o quarto é um velho taoísta que somente possui uma rede de caçar borboletas. Cada mestre é mais humilde e possui menos pertences que o anterior, há aqui um caminho em direção ao minimalismo e à fórmula menos é mais.

De todos os mestres, o único que não representa uma tradição oriental e sim uma ameríndia é o terceiro, um indígena detentor de um conjunto de saberes ancestrais. Em seu templo observamos centenas de coelhos, símbolo de abundância, fertilidade, generosidade e sabedoria. Para os astecas, em seus mitos e lendas, esse animal assume também a função de guia espiritual. A simples presença do *cowboy* faz os animais tremerem até a morte. Um corvo fura o olho de um coelho morto. Quando a sombria figura de couro chega o curandeiro lhe oferece uma flauta para que ambos possam se conhecer através da música. A serenidade, a bondade e a leveza espiritual do Mestre contrastam com a angústia e a energia turbulenta do pistoleiro. Este, lança mão de trapaça para derrotar o seu oponente. Assim, da mesma forma que havia feito antes com o mestre sufista, aqui a desonestidade o levou a vitória, porém, mesmo tendo vencido o *cowboy* sabe que perdeu. O asco de si mesmo o invade, após o término de cada duelo a raiva e o nojo pela própria existência o consome intensamente.

Observamos que terceiro mestre está inserido no mesmo sistema que os outros mestres, nenhum deles é superior ou inferior aos demais. Nenhuma dessas religiões

está hierarquicamente posicionada em relação às outras. O que é importante salientar é que todas elas são de origem não ocidental e contrastam com o cristianismo. Na segunda parte de *El topo* ficará evidente que o cristianismo não é rechaçado ou negado em si e que a crítica se dirige à forma como ele foi desvirtuado de sua essência original e mal praticado. As tradições não ocidentais não estão orquestradas para combatê-lo e sim para reconfigurá-lo e transformá-lo. O cristianismo tem muito o que aprender com elas. Essa mesma equação reaparecerá, de forma mais programática e barroca, em *La montaña sagrada*. Com isso compreendemos uma sensível diferença entre Jodorowsky e os surrealistas da velha guarda em que o espírito anticlerical era tão demolidor e destrutivo que não havia o menor espaço para qualquer renovação. Em vez de destruir, Jodorowsky quer a mutação do cristianismo e do ocidente e nessa empreitada todas as outras cosmovisões apresentam a sua importância. Não cabe ao tesouro escondido no solo indígena a tarefa de assumir sozinho esse desafio. Desta forma, ao contrário do que defendiam alguns surrealistas, não haverá aqui a defesa do protagonismo da cultura ancestral mexicana na salvação do ocidente. Tal postura poderia nos sinalizar que, mesmo quando defende a cultura ancestral, Jodorowsky não a enxergará com olhos românticos e idealizados. Em certo sentido, concordamos, porém mesmo estando em menor voltagem cremos que a idealização não estará integralmente desativada.

A próxima referência que teremos aos povos indígenas aparecerá na segunda parte do filme, quando o frio pistoleiro será transformado no El Topo, isto é, na toupeira do título. Conforme o filme nos informa em seus créditos iniciais, a toupeira é um animal que vive no subterrâneo, na escuridão, e que seu propósito é cavar e cavar até alcançar a superfície. Quando isso, finalmente, ocorre, ela fica cega devido ao contato com a luminosidade solar. Em outras palavras, a toupeira é um animal trágico fadado a um fim inexorável. E é mais ou menos isso o que vai acontecer com o nosso personagem. Após ser assassinado por sua amante e por sua rival (a mulher de couro negro, sua versão feminina), o protagonista é resgatado e ressuscitado por uma comunidade de seres rejeitados pela sociedade por suas deficiências físicas. Ainda moribundo é levado para a caverna subterrânea onde habitam. Lá, acaba permanecendo desacordado durante longos anos e, nesse período, foi cultuado como um Deus pois, segundo a profecia, ele seria o enviado divino para libertar o grupo e fazê-lo ver, finalmente, a luz do sol. O propósito que o antigo pistoleiro tanto procurava parece ter sido encontrado. Ao acordar do prolongado sono, o personagem solicita uma consulta à líder religiosa que, por meio de um ritual, lhe revelará sua história e sua missão. A indígena que vemos em cena é uma autêntica xamã e, segundo declarações posteriores do cineasta, a cerimônia por ela conduzida não foi encenada. Observamos aqui a incorporação à ficção de registros documentais de xamãs reais, estratégia que será realizada novamente em *La montaña sagrada*.

Em *El Topo* temos uma nítida oposição: os seres marginalizados do subterrâneo são bons, generosos e têm senso de coletividade e os habitantes da cidade são perversos, autoritários e individualistas. Os primeiros são guiados espiritualmente por

uma senhora indígena e os segundos por um padre charlatão de uma religião não definida. Essa religião, que mais parece uma paródia ao catolicismo, tem como símbolo o terceiro olho no lugar da cruz. Participando das cerimônias está um jovem monge franciscano – que mais tarde saberemos que se trata do filho abandonado de El topo – observando a tudo de forma incrédula. Quando a farsa é descoberta e a igreja abandonada por seus fiéis, o monge retira do altar a manta com o terceiro olho e, por trás dela, revela-se a manta com a cruz. Isto é, o falso símbolo que escondia o verdadeiro é retirado para que o verdadeiro possa aparecer. O padre embusteiro que promovia falsos milagres agora será substituído por um autêntico sacerdote. Este, seguindo a cartilha do verdadeiro cristianismo, estará a serviço dos marginalizados e cuspidos pela sociedade e os ajudará na empreitada de cavar o túnel que os levará à superfície.

Ao apresentar uma senhora indígena – que é uma autêntica xamã – como a líder espiritual de uma comunidade subterrânea marginalizada, *El topo* nos diz explicitamente que os saberes ancestrais sempre foram e continuam sendo rejeitados pela elite e pela institucionalidade governamental dos países que os “herdaram”. Esses rituais de cura permanecem sendo interpretados como feitiçaria ou práticas maléficas. Eles estão escondidos, são secretos e clandestinos. Da mesma forma que a comunidade foi destruída pelos habitantes da cidade assim que saíram da caverna, esses saberes talvez tenham o mesmo destino se saírem de seu âmbito e perderem sua autonomia. O que o filme afirma em seu truculento final é que o mundo da superfície é incrivelmente pior que o mundo da caverna. Mas, mesmo sendo atroz, há ainda neste mundo uma fagulha de esperança. O filho de El Topo troca as vestes religiosas pela antiga armadura de *cowboy* e parte à cavalo tendo na garupa a esposa de seu pai e seu irmão recém-nascido. Uma estrada sem fim os espera.

Considerações finais

Em *La montaña sagrada* veremos as páginas da Bíblia sagrada serem devoradas por minhocas sedentas, imagem forte e asquerosa que afirma que a palavra de Cristo está sendo mal interpretada e empregada. O cristianismo não é o mal e sim é maléfica a forma como o ocidente o aplicou. Neste filme as ciências místicas e as filosofias orientais serão mobilizadas para reconfigurar o Cristo do Terceiro Mundo – vagabundo, louco e bêbado em um primeiro momento – e assim renová-lo. Essa mesma fórmula – o ocidente decadente precisa ser salvo e a fonte de sua cura está no não ocidental – já aparece de forma embrionária em *El topo*. Aqui, juntamente com os mestres orientais, está o mestre indígena que ajudará o implacável pistoleiro a se encontrar e a ser mais humano. Posteriormente, a sábia xamã será figura chave em sua jornada de transformação: por meio de um ritual ele terá consciência de sua missão e ao lado de sua companheira anã e de seu filho procurará levar o povo do subterrâneo à superfície e ao sol. Em vez da postura destrutiva dos primeiros surrealistas, Jodorowsky opta pela

renovação do ocidente e em vez do protagonismo conferido ao antigo México o escala na mesma proporção de outros saberes milenares para redimensioná-lo.

Referências

GALEANA, Edgard. Hasta el 33 pidieron ayer para el cineasta Jodorowsky. *Cine Mundial*, México, 30 de novembro de 1968.

JODOROWSKY, Alejandro. Entrevista com Alejandro Jodorowsky. Entrevista de Estevão Garcia e Fabián Núñez. *Contracampo* nº 91, janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artigos.htm>. Acesso em: 25 dez 2023

JODOROWSKY, Alejandro. Retrato pánico de Alexandro Jodorowsky. Entrevista de James R. Fortson. *Caballero*, nº 26, México, abril de 1969.

MELIA, Matthew. Landscape, imagery and symbolism in Alejandro Jodorowsky's 'El Topo'. In: BROUGHTON, Lee (ed.) *Reframing cult westerns: From The Magnificent Seven to The Hateful Eight*. Londres: Bloomsbury Academic, 2020.

SAWIN, Martica. El surrealismo etnográfico y la América indígena. In: *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, Catálogo Fundación Cultural Mapfre Vida, 1989.

A EXIBIÇÃO NA BAHIA NOS ANOS 1910: AS SALAS FIXAS E OS EXIBIDORES ITINERANTES¹

EXHIBITION IN BAHIA IN THE 1910S: THE CINEMAS AND TRAVELING EXHIBITORS

Filipe Brito Gama²

Resumo

O presente texto tem como proposta apresentar um panorama sobre a exibição cinematográfica na Bahia na década de 1910, em especial na cidade de Salvador, principal centro urbano do estado. Esta década se caracteriza pelo crescimento do circuito exibidor na capital baiana, período em que diversas salas estiveram em funcionamento. É também o momento em que as salas fixas começam a surgir no interior do estado, em paralelo às atividades dos exibidores itinerantes.

Palavras-chave: Exibição cinematográfica; Bahia; Salvador; Exibidores Itinerantes; Cinemas.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: PRÁTICAS DE DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO.

2 Filipe Gama, Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB e realizador audiovisual.

Abstract

The purpose of this paper is to present an overview of film exhibitions in Bahia in the 1910s, especially in the city of Salvador, the state's principal urban center. This decade is characterized by the growth of the exhibition circuit in the state capital, a period in which several cinemas were in operation. It was also the time when cinemas began to appear in the state's countryside, in parallel with the activities of itinerant exhibitors.

Keywords: Exhibition; Bahia; Salvador; Traveling Exhibitors; Cinemas.

Introdução

A história da exibição cinematográfica na Bahia tem início no fim do século XIX, quando os primeiros equipamentos voltados à exibição de imagens em movimento desembarcaram no estado: primeiro com o kinetoscópio de Edison, trazido por um negociante na venda desses aparelhos, que já havia trabalhado pelo Brasil como prestidigitador, o Professor Kij, no ano de 1895; e também com o pioneiro na projeção de vistas animadas para um plateia, o baiano Dionísio Costa, que no fim de 1897 exibiu filmes com o seu cinematógrafo, tanto no Teatro Politeama Baiano quanto, posteriormente, no salão da Confeitaria Luso-Brasileira (Boccanera Júnior, 2007; Fonseca, 2002). A partir de então, diversos outros exibidores itinerantes passaram por Salvador, boa parte deles vindo de outras grandes cidades brasileiras, exibindo seus aparelhos e seu estoque de fitas. Esses exibidores itinerantes, ou ambulantes, foram fundamentais para a projeção de filmes no Brasil naquele período, adquirindo seus aparelhos e filmes em países da Europa ou nos EUA. Já no início do século 20, havia um evidente aumento na oferta de filmes, ampliando o número de agentes atuantes no mercado exibidor, bem como uma quantidade cada vez maior de aparelhos, muitos deles aperfeiçoados (Freire, 2022).

É possível afirmar que entre os fins de 1897 e 1909, Salvador viveu o período de atividade dos exibidores itinerantes, assim como ocorrido em outras grandes cidades do país³. Entre 1897 e 1906, a maior parte dessas empresas de exibição que passaram pela capital baiana era de empresários ou companhias formadas fora do estado (grande parte, com estrangeiros como donos), e que atuavam em diferentes regiões do país, seja inserindo o cinematógrafo em meio a diversas outras variedades, ou priorizando a projeção de vistas animadas, e, por vezes, fixas. Importante dizer que esses exibidores atuavam em rotas diversas: alguns deles operavam regionalmente, outros circulavam

3 A base de dados "Exibidores ambulantes no início do cinema no Brasil", coordenado pelo Prof. Rafael de Luna Freire e disponível no site do LUPA - Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual, é um ótimo material para compreender a diversidade de empresários/exibidores, máquinas e cidades no período dos itinerantes. Para saber mais, acesso em: <https://lupa.uff.br/exibidores-ambulantes-no-inicio-do-cinema-no-brasil/>.

de forma mais ampliada, no vasto território brasileiro e até fora do país, em turnês internacionais. Salvador era, portanto, um dos destinos possíveis desses profissionais, sendo a terceira mais populosa cidade do Brasil, valendo-se especialmente de seus dois principais teatros, o já citado Politeama e o envelhecido Teatro São João. Mas, além dos teatros, outros espaços eram utilizados de forma pontual para exibição de fitas, como confeitarias, cafés-concertos, salões e até mesmo apresentações ao ar livre. Já entre 1907 e 1909, as atividades de projeção cinematográfica se tornam cada vez mais regulares, tanto no Politeama e no São João, com longas temporadas de empresas ocupando seus salões para exibição exclusiva de filmes, quanto também em outros locais da cidade, como no Passeio Público, no Rio Vermelho ou no Largo das Sete Portas, ampliando a oferta de fitas exibidas para o público soteropolitano.

Em 1909, inaugurou-se a primeira sala fixa da cidade, o *Cinema Bahia*, de propriedade de Umbelino Dias e localizado na rua Chile, n. 1. Este espaço é ponto de partida para o surgimento de vários outros cinemas da cidade, que rapidamente surgem nos anos subsequentes, estabelecendo uma pequena “febre” de abertura de salas. O fenômeno ocorrido em Salvador pode ser considerado tardio se comparado aos ocorridos na então capital federal, Rio de Janeiro, com a abertura de mais de 100 salas entre 1907 e 1911, bem como na segunda maior cidade do país naquele momento, São Paulo. A capital baiana, do ponto de vista da cronologia da abertura dessas salas fixas, está mais próxima das dinâmicas ocorridas em outras capitais do Nordeste, como Fortaleza, Recife e São Luís, que tiveram seus primeiros cinemas abertos entre 1908 e 1909.

Ainda sobre a abertura dessas salas em Salvador, um primeiro documento importante que faz um levantamento inicial desses espaços de projeção é o pioneiro livro de Sílio Boccanera Júnior, lançado em 1919 e intitulado *Cinemas da Bahia – 1897 – 1918*. Esta obra traz, com algumas imprecisões, uma lista de cinemas que foram abertos naquele momento, constituindo-se como um fundamental relato de experiência de um indivíduo que viveu as transformações da cidade. Outras obras continuaram essa investigação, como *A História do cinema vista da província* (1978), de Walter da Silveira, com breves comentários sobre essas salas e o mercado local, ou mesmo o livro de natureza mais memorialista *Um cinema chamado saudade*, cuja primeira edição é de 1997, e que também lista as salas fixas que foram abertas a partir de 1909, trazendo curtos comentários sobre cada um dos lugares, boa parte deles entendidos a partir de pesquisas em jornais do período, mas ambos sem uma análise mais criteriosa do ponto de vista metodológico e/ou em sua contextualização histórica. Cabe ainda ressaltar o trabalho “Fazendo Fita”: *cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930*, que é um texto que analisa a importância do cinema na perspectiva social, cultural e econômica.

Diante desses trabalhos, e da pesquisa em jornais do período, é possível observar que a maior parte desses cinemas estava localizada no núcleo central de Salvador, como o caso do *Cinema São João*, que foi aberto graças ao interesse do empresário Ruben Pinheiro Guimarães, que já havia operado uma sala em São Paulo, e decide adaptar o antigo prédio do Teatro São João para fins de projeção de filmes. Esse espaço

se tornou uma das mais importantes salas fixas durante, especialmente, na primeira metade da década de 1910, priorizando a estreia de filmes de destaque das principais companhias estrangeiras, aproveitando a atuação de Guimarães também como distribuidor. O Politeama seguiu um caminho diferente: se mantém como teatro e, eventualmente, tinha aparelhos de projeção de filmes instalados de forma temporária, ou seja, experiências por temporada. Assim como o pioneiro *Cinema Bahia*, outras salas inauguraram buscando atrair um público com maior poder aquisitivo, propondo espaços com os conceitos “chic” e “elegante”, como costumavam anunciar nos jornais. Fonseca (2002, p. 96) indica que esses cinemas ficavam especialmente na região da rua Chile, Ladeira de São Bento, Praça Castro Alves, Praça da Sé e Praça XV de Novembro, dinâmica que se preservou ao longo das duas décadas seguintes. O cinema de perfil “elegante” de maior repercussão na década de 1910 foi o *Ideal*, aberto em 1913, localizado na Ladeira de São Bento. Os cinemas de caráter mais popular, como o *Jandaia*, aberto em 1911, e o *Olympia*⁴, que surge com este nome em 1915, se concentravam na região da Baixa dos Sapateiros.

Em arrabalde mais afastados do núcleo central, mas que já se conectavam a ele por bondes ou estradas, surgem cinemas, alguns de vida curta, outros mais estáveis. Entre esses territórios, destacam-se o Rio Vermelho, Itapagipe, a Barra e a Calçada do Bonfim, com os cinemas *Avenida*, *Popular*, *Barra* e *Fratelli-Vita*, respectivamente. Nesse período também aparecem salas associadas diretamente à igreja, com programação de filmes adequados à moral católica, como o *Recreio São Jeronymo*. Em oposição a isso, existem também espaços de projeção voltados para fitas alegres ou livres, de caráter erótico ou pornográfico, a exemplo do *Club Carnavalesco Tenentes do Diabo* e o *Au Caveau*.

A ampliação do mercado exibidor, em especial na primeira metade da década, está diretamente associada a maior oferta de filmes por parte de empresas representantes das fábricas estrangeiras, no processo de consolidação do mercado distribuidor nacional, não por coincidência, o mesmo período de atuação da Companhia Cinematográfica Brasileira, principal distribuidora do país naquele momento. O mercado cinematográfico nacional sofre bastante a partir de meados dos anos 1910, especialmente com o impacto da Primeira Guerra, com a diminuição do número de filmes novos vindos da Europa, o encarecimento dos lançamentos das produtoras europeias de maior sucesso, e aos poucos os estúdios norte-americanos vão ganhando força com seus longas-metragens e filmes seriados, consolidando-se como principais agentes do setor a partir dos anos 1920.

No fim da década de 1910, a revista *Artes e Artistas* apresenta o seguinte panorama do circuito exibidor soteropolitano: o *Polytheama Bahiano*, de propriedade de

4 O *Olympia* ou *Olímpia* estava localizado na Rua J. Seabra, no mesmo local onde em 1913 foi inaugurado o Cinema Íris, que depois passou a se chamar *Éclair e Paz e Amor*. Esse espaço passou por diversos donos, sendo o principal deles Thomaz Antenor Borges da Mota.

uma Sociedade Anônima, que ainda fazia temporadas cinematográficas; o *São João*, de Ruben P. Guimarães, já em franca decadência, em seus últimos anos de existência; o *Guarany*, de Portella, Santoro & C., localizado na Praça Castro Alves e rapidamente se tornou o cinema da elite local; o *Ideal*, de J. G. Lima, também no fim de sua atividade, já que fechou as portas em 1921; o *Recreio S. Jeronymo*, da Empresa Obra Social Católica, ainda na Praça 15 de Novembro, antes de se transferir em 1922 para um prédio na Rua do Arcebispo; *Cinema-Theatro Olympia*, de Borges da Motta & C., que continua como um dos mais populares da capital, juntamente com o *Jandaia*, de João Oliveira, ambos na J. J. Seabra (Baixa dos Sapateiros); o *Avenida*, que se mantinha no Rio Vermelho em atividade desde 1910; e o *Itapagipe*, aberto naquele ano e localizado no Porto do Bonfim⁵. Na virada da década, já observamos a decadência dos dois principais cinemas, o *São João* e o *Ideal*, e a reforma de alguns espaços para melhor se adequarem para os espetáculos de palco e tela, a exemplo do *Olympia*, ampliando seu salão e o número de cadeiras, e garantindo um perfil popular.

Notas sobre a exibição no interior

São poucas as informações sobre o processo de interiorização das salas de cinema na Bahia, e diante de um território tão vasto, esse processo provavelmente aconteceu de forma bastante distinta nas diferentes microrregiões do estado. Infelizmente, há poucos documentos acessíveis e organizados para pesquisa, incluindo os jornais das principais cidades, dificultando o aprofundamento dessas informações. Algumas pesquisas acadêmicas foram realizadas, especialmente na área da história, abordando aspectos relativos à sociabilidade dessas localidades no início do século passado, e o cinema entra como um tópico relevante. Municípios como Feira de Santana, Caetité e Cachoeira, por exemplo, já tiveram parte de suas atividades comentadas por essas pesquisas. Acreditamos que, no início da década, parte importante das atividades de projeção de filmes era realizada por exibidores itinerantes, geralmente empresários locais, que faziam rotas mais curtas pelo estado apresentando seu estoque – isso acontece, por exemplo, com o *Cinema Brazil*, que teve passagens por Senhor do Bonfim e Serrinha em 1913, duas cidades que faziam parte da rota da Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco, ligando Salvador à Juazeiro (Silva, 2008; Gama, 2023). Ao longo dos anos 1910, algumas salas fixas (a maior parte deles, de curta duração) começam a se instalar por cidades do interior baiano, e isso fica evidente quando Raimundo Fonseca (2002, p. 100-101) cita uma nota da CCB, publicada em maio de 1913 no *Jornal de Notícias*, que comentava sobre os cinemas da Bahia que a Companhia havia fechado contrato, citando, além dos espaços da capital, o “cinema Nazareno, em Nazareth; cinema Apollo, em Santo Amaro; cinema Muritiba, em Muritiba e em todo o Sul do Estado”.

5 *Artes e Artistas*, Salvador, Bahia, Ano I, N. 1, 12 de outubro de 1920, p. 8.

Uma outra nota que aponta para o crescimento de salas nos municípios baianos é um texto publicado no *The Moving Picture World* de maio de 1915, de autoria do Consul Robert Frazer Jr., dizendo que naquele ano, havia cerca de 60 cinemas em toda Bahia, considerando os nove existentes na capital.

Um primeiro dado de natureza oficial encontrado em nossas pesquisas data apenas do início dos anos 1920, mas ajuda a entender a formação do parque exibidor baiano ao longo dos anos 1910. O Anuário Estatístico da Bahia do ano de 1924, publicado em 1926 pela Imprensa Oficial do Estado, informa a existência de 36 cinemas em 26 cidades diferentes (9 deles em Salvador). Mas cabe a ressalva que cerca de 58 cidades não informaram seus dados, e outras 55 disseram que não possuíam casas de diversões (teatros, cinemas ou casas recreativas), o que pode apontar para um número superior de salas e cidades. O anuário equivalente ao ano de 1928 sugere um número bem superior de espaços para projeção de filmes: 47 cinemas em 35 cidades, sendo 10 em Salvador. Esses números, mesmo diante das várias imprecisões apontadas pelo próprio documento, ajudam a compreender o perfil das cidades com salas de cinema, mas ainda é preciso aprofundamento nesses dados. Alguns dos municípios mais populosos do interior possuíam mais de um cinema, como Ilhéus e Santo Amaro, mas a grande maioria tinha apenas uma sala.

Considerações Finais

Neste texto tratamos, de forma resumida, de algumas questões relativas à exibição cinematográfica na Bahia nas duas primeiras décadas do século 20, em um período de importantes mudanças na atividade cinematográfica, tanto na perspectiva tecnológica quanto nas dinâmicas de mercado. Podemos considerar que o mercado cinematográfico ainda estava distante de sua estabilização, e é possível identificar um primeiro período de atividades, associado à projeções por temporada, feitas de forma irregular, majoritariamente por exibidores ambulantes que circulavam o Brasil em diferentes rotas; e, a partir do fim dos anos 1900 (no Rio de Janeiro e em São Paulo esse fenômeno se inicia em 1907, na Bahia em 1909), tem-se início o processo de sedentarização das salas no país, ou seja, o surgimento das salas fixas, com programação cinematográfica regular em espaços destinados prioritariamente à projeção de filmes. Esses cinemas se valiam da grande quantidade de fitas que já circulavam em território nacional, especialmente das fábricas europeias, até a Primeira Guerra. Essas películas eram distribuídas por empresários-representantes das empresas produtoras estrangeiras em território brasileiro, como precisamente detalha Rafael de Luna Freire (2022) em seu livro *O negócio do filme: distribuição cinematográfica no Brasil, 1907-1915*, abordando o processo de formação do setor de distribuição em território brasileiro.

Se o circuito de salas de cinema de Salvador é bem mais estudado e mapeado nesse período, com o “boom” de aberturas de salas entre 1909 e 1913, e depois uma certa crise desses espaços na segunda metade da década, sobre o vasto interior do estado ainda

são necessárias profundas pesquisas para melhor entender como esses cinemas surgiram, quais as relações comerciais que eles estabeleciam entre si e com outros agentes do mercado nacional, como esses filmes circulavam, qual o perfil da programação e sua periodicidade, enfim, questões centrais para o entendimento de como funcionava uma sala de cinema no interior da Bahia no início do século 20, ainda no período silencioso. Essas são algumas questões que devem ser entendidas como problemas importantes para futuras pesquisas.

Referências

- BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUNEB/EDUFBA, 2007.
- DIRETORIA GERAL DE ESTATÍSTICA DO ESTADO DA BAHIA. *Anuario Estadístico Anno 1924*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1926.
- DIRETORIA GERAL DE ESTATÍSTICA DO ESTADO DA BAHIA. *Anuario Estadístico Anno 1928*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1932.
- FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. “Fazendo fita”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA/Centro de Estudos Baianos, 2002.
- FREIRE, Rafael de Luna. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil 1907-1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2022.
- GAMA, Filipe Brito. *Dispositivos, máquinas e cinematógrafos na Bahia do Século XIX*. *Vivomatografias*, n. 7, dezembro de 2021, pp. 71-97.
- GAMA, Filipe Brito. Os cinemas pela Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco. *Anais de textos completos do XXV Encontro da SOCINE: inventar futuros [recurso eletrônico]* / organização editorial Cristian Borges... et al. São Paulo: SOCINE, 2023.
- SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Os Dramas de José Carvalho: ecos do melodrama e do circo-teatro no sertão baiano*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

UMA ASSEMBLEIA MULTIESPÉCIE PARA NOVAS IMAGENS DE AMÉRICA LATINA¹

A MULTISPECIES ASSEMBLY TO NEW IMAGES OF AND FROM LATIN AMERICA

Frederico Canuto²

Resumo

A partir de quatro conjuntos de imagens advindas do cinema, literatura, antropologia e artes visuais pretendo discutir as imagens multiespécies produzidas a partir da posição latino-americana visto seus modos de construção narrativos moldados através da relação junto aos desumanizados pela exploração territorial, colonização e racialização. O objetivo é pensar quais imagens outras de América Latina emergem a partir da ideia do continente como habitat multiespécie tendo como diplomatas, mediadores e articuladores os povos originários, negros e periféricos. Tais conjuntos imagéticos a serem analisados - *Trípticos* ou *Dípticos* - serão estratégia metodológica textual na medida em que servem de exercício comparativo/complementar Sul-Sul - às vezes filmes e obras de um mesmo autor mas feito em/que produz geografias diversas; ou filmes de uma mesma nacionalidade mas com questões que colocam em xeque a

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: COLETIVO, COMUNAL, COMUNITÁRIO: FLECHAS, CESTAS, MÍSSEIS.

2 Arquiteto e urbanista, Doutor em Poéticas da Modernidade, Professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

própria idéia de nação - gerando assim reconhecimentos (in)comuns críticos em contexto tão diversos como os que compõem a América Latina, parte do Sul Global.

Palavras-chave: Estudos Multiespécie, Cinema, Cinema Indígena, Periferia

Abstract

Using four sets of images from cinema, literature, anthropology and visual arts, I intend to discuss the multispecies images produced from the Latin American position, given their modes of narrative construction shaped through the relationship with those dehumanized by territorial exploitation, colonization and racialization. The objective is to think about what other images of Latin America emerge from the idea of the continent as a multispecies habitat with indigenous, black and peripheral peoples as diplomats, mediators and articulators. Such image sets will be analyzed in a comparative/complementary exercise South-South - sometimes films and works by the same author but made in/which produces different geographies; or films of the same nationality but with issues that call into question the very idea of nation - thus generating (un)common critical recognition in contexts as diverse as those that make up Latin America, part of the Global South.

Keywords: Multispecies Studies, Indigenous cinema, Periphery

Contexto

A América Latina, como podemos ver facilmente num mapa-mundi, trata-se de uma região composta de países da América Central e do Sul. Chegando mais perto e num olhar histórico retroativo, composta por mais do que países, denominação que sustenta divisão colonialista feita pelos países europeus colonizadores que deixaram sua marca indelével baseada na ideia de estado-nação, vemos impérios antigos, povos escravizados, culturas autóctones e florestas milenares. Utilizando a ferramenta *Googlearth*TM pela região, passeamos por uma floresta amazônica, centro da América do Sul tendo em sua periferia o Brasil, e a cordilheira dos Andes como elemento geográfico natural que atravessa divisões territoriais. Mas há mais, e que somente nas rés do chão é possível se ver: contaminações entre culturas diaspóricas e originárias produzindo processos de diferenciação que resultam em formas culturais singulares. Mais do que uma geografia política surgida na/da Modernidade europeia que afirma uma nacionalidade, a América Latina a partir do solo torna-se porta de entrada de mundos indígenas e outros povos que ali chegaram pela escravização imposta pelos colonizadores pois estas culturas não foram dizimadas, ainda que tenham sofrido perseguições de toda sorte. Encontram-se espalhadas, misturadas entre si e com os próprios

européus, produzindo culturas e formas singulares de ver e se comunicar com seus mundos particulares. Com cada cultura tendo como centro de consciência uma ideia de humanidade muito particular, intermediando sua relação com o mundo sensível através de espíritos, rituais e encantados, temos por esse perspectivismo um pluriverso continental. Mais do que um território, tal continentalidade latina ou ladina, diria Lélia González, é devir epistemológico a partir do momento em que sendo vários mundos, vários são os centros de consciência a partir do qual se produzem narrativas sobre cada um desses.

Sendo vários os sujeitos ladino americanos, latinos afro-ameríndios, latino-americanos, ladinos américo-pindorâmicos e outras dissidências levando em conta a provocação da chamada para este colóquio, queremos ampliar tais desdobramentos colocando como centro da discussão não mais as categorias humanas dadas aos sujeitos negro, latino, americano, etc. Todas as definições anteriormente colocadas têm como centro de suas questões uma ideia de humanidade relacionada à espécie, sendo que o território que as congrega é composto de sujeitos também não humanos, ou de espécie não humana. Tendo então a ideia de uma paisagem multiespécie - entendendo paisagem como "(...) sedimento concreto de fluxos vitais, condições atmosféricas, sonhos, memórias e representações" (Tsing, 2022, p. 9) - como contexto de discussão da América Latina, torna-se nosso interesse pensar as imagens que tem como sujeito central aquele que também não é humano, às vezes mediado pelas diversas culturas e suas formas de compreender, escutar e dialogar com este mundo.

Assim, pretendemos neste artigo ponderar a partir de imagens produzidas pelos povos originários, negros e/ou produzidos no contexto de crimes ambientais, uma ladinidade américo-pindorâmicos multiespecífica. Para tal, mobilizaremos algumas imagens produzidas no contexto da arte, do cinema, da antropologia, dos rituais e outros campos em que tal abordagem possa ganhar tessitura e lastro numa multi-epistemológica abordagem do que há de não humano no território.

Díptico: sobre baratas, encantados e lama

A antropóloga sino-americana Anna Tsing em seu livro *Cogumelo no fim do mundo* (2022) discorre a respeito dos intensos arranjos multiespécies entre imigrantes cambojanos, cogumelos *matsutake* e uma floresta no sul da Ásia, onde se localizam essas iguarias gastronômicas, em contexto de exploração de florestas para extração de madeira *pinus*. No território que o capitalismo deixa ao se aproveitar da terra arrasada que produziu através de explorações monoculturais globais devastadoras, encontram-se cogumelos que são cultivados e colhidos manualmente para subsistência e que tem outra função que nada mais é do que forma de passagem de conhecimento de pai para filho no contexto de um país como Laos, formado por teias de relações milenares como a terra. No capitalismo global tal cogumelo significa alimento para uma casta

de ricos que podem pagá-lo mas no contexto familiar, narrativas de um repertório de práticas ancestrais. O *matsutake* é vida que surge nas ruínas do capitalismo.

Interessante que em seu projeto arquivo-site desdobrado a partir desse livro chamado *Feral Atlas* (2020) cujo objetivo é cartografar as infraestruturas modernas multiespecíficas e seu impacto global - “plantações, monocultura e ecologias simplificadas; transporte transcontinentais de patógenos e materiais vivos; drenagem de aquíferos e construção de barragens; aglomeração comercial de animais e resíduos não-biodegradáveis” - Tsing aponta como tal dominação mundial tem como ponto zero exatamente o ano de 1492, início da colonização europeia do mundo. Assim, tal contaminação do continente americano pela prática monocultural e patógenos vindos da Europa e Ásia é manejo ambiental que tem história há mais de 500 anos, dando início ao colonialismo (Quijano, 1992). Ainda com Tsing, entendemos que tal ciência moderna que busca controlar toda a paisagem terrestre, aquática e aérea é uma ciência do desastre que produz uma ecologia própria, uma ecologia selvagem que globalmente, por conseguinte, produziu segundo alguns cientistas sua própria era geológica: o Antropoceno.

Em 05 de novembro de 2015 tal manejo como ciência do desastre encontra no crime imposto à cidade de Mariana um de seus pontos altos. Não somente Mariana, cidade de passado minerário durante a colonização do estado de Minas Gerais, mas consequentemente todo o Vale do Rio Doce até chegar ao oceano Atlântico, hoje está completamente contaminado por lama tóxica de rejeitos de mineração. No filme *Lavra* (2021) de Lucas Bambozzi, vê-se os impactos de tal infraestrutura moderna colonial das montanhas de minério do estado de Minas Gerais: uma prática apoiada numa ciência que sabe que o fracasso é questão estatística, estando programada a ocorrer em anos, poucos ou muitos, pouco interessa.

Três cenas chamam a atenção no filme: a primeira, a resposta dos Krenak ao rio lamacento à frente e outras duas, com quilombolas que vivem uma relação de proximidade com o rio observando a terra que lhes foi legada e cavando, o que ainda está lá. Ou usando aqui as chaves conceituais de Tsing, antropóloga do fim do mundo a partir de sobrevivência nesse mesmo mundo dos cogumelos *matsutake*, as perturbações que podem a longo prazo produzir novas facetas do Antropoceno: novas formas de convívio entre lama, vegetais, humanos e espíritos.

Ailton Krenak, representante do povo, pensador, professor e expoente da luta ambiental, coloca que para o povo Krenak o rio não está morto a despeito de todas narrativas ambientais piadas em estudos científicos que lhe julgam assim. Para os Krenak, o avô Watú, modo como se referem ao rio Doce, não se encontra morto, mas em coma. A despeito de perdas no que diz respeito a caca de peixes, beber água ou usá-la como lugar de banho, para os Krenak o rio se encontra adormecido sendo que a depender do modo como vamos tratá-lo, ele pode vir a despertar novamente. No mundo Krenak, o Watú pode acordar porque é um ser que faz parte do mundo dos encantados e que não em dois ou três anos, mas num período muito maior pode se recuperar.

Mais do que otimismo desenfreado, a fala de Ailton Krenak nos lança a uma perspectiva a respeito do mundo ou planeta que nos impele a pensá-lo sem nossa presença. Concordando com Viveiros de Castro e Danowski (2014), um mundo pode vir a existir, inclusive sem a presença do homem branco, suas tecnologias destruidoras e ciências que somente fracassam e desaparecem. Watú pode voltar a viver desde que não estejam mais presentes as atuais espécies devastadoras, que tem cor (branca), e que agem e produzem segundo uma lógica de produção racionalmente pré-definida (capitalismo).

Em outras duas cenas, mulheres quilombolas chamam a atenção para a terra fértil que está abaixo da lama petrificada que está abaixo do solo de lama. Numa espécie de escavação arqueológica do mundo recente, mostram em duas oportunidades que a terra que ainda existe. Com um vergalhão metálico, enfiam-no no solo, fazem um movimento de alavanca e mostram como abaixo da lama tornada quase pedra há baratas (animal que comumente relacionamos a ares de esgotamento sanitário nas cidades) vivendo, criando túneis e sobrevivendo. Ao mostrar arvoredos e plantas que nascem do solo petrificado, com galhos tortuosos, mostram que plantas tentam penetrar e furar tal petrificação em busca de solo fértil para se alimentarem de água para sobreviver.

A imagem da lama, tornada torrões de terra contaminados com plantas nascendo entre suas rachaduras dadas pelo sol inclemente e baratas, que saem do solo, sendo cultivadas pelos quilombolas e tornadas encantadas pelos Krenak mostra como tal contaminação, entendida por Tsing como modos de “(...)adaptar-se às precariedades das situações para sobreviver (2022, p. 73)” que expõe a ruína do mundo como solo fértil para se viver sem nós.

Díptico: emaranhamentos com águas e aviões

Numa entrevista à publicação *Aã* (Canuto e Ganz, 2023), Isabela Cassimira, rainha Conga da Guarda 13 de maio, comentou sobre o filme que co-dirigiu com Junia Torres *A Rainha Nzinga chegou* (2015). No filme, surgido como ideia como um *road movie* cujo interesse foi religar uma linha quebrada entre África e Brasil a partir de Angola e o reinado de Casimira em Belo Horizonte, Minas Gerais, transforma-se a partir da morte da mãe de Isabel. Uma vez que Isabel é alçada ao posto de rainha, o filme não é mais apenas sobre essa religação territorial, mas construção de uma ancestralidade para afirmação e coroamento da nova rainha Nzinga. Na entrevista, Isabel comenta como foi ir de avião para Angola. Ela lembra-se de, ao fechar os olhos, imaginar que seus antepassados, acorrentados aos navios negreiros, eram transportados da África para o Brasil enfrentando ondas do revoltoso mar Atlântico. Ao abrir os olhos e ver gotas de água da chuva batendo nas janelas do avião em que estava, pensa em como está indo reaver-se com toda história de escravidão e sofrimento iniciada em território africano. Ao terminar este reencontro com Angola e voltar ao bairro Concórdia,

em Belo Horizonte, exclama: a África é aqui! Ao perceber em sua viagem que muito do que existe em Angola não existe aqui e vice-versa. No Brasil, há uma Améfrica.

No filme (*outros*) *fundamentos* da artista visual Aline Motta, três cidades com água no nome se encontram interligadas: Rio de Janeiro, na costa, e Cachoeira, banhada pelo rio Paraguaçu, ambas no Brasil, e Lagos, na Nigéria.

Através de espelhos refletindo cada qual lugares, rostos e territórios de nascimento imaginados e criados, uma comunicação sensível se dá a busca pelo passado da própria artista e o que é possível de se circunscrever a essa experiência diaspórica. Ou ainda, junto com Saidiya Hartmann, imaginar o que poderia ser esse oceano que separa uma experiência ancestral de violência e escravidão próprias legadas aos negros e negras.

A água, repetida como sussurro no vídeo de Aline Motta, convoca um novo território que se formou pela experiência racial escravagista de mais de 400 anos que para a artista ainda a forma e a torna o que é, não uma expatriada, mas alguém à procura de novas fundações de si mesma como corpo flutuante para além de ladina amefricana podemos entrever.

Entre o ir e vir à Angola ou no oceano que separam as cidades, novas contingências e híbridos surgem, transformando aviões e oceanos em lugares de morada de experiência de violência que jamais irão desaparecer.

O oceano Atlântico pode não estar no interior do continente latino-americano, ou sequer fazer parte do mesmo, mas é presença fantasmagórica de uma relação de dominação e violência perpetrada pelos europeus nessa mesma América latina. A África, lugar de estranhamento familiar para Aline Motta e de uma ideia de nascimento e origem para Isabel Casimira, mostra como a América Latina é tanto continente que é elo de ligação espelhado com o Brasil quanto dissidência autônoma africana, respectivamente. Mas tais relações transformam corpos. Ao contaminar a experiência de ser negro nesses lugares, com a escravidão como fenômeno mundial pois é ponto de virada na emergência e consolidação da invenção científica da questão racial (Balestrin, 2013), pilar da permanência do colonialismo como colonialidade, um acoplamento multiespecífico transforma os corpos racializados. A negritude historicamente somente existe emaranhada à madeira dos navios negreiros assim como as águas que batem nos conveses e que foram o lugar para onde escravizados eram jogados no trânsito oceânico. Das plantas medicinais e matéria-prima de rituais, como a conta de lágrima achada ao lado do hotel no filme *A Rainha Nzinga chegou*, aos territórios quilombolas e terreiros urbanos, a experiência negra atlântica expande o território da América Latina, incorporando o oceano como seu rio comunicante.

Trípticos: de lontras, capivaras e terras a uma outra América Latina

Em torno de 10 anos, três filmes produzidos por cineastas Maxakali nos propõem novos territórios. Em comum, um interesse não em registrar um passado para afirmar uma existência milenar, mas interferir no presente - um passado sempre em atualização na cosmologia Maxakali ou na invenção de sua cultura (Queiroz e Diniz, 2018) ou indo contra a história Nortista produzida em arquivos, performatizando novos roteiros e direções (Taylor, 2013) ou ainda, criando espaços para novos povos. Mais ainda, o que os une e os torna presentes é uma urgência dada na atualização da vida secular para a construção permanente de novos mundos pelo exercício de produção territorial, seja Aldeia Verde (Queiroz e Diniz, 2018), seja aldeia escola floresta³, a partir de tecnologias indígenas.

Em *Xupaponyãg* (2011), o que temos é um filme cuja premissa parte não da documentação ou da confirmação de histórias passadas, como muitos filmes de seus parentes produzidos junto ao Vídeo nas Aldeias⁴, mas um filme-ritual que visa aterrar um sentido de terra em Aldeia Verde⁵ pelos corpos e práticas, fundando uma terra

-
- 3 A aldeia escola floresta (www.aldeiaescolafloresta.org) encontra-se em processo contínuo de construção, sendo fruto de uma ocupação iniciada em 2021, na madrugada do dia 28 de setembro, quando mais de 100 famílias tikm'ũn retomaram uma terra da União na região de Itamunheque, zona rural do município de Teófilo Otoni, em Minas Gerais. Para tal reconstrução e religação com o território, atualmente Isael e Suely tem aliança com coletivos de artistas, professores da UFMG e parceiros como Teia dos Povos (<https://teiadospovos.org/um-encontro-na-aldeia-escola-floresta/>).
 - 4 Precursor na produção audiovisual indígena, o Vídeo nas Aldeias dedica-se, desde 1986, à formação de cineastas indígenas e à produção e difusão de seus filmes, apoiando suas lutas e contribuindo para a garantia de seus direitos culturais e territoriais. Hoje uma ONG que tem em seu acervo mais de mil horas de filmagens, é articulador de encontros, parcerias, alianças entre os mundos indígenas e não indígenas.
 - 5 Apenas em 1993, a Terra Indígena (TI) Maxakali foi demarcada, unificando as duas antigas áreas indígenas de Água Boa e Pradinho. A TI Maxakali foi homologada em 1996, com superfície de 5.305,67 hectares. Em julho de 1999, os fazendeiros que se instalaram no trecho que dividia as áreas antigas foram retirados por decisão judicial. Assim que os fazendeiros se retiraram, os grupos do Pradinho ocuparam a maior parte da área. Os grupos de Água Boa fizeram contraposta de limitar as áreas dos grupos conforme a divisa municipal: os de Pradinho ficariam com as áreas incidentes no município de Bertópolis; os grupos de Água Boa com as áreas incidentes em Santa Helena de Minas. Ao mesmo tempo em que os Tikmu'ũn aumentavam sua presença no meio dos brancos por intermédio da universidade, no interior da terra indígena, em 2004, surgiu um conflito de grandes proporções que acarretou a repartição entre os grupos locais. Decorrente disso, dois grupos distintos deixaram suas aldeias em Água Boa e Pradinho e partiram em direção a novos territórios. Dona Isabel (mãe de Noêmia e avó de Sueli Maxakali) acalentava, há muito tempo, o sonho de regressar à terra onde cresceram, na divisa da atual Terra Indígena Maxakali, onde passa o Córrego do Norte (ROMERO 2015, p. 112). Então, os dois grupos se deslocaram e reocuparam a terra dos antepassados, mas, após um conflito com os fazendeiros locais (conferir adiante), foram obrigados a deixar o local. A partir de 2007, duas novas aldeias se constituíram, em duas outras terras indígenas separadas: Aldeia Verde (próxima à cidade de Ladainha – MG), formada por meio da liderança de Noêmia e Sueli Maxakali; e Mundo Verde Cachoeirinha (próxima a Topázio, distrito de

recém-criada à época pelos Maxakali liderados por Isael Maxakali⁶. Logo depois de uma breve explicação dada por uma legenda, somos apresentados às lontras invasoras. Ainda que num primeiro momento se reúnam para ocupar a aldeia, o que ocorre é sua posterior expulsão pelas mulheres, sendo esta última ação filmada num plano sequencial pelas câmeras que, por sua vez, fazem parte do ritual. Se para Jean Rouch, o homem branco - cineasta ao filmar o ritual numa posição interior ao corpo coletivo que ali se constrói, no meio dos indígenas e espíritos, conforma um cine-transe pois se vê enredado numa cena cosmopolítica mais ampliada (Margel, 2017); no caso de Isael e Suely não há cine-transe e sim um cinema-ritual (Queiroz e Diniz, 2018), mas com imagens que colocam ao avesso as noções de quem coloniza quem.

Voltando ao início do filme, numa das primeiras cenas do chamamento das lontras, próximo ao que parece ser um orelhão telefônico, uma delas liga de um aparelho eletrônico celular indicado por um dos membros para que todas as outras se reúnam ali. No uso do aparelho, vê-se ali um traço do modo como a cultura é vista pelos Maxakali: sempre em construção, onde o passado não é prisão mas sim base a partir do qual se constrói continuamente um sentido de estar no mundo, especialmente com os outros e suas invenções, como o aparelho celular.

Mais ainda, análogo ao que acontece quando da produção e exibição do filme *Grin* numa aldeia Maxakali tal como colocam Queiroz e Diniz (2018), o filme de 2011 serve para atestar:

- 1) os Maxakali estão fazendo filmes não só sobre rituais, mas também sobre os acontecimentos propriamente históricos e políticos que atravessam suas vidas;
- 2) esses filmes políticos parecem ter o efeito não só de rever sua história ou contar sua história, mas contar uma história do presente para os brancos (para eles, como para tantos outros povos indígenas, a “história dos antepassados ou dos mortos” é mesmo para ser esquecida) para lhes revelar as marcas (da violência) do passado que os brancos lhes impuseram;
- 3) que a cultura dos Maxakali não está congelada no passado (a qual deveria ser resgatada ou preservada por meio da história ou do cinema), ao contrário, se insere numa dimensão transformacional na qual o experimentar ou virar “branco” (como virar qualquer outra coisa) é um dos modos de existir ou resistir; e, finalmente,
- 4) que os filmes jamais deixam de ser também filmes-rituais no sentido em que necessariamente lidam com a passagem das “imagens” (kokux), ou seja, do relacionamento de seres/agências frequentemente invisíveis, que são interpelados (no

Teófilo Otoni), formada por meio da liderança de Rafael Maxakali. Aquelas duas mil pessoas Maxakali, portanto, hoje se distribuem entre as quatro principais áreas de ocupação: Água Boa, Pradinho, Aldeia Verde e Cachoeirinha (Queiroz e Diniz, 2018).

6 Para mais detalhes sobre a história da ocupação Maxakali em Minas Gerais e um histórico da produção cinematográfica deles, indicamos ver *Cosmocinepolítica tikm'n-Maxakali: Ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena* (Queiroz e Diniz, 2018).

caso do filme, encenados e montados) de acordo com os termos da sua cosmologia. (Queiroz e Diniz, 2018)

O aparelho é parte de sua memória ancestral, atualizando um chamamento ritualístico. Um instrumento de poderes xamânicos extradimensionais lança por entre ondas de rádio que correm os céus sem que seja visto por ninguém, exceto os espíritos, produzindo chamamentos. Um aparelho científico para os povos originários, próximo ao “chocalho do xamã como acelerador de partículas” no laboratório na aldeia indígena, como a analogia do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (Sztutman, 2007, 45)

O celular usado assim é uma tecnologia social na medida em que uma técnica ritualística que serve para chamar as lontras para um encontro a fim de vingar os mortos. O mesmo ocorre com o cinema Maxakali: não como vingança, nem como reparação, mas suplementando a realidade, mostrando sua incompletude em relação ao que ocorreu antes porque se está aqui e agora. Sempre produzindo algo novo, uma nova intensidade, um novo ritual, um passado em transformação no presente.

Ao assistir *Caçando Capivara* (2009), dirigido por Derly, Marilton, Janaína, Joana, Fernando, João Duro, Juninha, Zé Carlos e Bernardo Maxakali, 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 tenham voz - e nem sempre visualidade - e essa dança entre caça e caçador aconteça. Trata-se de habitar o matagal numa terra devastada ao redor pelo agronegócio não apenas com o povo Tikmu'un, mas por extensão os animais, as plantas, os espíritos, “yãm y – 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 nada, 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 todos a lente da câmera e seus captadores de som, inclusive retirando uma referência principal, desnortando quem assiste o filme pois não se sabe de onde o som vem e não se pode acompanhar ninguém. 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, todas as espécies.

E em *N h yãgm yõg hãm: Essa terra é nossa!* (2020), a autoria dos cineastas Isael Maxakali e Sueli Maxakali é ampliada em relação ao anterior *Xupaponyãg* (2011), trazendo pesquisadores e realizadores Carolina Canguçu e Roberto Romero. Numa aliança há tempos sendo construída entre os realizadores Maxakali e antropólogos,

pesquisadores entre outros apoiadores advindos especialmente da UFMG⁷, esse filme lançado no FORUMDOC em 2020 traz a baila o conflito de terras e o histórico de violência sofrido pelo povo Tikmu'un. Mais ainda, é uma exploração por entre fazendas, cidades, corpos de parentes e árvores mortas de uma história de violência. E sendo mais exato, aponta para não somente o desejo de uma terra, mas também para a sua afirmação.

César Guimarães (2020), em texto sobre o filme no catálogo FORUMDOC 2020 diz:

No muro arruinado de um padrão de energia elétrica, Isael escreve, na língua Tikm' n, com tinta vermelha e traços largos de pincel: “Essa terra é nossa”. Diante da marca dos ausentes, eles fazem seus pedidos: “Para as nossas crianças. Para a gente poder se espalhar de novo por essas terras onde os brancos nos mataram”. Mais do que um trabalho de luto e de denúncia, trata-se de destinar os desaparecidos ao futuro, de tê-los ainda consigo no tempo que virá (esta memória não guarda nada no passado; se ela conserva algo, é para lançá-lo ao devir). (Guimarães, 2020, 159)

No canto Maxakali, misto de dor e devir futuro segundo Guimarães (2021), diz-se do desejo que parte da morte para construir novas vidas. Se multiplicar os possíveis é o que diz de uma boa política se tomarmos o olhar de futuro que os indígenas representam numa entrevista dada por Eduardo Viveiros de Castro (Sztutman, 2007), exigir uma reparação histórica dos que morreram mas também pintar e marcar com tinta vermelha “a terra como nossa” hoje é tanto afirmação de um passado que se desdobra com dor no presente, mas vontade de fundar uma nova terra, um novo futuro e analogamente a Deleuze (2004), um novo povo. Assim, o filme Maxakali não apenas representa imagens, mas também se desdobra no extra-campo do mundo, na “(...) criação do projeto Aldeia-Escola-Floresta, um espaço de troca de saberes, preservação ambiental e formação de jovens artistas e pajés Maxakali em Ladainha - MG”. Um cinema que suplementa com celulares e escolas o mundo é o projeto do cinema Tikmu'un.

Díptico: táticas de acoplamentos com gatos

No filme *Brooklin*, do Coletivo Cine Leblon, produzido no contexto do prêmio *Funarte Artes Visuais - Periferias e Interiores*, a partir de um narrador esguio e fugidio, contemplamos no curta metragem uma rádio clandestina da população negra. O gato negro da imagem final, narrador em *off* do filme, comumente é associado por muitos como símbolo de uma ideia de azar. Tal animal sofre tal preconceito e violência nas ruas pois tal ligação é fruto de preconceitos a práticas mágicas e espirituais que

7 Para um histórico dessa parceira, indicamos o texto de Queiroz e Diniz (2018), especialmente a partir da página 67.

a Modernidade teima em colocar como irracionais e selvagens pois diversas de uma perspectiva religiosa cristã e modelo de cidade embranquecida. No entanto, no contexto cinematográfico proposto pelo filme, ele é mais do que apenas um animal símbolo de um preconceito racista.

O gato é aquele que testemunha uma rede clandestina de informações sendo produzida, mas é também palavra que remete a uma forma clandestina própria das periferias brasileiras de sobreviver se apropriando das modernas infraestruturas, normalmente estatais ou aquelas privatizadas, portanto retiradas do controle do poder público que teoricamente deveria ter como objetivo o bem público comum. “Fazer um gato” significa se apropriar da rede pública de energia elétrica ou de água, por exemplo. O gato é um animal-movimento. Nesse sentido, ele mesmo é um exemplo de vínculo multiespécie com uma terra que é Belo Horizonte.

Stutman (2018) ao discutir a feitiçaria e magias junto ao pensamento de Isabelle Stengers nos aponta para como tais práticas não capitalistas e não racionalizadas pelo pensamento ocidental foram preconceituosamente taxadas de sinônimos de incivilidade. O potencial animista e mágico do gato, por sua vez, reside justamente em sua existência central para a narrativa como dispositivo de politização de uma relação com a natureza, tornando-a ela mesma um acoplamento contaminado de técnicas de apropriação de infraestrutura (objeto), um animal (espécie) testemunha (humano). Nessa junção exploratória do potencial cibernético do gato reside uma nova incomunidade.

Já com Silvia Federici (2017), vemos estes rituais de magia e bruxaria como poderes emanados de coletivos de mulheres, empoderados em suas práticas, saberes e cuidados entre si. No entanto, na Modernidade são denominados como algo fora de uma racionalidade e no contexto de um espiritismo barato com o intuito de rebaixamento. Ou seja, magia e bruxaria vêm como denominações que retiram de outras formas de conhecimento legitimidade, enfraquecendo-as como epistemologias discursivas racionais na Modernidade. Estas são formas outras de ver, experimentar e agir no mundo em que o gato preto do filme aparece como porta-voz e representação como linha de fuga da centralidade do pensamento hegemônico humano(ista).

Em *Brooklin*, o alargamento da política para uma que acolhe não só os considerados humanos e tornados cidadãos, mas também os que nem humanos são, coloca-nos frente uma proposição cosmopolítica, analogamente a Stengers (2018). O gato amplia nossos corpos e capacidade de relacionar e testemunhar o mundo. Ele é um amplificador, mostrando o que pode um corpo híbrido na imagem.

Agradecimentos

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.

Referências

- A RAINHA Nzinga chegou. Direção de Isabel Gasparini, Junia Torres e Isabelle Gasparini. Belo Horizonte: 2015.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMANCIO, Cardes, HEMERITAS, Paulo, MOREIRA, Wagner. *Cinema. Políticas da Imagem*. Belo Horizonte: CEFET, 2020.
- AZOULAY, Ariella. *Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- AZOULAY, Ariella. *Potential History. Unlearning Imperialism*. New York: Verso, 2019.
- BALESTRIN, Luciana. America Latina e o Giro Decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*. n.11. Brasília, 2013.
- BRASIL, André. 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. 2. Rio de Janeiro, 2016.
- BRASIL, André. Ver por meio do Invisível. O cinema como Tradução Xamânica. *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo. v.35. n. 03, 2016.
- 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.
- BROOKLIN. Direção do Coletivo CineLeblon. Belo Horizonte: 2019.
- CAÇANDO capivara. Direção de Derly, Marilton, Janaína, Joanina, Fernando, João Duro, Juninha, Zé Carlos e Bernardo Maxakali. Brasil, 2009.
- CANUTO, Frederico e GANZ, Louise. *Aã*. Belo Horizonte, 2023.
- CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CLASTRES, Pierre. *Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'água, 2004.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. In. LANDER, Edgardo (coord.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- GUIMARÃES, Cesar. O canto é a verdade dos lugares. N h yãgm yõg hãm: Essa terra é nossa! FORUMDOC 2020. Belo Horizonte, 2020.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu. Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LAVRA. Direção de Lucas Bambozzi. Brasil, 2021.
- MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma (técnica, cinema, etnografia, arquivo)*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.
- MATA. Direção de Fábio Nascimento e Ingrid Fadnes. Brasil, 2021.

- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, São Paulo: n-1 edições, 2018.
- N H YĂGM YŌG HĂM: Essa terra é nossa!. Direção de Carolina Canguçu, Isael Maxakali, Roberto Romero, Sueli Maxakali. 70min. Brasil, 2020.
- OUTROS Fundamentos. Direção de Aline Motta. Brasil, 2019.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires – cinema e humanidades*. Belo Horizonte. v.5. n.2, p. 98-125, 2008.
- QUEIROZ, Ruben Caixeta de; DINIZ, Renata Otto. 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, 2018.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In. LANDER, Eduardo (Ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- QUIJANO, Aníbal & WALLERSTEIN, Immanuel. Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system. *International Social Science Journal*. v. 44. n. 4, 1992.
- RANCIERE, Jacques. *Partilha do Sensível*. São Paulo: 34, 2005.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista Instituto dos Estudos Brasileiros*. n. 69, 2018.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das Catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SZTUTMAN, Renato. *Encontros. Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.69, 2018.
- TAYLOR, Diane. *O Arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Revista Mana*. v.2. n.2, p.115-144, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, DANOWSKY, Débora. *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbarie, ISA, 2014.
- WALLERSTEIN, Immanuel. Análise dos Sistemas Mundiais. IN: GIDDENS, Anthony, TURNER, Jonathan. (orgs.). *Teoria Social Hoje*. São Paulo: EdUNESP, 1999.
- XUPAPOYNĂG. Direção de Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Brasil, 2011.
- YAŌKWA - Imagem e Memória. Direção de Rita Carelli, Vincent Carelli. 21min. Pernambuco/Mato Grosso, Brasil, 2020.

**“ENTRE LINGUAGENS”:
O AUDIOVISUAL E O ESPANHOL NO
INTERCÂMBIO ENTRE LINGUAGENS¹**

**“BETWEEN LANGUAGES”:
AUDIOVISUAL AND SPANISH
IN THE EXCHANGE BETWEEN LANGUAGES**

Gregorio Albuquerque, Andrea Antunes e Nuria Lamfir²

Resumo

A palavra “linguagem” tem como significado a “faculdade que têm as pessoas de se comunicar umas com as outras, exprimindo pensamentos e sentimentos por palavras, que podem ser escritas, quando necessário”. A mostra “Entre Linguagem” visa o intercâmbio entre as linguagens do audiovisual, do espanhol e do inglês através não somente dos vídeos de realização de reuniões online entre os alunos produtores dos diversos países, com a mediação dos professores das linguagens.

Palavras-chave: Audiovisual, cinema, educação

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: CINEMA, ARTE E EDUCAÇÃO: BRINCAR, IMPROVISAR E INTERCAMBIAR.

2 Gregório Albuquerque é Doutor com vínculo na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio; Andrea Antunes é Doutoranda com vínculo na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio e Nuria Lamfir é diretora da Primera Escuela de Cine Infantil y Juvenil Taller de Cine “El Mate”.

Abstract

The word “language” means “the ability that people have to communicate with each other, expressing thoughts and feelings in words, which can be written down, when necessary”. The “Entre Linguagem” exhibition aims at exchanging audiovisual languages, Spanish and English through not only videos of online meetings between student producers from different countries, with the mediation of language teachers.

Keywords: Audiovisual, cinema, Education

EPSJV

A Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio³ estabelece como eixos estruturantes do seu Projeto Político Pedagógico: o Trabalho, como princípio pedagógico e produção da existência humana; a Ciência, como conhecimento que se produz pela humanidade; e a Cultura, como dimensão simbólica da vida social. Garantindo ao aluno o desenvolvimento de valores e instrumentos de compreensão e crítica da realidade e o acesso ao conhecimento científico e tecnológico na contemporaneidade, associado ao processo histórico deste conhecimento, a produção e discussão artística assumem o resgate da cultura e seus valores em uma dinâmica de relação com o trabalho.

A disciplina de audiovisual é uma opção dentre as disciplinas de artes (música, teatro, artes visuais e audiovisual) do currículo do Ensino Médio, e é distribuída ao longo dos primeiros três anos. A realização de cineclubes em todo o percurso de formação audiovisual tem como objetivo a criação de um incômodo nos alunos através de exposições de filmes que possuem uma linguagem cinematográfica diferenciada dos *blockbusters*. O cineclubismo possibilita a desconstrução de um olhar naturalizado sobre o cinema comercial, bem como uma aproximação do conteúdo da experiência social que é o cinema.

A partir da compreensão do quadro social e dos conceitos apresentados, é possível retomar os questionamentos propostos inicialmente. Pensar na relação entre cinema e educação é propor a afirmação da escola como um espaço de contradição, a partir do momento em que se disponibilizam os elementos teóricos e práticos para a reflexão e produção dos efeitos da imagem na formação cultural contemporânea, abre-se a perspectiva de uma ampliação da formação do olhar e da sensibilidade do aluno, o que vai de encontro com uma formação que apara as possibilidades imaginativas de se pensar e se inserir na sociedade. O cinema como *práxis* nada mais é do que propor aos alunos e aos professores um espaço para a construção coletiva do conhecimento, em que as

3 <https://www.epsjv.fiocruz.br/>

trocas, as incertezas e o estímulo à imaginação e à sensibilização sejam as únicas promessas desse momento.

Audiovisual - Mostra Audiovisual Estudantil Joaquim Venâncio



Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez refilmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço - e dele você deve tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa (Rossellini *apud* Comoli, 2008, p. 21).

O cinema como mero entretenimento, como um “tapa buraco” de aulas e também como mera ilustração de determinados conteúdos transmitidos: essa é uma frequente realidade que se enfrenta quando se pensa empiricamente o uso do audiovisual na escola. Com a “boa intenção” de ilustrar determinado conteúdo, os professores apresentam um filme, e muitas vezes, o discutem desconsiderando sua linguagem e sua produção e reprodução enquanto elementos artísticos. Pensar o audiovisual somente nestes aspectos é desconsiderar uma discussão que perpassa campo da própria educação, da sociologia e da história, que hoje são ocultados pelo fascínio e pela sedução de um mundo em que as imagens cada vez mais têm se tornado mais “reais”.

A utilização da imagem, sobretudo do cinema, na educação não é uma novidade e, com o avanço dos recursos tecnológicos, essa que era só uma possibilidade, está se concretizando na maioria das escolas. Experiências do cinema e do audiovisual no campo da educação tem aumentado sob diferentes formas de metodologias nas escolas: inseridas diretamente no currículo; formação técnica na área; projetos de Ong's e de extensão de universidades que se inserem no contra turno do currículo e políticas públicas. A questão, entretanto, é a maneira como essa incorporação vem sendo

realizada, a análise meramente conteudística e o fetiche pela técnica contribuem para ocultar as relações que estão para além do visível e do aparente.

Nesse sentido, a estética e a linguagem específicas dessa arte são vistas separadas daquilo que é mais imediato, o conteúdo. A imagem utilizada em um contexto pedagógico deve provocar questionamentos para se refletir sobre o real, entendendo de maneira dialética a relação forma e conteúdo. O fetiche tecnológico trazido pelas novas formas de produção de imagens não é somente característica do aluno, mas também do professor.

Os professores, quando optam pela utilização do audiovisual têm uma intenção pedagógica que está mais preocupada com o conteúdo dessas produções do que com um estudo epistemológico desse novo objeto. A consequência desse processo é a homogeneização das imagens e uma reprodução da linguagem dominante da indústria cinematográfica que dificulta uma reflexão sobre aquilo que é apresentado, assim os alunos tenderão a reproduzir as mesmas características técnicas e estéticas em suas produções audiovisuais.

Nessa perspectiva, deve-se propor uma forma de romper com o olhar naturalizado pela experiência audiovisual proposta pelos meios de comunicação de massa, estimulando a saída dos espectadores (alunos e professores) da zona de conforto propiciada pelas imagens produzidas nesses espaços. Nessa direção, são discutidas aqui as possibilidades de se pensar o cinema e a arte como elementos culturais de uma educação para uma formação humana e integral.

Proporcionando o encontro de jovens e adultos trabalhadores com o cinema, através do acesso ampliado a esta arte e da própria possibilidade de seu envolvimento na produção audiovisual, a disciplina busca aprofundar a reflexão crítica sobre o papel da imagem na sociedade contemporânea. Indo além do uso convencional do cinema na escola, restrito à ilustração de conteúdos pelo professor na sala de aula, a proposta de educação audiovisual desenvolvida pela disciplina de audiovisual procura colocar o aluno em contato com a história da fotografia e do cinema, favorecendo assim a compreensão de sua linguagem, das técnicas e formas de expressão envolvidas nesta arte. Para além da disciplina de audiovisual, a organização do *CineNuted* – um cineclube realizado mensalmente como atividade curricular – complementa esta proposta, disponibilizando um amplo repertório de gêneros, estilos e narrativas que colocam o cinema como forma de conhecimento e experiência de mundo.

A *Mostra do Audiovisual Estudantil Joaquim Venâncio* é uma iniciativa do professor da disciplina de audiovisual Gregorio Albuquerque, da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, realizada desde 2011 que congrega alunos e professores do ensino fundamental e médio, em um encontro voltado à exibição da produção audiovisual estudantil. A mostra é criada como forma de expor os vídeos produzidos pelos alunos da disciplina, criada em 2008, também pelo mesmo professor, porém ganha proporções nacionais e internacionais em sua primeira edição.

Sua proposta visa o incentivo de aproximar alunos de escolas públicas – historicamente distantes de processos de utilização de tecnologias associadas à estética – do exercício da investigação, do pensamento, indo além do tecnicismo e da preocupação exclusiva com o produto, provocando a discussão acerca das produções audiovisuais e de sua homogeneização.

Sua programação possui debates com diretores e produtores do cinema nacional, com educadores ligados à difusão e implementação de projetos de educação audiovisual no país, bem como a realização de oficinas dedicadas à exploração lúdica de gêneros e técnicas diversas (luz, som, sonoplastia, animação, roteiro, videoclipe etc).

Em todas suas edições, a mostra recebeu 299 inscrições e 197 foram selecionadas. Essa seleção ocorre pelo limite de tempo para exibição dos vídeos. Os critérios de seleção descrito no edital são de: argumento (ideia central e sua articulação ao longo do vídeo); criatividade; exploração da linguagem audiovisual (diferentes formas de uso de elementos como direção, edição, fotografia, som, direção de arte, figurino etc.); processo educativo (processo de produção do vídeo e sua vinculação a um processo educativo).

Espanhol

Desde o seu surgimento o ensino de línguas estrangeiras já experimentou diversos métodos e modelos. Alguns deles permaneceram por muito tempo como sendo o melhor meio para fazer o aluno entender, falar e escrever em língua estrangeira. Métodos de tradução, memorização, gramaticalização ou um pouco de tudo isso vem sendo aplicados em escolas e centros de idiomas de todo o mundo. Porém, foram encontradas falhas em todos eles. Por isso, estudiosos e cientistas da linguagem vem pensando e colocando em prática, novas teorias de aprendizagem por meio de textos literários, informativos, propagandísticos, e outros que abordam preferencialmente assuntos do interesse do aprendiz e que se relacionem com a sua realidade cotidiana, educacional e profissional. Por conta disso é que na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV) viu-se a necessidade de integrar e contextualizar o conteúdo do ensino-aprendizagem de língua estrangeira com as questões e problemáticas do mundo atual, relacionadas à saúde.

No intuito de acompanhar o avanço das ciências em todas as áreas do conhecimento científico, que caminham impulsionadas pela evolução da humanidade, a EPSJV criou o Programa de Aperfeiçoamento do Ensino Técnico (PAETEC), visando a implantação de novas propostas pedagógicas para a formação técnica em saúde. Em relação ao ensino-aprendizagem da língua espanhola este programa vem tomando forma através da utilização, em sala de aula, de textos (em espanhol) retirados de revistas, jornais, artigos apresentados em conferências, simpósios ou páginas da internet e que estejam diretamente relacionados à saúde. Poluição, ecologia, higiene, hábitos alimentares, vícios, determinadas doenças, conservação do meio ambiente, preservação

dos seres vivos são alguns dos assuntos tratados. Assim, depois de receber uma base gramatical e lexical (correspondente à 1ª série e parte da 2ª série), os estudantes de espanhol passam a colocar em prática, através da leitura e interpretação dos textos que lhes são apresentados, a teoria gramatical já apreendida. Simultaneamente, o estudante entra em contato com a língua em suas mais diversas possibilidades de organização estrutural e sintática, e também adquire informações outras por meio dos variados assuntos abordados nos textos, despertando sobretudo o pensamento crítico diante da atual situação mundial no que diz respeito à saúde.

Essa integração entre o conteúdo de língua estrangeira do Ensino Médio e assuntos relacionados a outras disciplinas do Curso Técnico em Saúde, que são habilitações correspondentes à formação dos alunos da EPSJV, também constitui uma das principais propostas do PCNEM (apud EPSJV) e da mais nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9.394/96, que tem “como principal referência a perspectiva de criar uma escola média com identidade, que atenda às expectativas de formação escolar dos alunos para o mundo contemporâneo” (PCNEM apud EPSJV, Parte II, p. 123). Isso é o que efetivamente vem sendo feito na EPSJV, através da prática da interdisciplinaridade e da contextualização de conteúdos que envolvem o Ensino Médio e o Curso Técnico em Saúde, e em especial, de forma sistematizada no ensino da língua estrangeira (espanhol). A confirmação teórica desta prática está prevista e proposta no item 4.5 das Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio que se refere à importância da escola.

Interdisciplinaridade e contextualização são recursos complementares para ampliar as inúmeras possibilidades de interação entre disciplinas e entre áreas nas quais disciplinas venham a ser agrupadas. Juntas, elas se comparam a um trançado cujos fios estão dados, mas cujo resultado final pode ter infinitos padrões de entrelaçamento e muitas alternativas para combinar cores e texturas. De forma alguma se espera que uma escola esgote todas as possibilidades. Mas se recomenda com veemência que ela exerça o direito de escolher um desenho para o seu traçado e que, por mais simples que venha a ser, ele expresse suas próprias decisões e resulte num cesto generoso para acolher aquilo que a LDB recomenda em seu Artigo 26: as características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela (PCNEM, apud EPSJV p. 97, 2002). Assim, tal como propõem a Nova Lei da Educação Nacional e o PCNEM, a EPSJV objetiva promover uma aprendizagem que se realize de forma sistemática visando o desenvolvimento integral do adolescente, oferecendo-lhe mais e melhores condições de enfrentar o mercado e os desafios da profissão.

Taller de cine “El Mate”

O que é “El Mate”? É um espaço gratuito de criação audiovisual para crianças e adolescentes entre 8 e 17 anos, localizado em Vicente López, Província de Buenos Aires, Argentina. O Taller desenvolve uma atividade pioneira para aqueles que estão

interessados em se expressar através do cinema, vídeo e cinema de animação. É um espaço de criação e experimentação onde se desenha, pinta, recorta, escreve, costura, atua e, é claro, filma. Atualmente, é dependente da Secretaria de Educação da Prefeitura de Vicente López. Em 4 de abril de 2020, comemorou seu trigésimo terceiro aniversário de atividade ininterrupta, com o objetivo de promover a educação artística, o desenvolvimento da criatividade, o fortalecimento de habilidades e interesses através do trabalho em equipe, e enriquecer a aprendizagem por meio dos meios audiovisuais.

Como trabalhamos na escola?

Uma das premissas fundamentais do modo de trabalho na Escola, tanto para os grandes como para os pequenos, é o trabalho em grupo. Os coordenadores trabalham em equipe para conduzir cada um dos Talleres. Desde o início, a modalidade de trabalho se baseou na coordenação das atividades conjuntamente. Dependendo da quantidade de integrantes em cada grupo, os coordenadores trabalham em pares, em grupos de três ou até mesmo de cinco professores. Estratégias de trabalho, propostas de atividades, seleção de materiais para visualizar e outros aspectos surgem a partir da troca de opiniões e da contribuição conjunta dos professores. Ao longo dos anos, consolidamos uma equipe com uma ideologia educacional compartilhada, cujo princípio norteador é o respeito aos direitos das crianças e adolescentes, promovendo a autonomia deles como sujeitos de direitos. Nesse sentido,

Transformar o olhar em relação à infância, não mais como objetos passivos da estrutura e dos processos sociais, mas como agentes, como atores sociais com capacidade para participar, leva a desenvolver ações para valorizar o 'ponto de vista das crianças', que visa entender como as meninas e meninos experimentam e compreendem suas vidas e relações sociais. A experiência das meninas e meninos produz um conhecimento que deveria ser considerado para o reconhecimento de seus direitos.⁴

As crianças também trabalham em grupo para realizar os filmes. Em nossa escola não são feitos filmes de forma individual. Às vezes, esse é um dos maiores desafios que temos. Por exemplo, que se aceite uma ideia, que originalmente pertence a uma pessoa, ao ser compartilhada e outros decidirem formar uma equipe para levá-la adiante, a ideia passa a ser de todos os integrantes. Desde a coordenação, promovemos que todas as crianças tenham o mesmo compromisso e grau de participação ao opinar e dar forma a essa ideia, para que ela se torne um filme. Alcançar esse espírito de entrega e cooperação é um dos desafios diários, e nosso trabalho como coordenadores é estar extremamente atentos à dinâmica que se gera em cada um dos grupos, para

4 Publicación de la Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación y la Facultad de Trabajo Social de la Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina. Colección Desafíos, Cuadernillo N°1: Infancia y Juego: Los espacios lúdicos como lugares de promoción de derechos, Argentina, p. 14, 2016.

que trabalhem em harmonia e equilíbrio, para mediar conflitos, e para garantir que as ideias e opiniões de todos sejam ouvidas e respeitadas.

Os créditos dos curtas realizados na escola refletem o trabalho em grupo, todos os membros do grupo são listados como realizadores. Desde a coordenação, incentivamos que os papéis daqueles que participam de cada projeto sejam dinâmicos, não há um único diretor ou cinegrafista, todas as tarefas são compartilhadas. Fazemos placas para mencionar os atores e atrizes, os colaboradores e geralmente as crianças acrescentam uma placa de agradecimento. Colaboradores são aqueles que, embora pertençam a outro grupo, em algum momento, se juntaram ao projeto para ajudar. Essa dinâmica ocorre frequentemente, gostamos disso e a incentivamos. Sobretudo, as crianças mais experientes ajudam nas filmagens daqueles que estão iniciando sua jornada na escola.

O clima de trabalho vivido no dia a dia na escola é muito gratificante. A dinâmica de trabalho é a de uma sala-oficina. Quando as crianças não estão filmando ou animando, elas se sentam em grandes mesas compartilhadas entre várias delas. Os coordenadores participam, orientando o trabalho de um lugar próximo e acolhedor. Os adultos não impõem, conduzem os estudantes para que sejam eles próprios quem fazem as descobertas.

Mostra Entre Linguagens



A palavra “linguagem” tem como significado a “faculdade que têm as pessoas de se comunicar umas com as outras, exprimindo pensamentos e sentimentos por palavras, que podem ser escritas, quando necessário”. Através da linguagem que ocorre a interação entre as pessoas, podendo ser textual ou imagética. Na mostra “Entre Linguagens”, a palavra “entre” estabelece uma forma de interação e intersecção, estabelecendo o lugar entre as linguagens do audiovisual, espanhol e inglês.

Esse lugar “entre” é realizado, principalmente, na *Mostra Audiovisual Estudantil Joaquim Venâncio* que no ano de 2022, na 10ª Edição da Mostra, na mostra internacional proporcionou a criação desse lugar de intercâmbio cultural e linguístico. Foram inscritos 510 vídeos de várias nacionalidades que representavam não só a língua dos países produtores mas também a representação imagética da cultura de cada um. A mostra “Entre Linguagem” visa o intercâmbio entre as linguagens do audiovisual, do espanhol e do inglês através não somente dos vídeos de realização de reuniões online entre os alunos produtores dos diversos países, com a mediação dos professores das linguagens. Um dos países parceiros da América Latina é a Argentina, com o *Taller de cine “El Mate”*. Um espaço gratuito de criação audiovisual para as crianças e adolescentes. Um espaço de criação e experimentação audiovisual argentino.

Considerações Finais

Através da linguagem que nos comunicamos e nos representamos, seja pela escrita, pela oralidade ou imageticamente. Desde os tempos das cavernas e suas pinturas rupestres, as imagens são utilizadas como forma de comunicação e registro. Na década de 1960, Guy Debord já previa que as relações sociais seriam, dentro de uma perspectiva do espetáculo, relações mediadas por imagens. Então como utilizar essa forma de linguagem para aprender outras linguagens? É esse atravessamento que a proposta da *Mostra Entre Linguagens* proporciona quando produz um encontro entre duas instituições de países diferentes com culturas e línguas diferentes como uma forma de potência pedagógica.

Proporcionar aos alunos um encontro cultural, de línguas e de imagens, realizado através dos curtas das instituições exibidos na mostra, possibilita um aprendizado cultural, imagético e de linguagens entre eles, entre as instituições, entre culturas e países.

Além da exibição, o diálogo realizado entre os alunos teve como resultado uma coprodução entre eles que será lançado na próxima mostra, onde retrata como seria um aluno de audiovisual na Argentina e no Brasil. Tem diferenças? Quais são? A Produção está em andamento, aguardem!

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teceira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

EPSJV - Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (Org.). *Projeto político pedagógico / Organizado pela Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2005. Disponível em https://www.epsjv.fiocruz.br/upload/PesqProjetoDoc/projeto_politico_pedagogico.pdf. Acesso em: 01 dez. 2023.

PÓS-MORTO: O CORPO COMO ASSOMBRO DO PASSADO NO TEMPO PRESENTE EM LA LLORONA¹

POST-DEAD: THE BODY AS A GHOST OF THE PAST
IN THE PRESENT TIME IN LA LLORONA

Guilherme Reis²

Resumo

A *Chorona*, como narrativa lendária ou mítica e em processo de construção desde os tempos primordiais, contada, recontada, ressignificada, escrita, reescrita e representada pictoricamente, gerou uma galeria de personagens fantásticos que aterrorizam os vivos. Consoante o contexto histórico e as peculiaridades de cada lugar, a *Chorona* ressurge. O trabalho explora a gramática do horror destacando o papel do corpo que assombra no cinema e, simbolicamente, chancela o papel político de corpos, torturados, eliminados e desaparecidos na gestão ditatorial do general guatemalteco Enrico Monteverde, na narrativa fílmica de *La Llorona* (2019), produto cultural híbrido de horror político, dirigido por Jayro Bustamante.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: COLETIVO, COMUNAL, COMUNITÁRIO: HORROR, MEDO E RELAÇÕES SOCIAIS.
 - 2 Doutorando. Universidade Federal Fluminense (UFF).

Palavras-chave: Audiovisual; Gramática de horror; corpo; horror, fantástico; lenda/ mito.

Abstract

La Llorona, as a legendary or mythical narrative and in process of construction since primordial times, told, retold, resignified, written, rewritten and pictorially represented, generated a lot of fantastic characters that terrify the living. According to the historical context and the peculiarities of each place, Chorona rises. The work explores the grammar of horror, highlighting the role of the dark body in cinema and, symbolically, to recognize the political meaning of bodies, tortured, eliminated and disappeared in the dictatorial management of the Guatemalan general Enrico Monteverde in the filmic narrative of *La Llorona* (2019), hybrid cultural product of political horror, directed by Jayro Bustamante.

Key-words: Audiovisual; Horror grammar; body; horror, fantastic; legend / myth

Introdução

Mueve el viento, Llorona
Parece que están llorando
Que cuando las mueve el viento, Llorona
Parece que están llorando
Angela Aguiar

Este trabalho elege como objeto de pesquisa a relação entre a gramática de horror e suas ressignificações nos diferentes planos diegéticos presentes no filme guatemalteco *La Llorona* (2019), de Jayro Bustamante. Essas reflexões foram realimentadas e ganharam coro com os debates ocorridos na disciplina *Cultura Midiática de Simbolismo do Corpo*, ministrada pela professora Doutora Vera Lúcia Follain. No *corpus* do curso estudamos obras da literatura e do cinema latino-americanos lançadas nas duas primeiras décadas do século XXI que tematizam o passado histórico concentrando-se em acontecimentos coletivos traumáticos como, por exemplo, as ditaduras militares implantadas no continente americano no cenário da geopolítica da Guerra Fria. Obras que apresentam uma espécie de estética fantasmática/assombradora a qual, de certa forma, metaforiza os corpos vítimas da violência política.

A história lendária e mítica da Chorona serve como base para inúmeros filmes de horror ao longo da história do gênero, mas é por meio do filme de Bustamante que a gramática tradicional do horror se hibridiza com outros gêneros e (novas) linguagens para ressignificar a ideia do corpo de que se tem medo. A questão do corpo é

fundamental: o corpo aprisionado, o corpo torturado, o corpo desaparecido, o corpo extinto. O filme trata o corpo que sofre submetido pela violência estatal, alegoria da própria violência imposta à sociedade por regimes de exceção.

O corpo morto aparece na personagem da Alma/Chorona, o morto-vivo, que denominamos aqui de pós-morto, que retorna do mundo dos mortos para assombrar os vivos. O pós-morto cobra dos vivos, os corpos exterminados e desaparecidos do passado, aqui, especificamente daqueles vitimados pelo massacre na Guatemala. Por vezes, no campo que conecta memória e esquecimento, o corpo eliminado e/ou desaparecido apaga também a história; por outras, o tempo pretérito retorna e traz à tona os crimes ocultados.

A Chorona é advinda de inúmeras histórias que são contadas, recontadas, ressignificadas e reescritas de acordo com o contexto histórico e as peculiaridades de cada lugar. Neste trabalho, lançamos um olhar sobre como o filme guatemalteco subverte a ordem vigente na gramática de horror e a divide em duas partes: o horror com raízes no real, memória da história da Guatemala; e o horror provocado por um corpo vitimado no passado que ressurgiu para, assim como a lenda/o mito de a Chorona, fazer justiça com quem o assassinou.

Lenda/mito da Chorona, sua ancestralidade e suas metamorfoses

As narrativas de natureza lendária e/ou mítica, transmitidas oralmente desde tempos imemoriais, costumam ostentar caráter simbólico, relacionar o real com o imaginário, o conhecido com o desconhecido, o passado com o presente; funcionar como contos de criação e, não raro, procuram explicar os fenômenos naturais e sobrenaturais amparados na amplitude do discurso situado no campo do fantástico, ou seja, “na hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural.” (Todorov, 2019, p.30-31).

A enunciação contida no parágrafo acima, em larga medida, contempla e está contida no constructo da narrativa de *A Chorona*, plasmada e transformada ao longo de um tempo que se estende da gênese mítica pré-colombiana, encarnada na mulher/deusa que tomada por presságio, chora pelo destino dos filhos, à contemporânea lenda urbana do fantasma da mulher/dama de branco que aparece à noite para seduzir e punir os homens.

Com intuito de estimular a reflexão epistemológica sobre as diversas versões e metamorfoses da narrativa de *A Chorona* – que desde sua origem no território pré-colonial do atual México espalhou-se pela região da Mesoamérica e por outras espacialidades da América Latina – é pertinente apresentar os conceitos de lenda e de mito desenvolvidos por Luís da Câmara Cascudo e por Mircea Eliade.

Para o folclorista brasileiro Cascudo, a lenda deve ser compreendida como um:

Episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano transmitido e conservado na tradição oral popular localizável no espaço e no tempo. Possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de informação, ou a vida de um herói. (Cascudo, 1988, p. 434-435).

O filósofo romeno Eliade, estudioso da história das religiões, entende que:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a 'sobrenaturalidade') de suas obras. (Eliade, 1989, p.11).

Assim, a análise da construção e da tessitura de narrativas de inspiração memorial centradas na personificação da *Chorona* revela enredos embalados em alguns dos elementos mais caros aos universos da lenda e do mito como o mágico, o maravilhoso, o heroico, o conto de criação, o fantasmagórico, o sobrenatural e o fantástico – elementos, enfim, presentes em relatos inexplicáveis à luz da razão.

A *Chorona*, uma das mais populares narrativas lendária/mítica/folclórica da América Latina, tem sua versão primordial encarnada em uma mulher/deusa que, vestida de branco e conhecendo o presságio que anunciava a chegada de forasteiros, chora por seus filhos e por seu povo, preocupada com o tempo fúnebre que está por vir. Léon Portilla (1987) por meio de obra que traz a público os testemunhos dos sobreviventes das civilizações Asteca, Maia e Inca, dizimadas pela conquista espanhola, a propósito escreve:

Sexto presságio funesto: muitas vezes se ouvia: uma mulher chorava; ia gritando pela noite; dava gritos.

– Filhinhos meus, temos que ir para longe!

E às vezes dizia:

– Filhinhos meus, aonde vos levarei?

O texto parece referir-se a Cihuacóatl, que gritava e chorava pela noite.

Este é um dos antecedentes da célebre *Llorona*. (Léon-Portilha, 1987, p. 24-25)

Ainda a respeito da narrativa original e da persona de *A Chorona*, ancorada em contexto de conquista, extermínio e colonização perpetrados por espanhóis, Pinheiro e Araújo recontam e completam:

Entre os muitos presságios com os quais a conquista do México pelos espanhóis foi anunciada, há um que descreve as vozes de uma mulher que frequentemente ouvia à noite. Angustiado e entre soluços, essa mulher se perguntou onde poderia levar seus filhos para que não se perdessem. Essa história se ligaria à lenda de *La Llorona*, porque ela mesma, desesperada por ter sido traída pelo marido, afogou seus próprios filhos no riacho, para impedir que morressem sem a atenção e os cuidados que ela não podia mais lhes dar, atormentada pelos seus próprios problemas, decepções e fantasmas. Essa mulher que não pode cobrir tudo e tem que acabar abandonando seus filhos continua a representar, em certa medida, a mulher atual esmagada por muitos compromissos, que seus filhos devem deixar aos cuidados de estranhos. (Pinheiro; Araújo, 2020).

Ao longo de sua ancestralidade, nutrida na tradição da transmissão oral, a Chorona tem sua essência narrativa contada, recontada e ressignificada na medida em que cada nova versão agrega outras situações que parecem chancelar de veracidade o ditado popular segundo o qual “Quem conta um conto, aumenta um ponto”.

Na galeria de representações personificadas pela Chorona, desfilam, entre outras, *Cihuacóatl*, híbrida de mulher-serpente, deusa da fertilidade, da vida/parto e da morte/aborto; *La Malinche*, também conhecida como Dona Marina, de ascendência asteca, amante de Hernán Cortés, a um só tempo, mãe simbólica do México por conta dos filhos de sua relação com o conquistador, e traidora por ser corresponsável pelo massacre étnico de seu povo (Rivas, 2014); a mulher de véu branco, de aspecto religioso, caminhante em direção ao oriente e diante de uma cruz ou igreja queda de joelhos, chora e depois desaparece nas águas (Obregón, 1922, p.21); finalmente, sua aparição como fantasma de mulheres traídas que, a exemplo da filicida Medeia do mito grego, assassina os filhos para punir o marido adúltero e, como alma penada arrependida, vaga em pranto assombrando os vivos.

Dessa forma, as múltiplas narrativas, tematicamente tecidas em torno do arquétipo da Chorona, reverberam no imaginário popular e servem de matéria-prima para elaboração de manifestações folclóricas, literárias, pictóricas, musicais e audiovisuais, como *La Llorona* (2019), filme guatemalteco de Jayro Bustamante, objeto deste trabalho .

A gramática do horror no cinema e o *La Llorona*, de Jayro Bustamante

A tortura não abandona o torturado, nunca, por toda a vida.
Ruth Klüger, sobrevivente de campos de concentração nazistas.

O porquê do gênero horror: o que vem à nossa cabeça quando pensamos em horror? O que entendemos como horror? Horror no audiovisual transformou-se em um gênero lucrativo e que carrega consigo uma legião de fãs. Jayro Bustamante, diretor

de *La Llorona*, declara em uma entrevista ter colhido por meio de uma pesquisa oral e de dados dentro da Guatemala para descobrir quais eram os tipos de filmes que os guatemaltecos tinham interesse de assistir. Dois se destacaram: os filmes de heróis e os de horror. Jayro Bustamante queria fazer um filme capaz de abordar a lenda/mito da Chorona com o massacre na Guatemala, mas que fosse algo que chegasse até o público, que tivesse aceitação, que abordasse a questão política e, ao mesmo tempo, fosse uma obra de entretenimento. Em entrevista ao *Film Lincoln Center – Sociedade Cinematográfica de Nova Iorque* – Bustamante alega ter escolhido o gênero de horror exatamente por conta dessa popularidade do gênero. A Chorona é vista como uma lenda pelos latino-americanos por não ser apenas uma mulher que chora porque um homem a traiu, mas uma mulher que quer ser uma justiceira e punir quem contra ela agiu. O diretor guatemalteco flerta com o horror e com a temática política em *La Llorona*. O gênero horror, segundo o cineasta, permite muitas possibilidades, “liberdades” de escritura do roteiro, que o fazem imaginar a reação do público. Para Bustamante, a ideia era: “Balancear um pouco de horror e um pouco de realidade, um pouco de fantasia e um pouco de história”.³

Agora voltemos à pergunta do início do parágrafo anterior. O motivo pelo qual Bustamante escolhe o gênero horror artístico e o porquê do gênero ser tão eficaz nesta película. A ditadura militar – a tortura, as mortes, o horror da violênciadesses período histórico – não deixa de ser uma representação do mal, da maldade humana em sua extremidade; não deixa de ser uma manifestação de horror em seu estado mais puro. Por isso, a escolha desse gênero deu tanta “química” para o filme guatemalteco. Os filmes de horror pertencem a uma gramática audiovisual presente desde as obras do primórdios da história do cinema. No início do século XX, o expressionismo alemão apresenta ao mundo elementos dessa gramática de horror e, durante a história do cinema, mais elementos são adicionados a essa gramática, com a variação história e com os contextos de horror representativos de cada época e/ou espaço, o que corrobora com a ideia de Carroll quando afirma que “o horror artístico é um conceito com limites vagos, em desenvolvimento, porque suas fronteiras são um tanto fluidas.” (Carroll, 1999, p. 88).

A palavra horror agrega múltiplas áreas. No horror audiovisual presentifica-se personagens de diferentes matizes: policial, ficção científica, *thriller*, sobrenatural, fantástico e, em *La Llorona*, acrescentamos a política, o Estado e os povos autóctones da América. Adicionamos também aos clássicos cenários característicos das paisagens do medo: castelos, florestas, planetas desconhecidos, desertos, alpes, montanhas etc.; outros locais representativos do poder do Estado: porões de ditaduras e os campos/espacos/sítios de tortura e morte. Os cenários da vida e da ficção podem ser

3 Entrevista concedida por Jayro Bustamante ao crítico de cinema Carlos Aguilar em *Filmat Lincoln Center*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bjz7hGSltw8>.

personagens do medo ou podem gerar medo na perspectiva das personagens. Nas obras audiovisuais de horror político, os espaços de tortura e de morte compoem um cenário do medo e teletransportam o horror real para as telas: espaços que retêm parte da história, guardam gritos, choro, suor e sangue dos corpos que ali sofreram com as dores do horror de abusos/maus-tratos físicos e psicológicos.

Para Noël Carroll, o gênero de horror é composto por histórias que se repetem e por uma narrativa com o nome de *enredo de desenvolvimento complexo* que desperta o medo por meio de quatro funções— *irrupção*, *descobrimento*, *confirmação* e *confronto* — os quais estão presentes no filme de Bustamante. Eles não são nomeados, mas aparecem homeopaticamente na contação da história.

A gramática do horror está presente em obras audiovisuais, situadas no campo do horror artístico, que agregam em sua tessitura linguagens autorizadas a falar do real e das lendas. É composta pelos elementos comuns à gramática cinematográfica⁴, aplicando ou criando recursos peculiares ao gênero e ao contexto em que as filmagens ocorrem. Esses elementos se interligam para revelar e transmitir a trajetória do horror no audiovisual. São eles: cenário, luz, posicionamento de câmera, maneira peculiar de filmar, interpretação das personagens, edição, trilha e roteiro.

Na *irrupção*, primeira função do *enredo de desenvolvimento complexo*, a presença do monstro é estabelecida para o público de forma imediata ou gradual, iniciando de fato a narrativa de horror. Após a chegada do monstro e o aparecimento de vítimas, é estabelecida a segunda função: o *descobrimento* que “ocorre quando uma personagem ou um grupo de personagens chega à convicção confirmada de que um monstro está na raiz do problema” (Carroll, 1999, p. 151). Há um período de resistência ao *descobrimento* identificado pelo ceticismo das autoridades quanto à existência de um ser não natural que comete assassinatos em série e desarticula a ordem social. Segue-se o próximo segmento do enredo que é a *confirmação*, concretizada pelo convencimento: os descobridores do monstro e/ou da criatura provam a sua existência para todos os incrédulos. Finalmente, o *enredo de descobrimento complexo* tem seu ápice no *confronto* ou nos confrontos que podem assumir diferentes níveis de intensidade e que envolvem a criatura e os representantes da humanidade, que podem ou não conquistar a vitória final.

Na obra *La Llorona*, a irrupção aparece em um primeiro momento no choro da personagem da Llorona; o *descobrimento*, neste filme, acontece de duas formas, dois tipos de horror são apresentados em tela: o primeiro é o horror do massacre na Guatemala⁵

4 As filmagens inaugurais eram cenas ordinárias, como a famosa imagem da saída da fábrica gravada pelos irmãos Lumière (1896). Daí até a primeira década do século XX, outras filmagens foram feitas e experiências somadas até o surgimento de filmes, como *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), de David Wark Griffith. Esses inauguram uma gramática do cinema que se manifesta de formas diferentes para cada gênero cinematográfico.

5 O massacre na Guatemala ocorreu num período marcado pelo domínio de ditaduras militares em vários países do continente americano. A chacina foi comandada pelo ditador Efraim Rios Montt que ordenou o ataque

(1982-83) que vitimou centenas de pessoas de ascendência maia, história exposta através do julgamento de um dos personagens; o segundo horror se assemelha mais ao visto na gramática de filmes de horror tradicional – o horror da própria maldição da Chorona, um fantasma que assombra a casa do general e sua família. As duas últimas funções, a *confirmação* e o *confronto*, advêm no último terço do filme, os dois horrores são ratificados e o confronto acontece, também, em duas esferas: o confronto com o fantasma da Chorona e o confronto com o general, agente causador do horror do massacre. O modelo de enredo de desenvolvimento complexo, criado por Carroll, exhibe características no âmbito da gramática do horror.

O horror manifesta-se na atmosfera das obras audiovisuais e também por meio dos corpos, sejam de monstros, fantasmas, vivos ou mortos-vivos. Corpo múltiplo, corpo que conta história e propicia várias leituras na e fora da tela. O corpo no audiovisual representa um olhar sobre o outro, sobre o outro diferente ou espelho, sobre o mundo que pertence aquela narrativa. Há uma dialética entre os corpos da tela e os que estão na plateia. O corpo dos espectadores expressa o que o corpo em tela nele suscita: horror/medo, tristeza, alegria, angústia.

A propósito, a Chorona de Bustamante, personifica a vítima do massacre ocorrido na Guatemala, que volta como fantasma, morto-vivo/pós-morto para assombrar os autores do genocídio. Vale lembrar que durante a vigência da geopolítica da Guerra Fria, em nome da luta contra o comunismo, os Estados Unidos apoiaram e sustentaram ditaduras militares latino-americanas que prenderam, torturaram, mutilaram, assassinaram e causaram o desaparecimento de milhares de corpos que se opunham a estes regimes violadores dos mais básicos direitos humanos. Nesse contexto, os Estados Unidos são corresponsável por esses atos e, segundo Chomsky (2017), tornam-se o principal país no exercício da política identificada com o chamado terrorismo de Estado.

As guerras, principalmente a Segunda Guerra Mundial, mostram outro aspecto que afasta, em parte, o monstro humano da tela. Seres vitimados de guerra, de regimes totalitários, mutilados, sem braço, sem perna, com fraturas e feridas, expostas ou psicológicas, ressurgem do local de sofrimento e desejam o seu espaço e sua vida de origem. Tais vítimas foram obras do próprio homem em prol do poder e da conquista de terras e de povos. Não são mais um espetáculo, são representações dos horrores não só das guerras, mas também de outras catástrofes que atingem e mobilizam a massa.

Circunstâncias históricas apontam reflexões para um ressignificar dos corpos, modificam o significado dos corpos: os corpos e a guerra, os corpos e os campos de concentração, os corpos e a escravidão dos oprimidos.

contra aldeias de povos indígenas suspeitos de simpatizar e colaborar com a guerrilha. A personagem do general Enrico Monteverde foi inspirada em Efraim Rios Montt, que chegou a ser julgado e condenado por genocídio, mas morreu em 2018 sem cumprir a pena.

Ainda na atmosfera corpórea, outra monstruosidade que o cinema exhibe são os mortos-vivos, seres intersticiais, contaminados e “impuros” – segundo Mary Douglas (1991) numa abordagem discorrida à frente – que ressuscitam no corpo de outrora, no corpo de seus antecedentes, esfacelado pela morte, para se nutrir de um ser vivo e torná-lo morto-vivo /pós-morto e, assim, continuar essa linhagem de seres que se perpetuam vivos na morte. Os mortos-vivos/pós-mortos reaparecem com as mutilações, os traumas das suas “múltiplas” mortes, com um corpo fragmentado que vagueia no limiar da vida e da morte:

Desprovido desta prova, desse juiz supremo, está condenado a crer os efeitos inalteráveis e virtuais da reprodução dos corpos: uma parábola chama sempre uma outra, uma imagem esconde sem cessar uma outra, e o corpo se levanta de novo, mesmo cadáver, teimosamente. (Baecque, 2008, p. 506)

E o corpo se levanta de novo em ato de vingança e de resgate histórico. Corpo em transição, corpo que não tem lugar, que vaga nas zonas de interstício, nas sombras pretéritas, no lugar/não-lugar. Em *La Llorona*, um novo conceito/um novo repaginar de morto-vivo, denominado de pós-morto, diferente da mitologia consagrada dos filmes de George Romero, na obra guatemalteca o fantasma de *La Llorona* se materializa em um corpo, um corpo morto, uma história do passado que se faz presente. Os mortos pelo general ganham novamente forma, no corpo da empregada Alma e nos corpos de alguns manifestantes, que descobrimos, ao longo do filme, que são pessoas desaparecidas nos períodos ditatoriais da Guatemala. Pós-mortos/ mortos-vivos, ordinários, santificados, mitificados, heroicizados, massacrados, torturados, eliminados, desaparecidos, quase extintos.

A gramática do horror no audiovisual tem matriz no final do século XVIII com a literatura gótica e seu caminhar vai dos textos para as imagens de quadrinhos, pinturas até o audiovisual. A necessidade de espacialização de fronteiras definidas para o desenvolvimento das narrativas de horror, presente na matriz literária gótica, é apropriada e, no correr do tempo, torna-se uma característica fundamental do gênero como registra Carroll:

Também é verdade que a geografia das histórias de horror geralmente situa a origem dos monstros em lugares como continentes perdidos ou espaço sideral. Ou a criatura vem das profundezas do mar ou da terra, ou seja, os monstros são originários de lugares fora e/ou desconhecidos do mundo humano. Ou as criaturas vêm de lugares marginais, ocultos, ou abandonados: cemitérios, torres e castelos abandonados, esgotos, ou casas velhas — isto é, pertencem a arrabaldes fora e desconhecidos do comércio social comum. (Carroll, 1999, p. 54).

Em *La Llorona*, o espaço da casa do general assume o papel de cenário do medo, este sítio sombrio lembra os espaços de grandes castelos de narrativas góticas. É nele

que a trama acontece, é nesse espaço que a Chorona se faz presente e é também nesse espaço que habita a figura “monstruosa” do general Enrico Monteverde. A narrativa fílmica, entremeando horror, política e história, propicia o desencadeamento de um acontecimento insólito, sobrenatural, extraordinário que provoca o sentimento de medo, capaz de nublar a visão do espectador e dos personagens.

O discurso fílmico de *La Llorona*, seu relato, e elementos inexplicáveis à primeira vista desenvolvem-se no campo do fantástico — onde circulam criaturas cujo limite da existência tramita entre o insólito e o possível. Esse território e seus habitantes, algumas vezes, podem ser previsíveis ou não pela ciência. O fantástico está no transcurso da obra, durante parte dela ou até quase o final. Nesse período, as narrativas podem ser mantidas na vacilação e na aparência do fantástico, “mas acabam finalmente no maravilhoso ou no estranho” (Todorov, 1981, p. 25). O fantástico está, então, nesse entretempo, nesse momento de incerteza, conforme o filósofo e o linguista búlgaro esclarece:

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se a personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (Todorov, 1981, p. 24).

Território fértil para o horror, as ditaduras militares-civis ocorridas, em tempo de Guerra Fria na América Latina, principalmente nas décadas de 1950/60/70/80, praticaram atos de violência física e psicológica e de extermínio de corpos pelo terrorismo de Estado. Corpos ameaçados, coagidos, estuprados, torturados, exterminados, humilhados e desaparecidos sob a tutela do Estado que até hoje assombra a história e a sociedade latino-americana. A personagem de Alma, encarnação de *La Llorona*, é, junto com seu povo de origem, um corpo-vítima da ditadura da Guatemala, vítima do terrorismo de Estado. A ela foi imposta violência física e psicológica utilizada em nome de uma ideologia religiosa e política para manutenção do poder, para silenciar vozes de oposição e para dominar de forma absoluta. Muitas vezes o terrorismo é usado pelo Estado por grupos políticos, religiosos ou milicianos. Há vários exemplos que marcaram nossa linha do tempo: o nazismo, terror do governo na Alemanha que redundou no holocausto; os chamados *Gulags* (sigla que em russo significa Administração Geral dos Campos), campos de extermínio e de trabalhos forçados da Sibéria; também o terror nuclear, praticado a partir do lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki; além da ditadura supracitada do filme em análise, o regime

de exceção também se fez presente em países latino-americanos Brasil, na Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Peru, Guatemala, Nicarágua.

Considerações Finais

La Chorona apresenta uma narrativa preñe de intertextualidade das histórias orais provindas do imaginário popular tantas vezes retido pela memória e transmitidas pela contação de casos como perpetuação dos costumes e das tradições de um povo. Esses relatos, via de regra, são adaptados ao espírito do tempo e da época. Neste trabalho dissertamos como a construção e reconstrução da lenda/mito da Chorona foi importante como instrumento da gramática do horror para lembrar um fato histórico e trazer do passado para o presente crimes cometidos contra corpos dos povos autóctones da Guatemala. Tal análise traz possibilidades aos filmes de ficção do gênero de horror, hibridizando o horror presente em situações que podem ter alicerce na política, religião, até em preconceitos como racismo, sexismo e homofobia. Um novo campo abre-se para que o horror aconteça no campo sobrenatural, mas se alimente de casos baseados na complexa realidade que envolve oprimidos e opressores e provocam o horror na sociedade espelhada em diferentes lados. Ressuscitando corpos, ressuscitamos e ressignificamos histórias e fazemos o passado ser discutido no agora: quer na vida quer na ficção. O que nos livra do perigo da história única que, no dizer de Adichie (2019), cria estereótipos, e o problema que eles causam não é só a mentira, mas é incompletude e a visão única.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução de Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ASSMANN, Aleida. Tradução de Willian Haack. Cap. Corpo: O trauma e a impossibilidade da narração. In: *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011. p. 259 a 285.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CHOMSKY, Noan. *Quem manda no mundo?*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Planeta, 2017.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Tradução de Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1963.

LAQUEUR, Thomas. *Corpos, detalhes e a narrativa humanitária*. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉON-PORTILHA, Miguel. *A conquista da América Latina vista pelos índios: relatos astecas, maias e incas*. Tradução de Augusto Ângelo Zanatta. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

OBREGÓN, L. G. *La Llorona: leyenda mexicana del período virreinal*. México: Secretaría de Educación de Guanajuato, 2013. Disponível em: <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/ceducativa/cdocumental/doctos/2013/octubre/la%20llorona.pdf> Acesso em: 05 jan. 2022.

PINHEIRO, Maria Talita Rabelo; ARAÚJO, Nerivaldo Alves. *La Llorona no México e as damas de branco no Brasil: proximidades, discurso e identidade*. *Philologus*, v.26, n. 76, 2020. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/476>. Acesso em: 05 jun. 2022.

RIVAS, Gloria Luz Godínez. *Mujer-serpiente en México. De Cihuacóatl a Lukas Avendaño*. *Amerika*. [S.l.], nov. 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/5314>. Acesso em: 10 abr. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1981. 96p. (Coleção Debates).

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Unesp, 2005.

RECORDAÇÕES, FANTASIAS OU PRESSÁGIOS? O SONHO E O DESPERTAR EM DOIS EPISÓDIOS DA SÉRIE DOCUMENTAL FRONTEIRAS FLUIDAS¹

MEMORIES, FANTASIES OR PREMONITIONS?
THE DREAM AND THE AWAKENING IN TWO EPISODES
OF THE DOCUMENTARY SERIES FRONTEIRAS FLUIDAS

Ivana Denise Grehs²

Resumo

Na série documental *Fronteiras fluidas* (2019) podemos ouvir dos próprios indígenas brasileiros as histórias sobre as demarcações de suas terras; traços limítrofes desenhados pelos ‘Branços’ (*napë*)³. E, já aí, na escolha da palavra narrada, no protagonista narrador, vislumbramos o que propõe Walter Benjamin sobre tentarmos entender o passado debruçando-nos sobre os escombros e os relatos dos que foram vencidos.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa intitulada: MESA, MEMÓRIAS, HISTÓRIAS E REPRESENTATIVIDADE NAS CIDADES.
 - 2 Ivana Denise Grehs é Mestre em Estudos Contemporâneos da Arte (UFF) e doutoranda no curso de Filosofia da Universidade Federal Fluminense na linha de pesquisa em Estética e Filosofia da Arte.
 - 3 A palavra *napë*, em yanomami, também quer dizer ‘inimigo’ ou ‘estrangeiro’, assim foram chamados os homens brancos quando chegaram para invadir suas terras. (nota de rodapé, p.12 do livro *A queda do céu*, de David Kopenawa e Bruce Albert).

Com este pano de fundo, porém, buscando interpretar outras fronteiras igualmente importantes, tanto para as lideranças indígenas como Krenac e Kopenawa, quanto para Benjamin e Freud, este artigo intenta investigar a relação do sonho com a fantasia e o despertar; ao entender como fronteira também fluida, a passagem do estado onírico para o estado de vigília e de alerta; e sem perder de vista o caráter ambivalente do sonho em uma comunidade que, por um lado pode representar um estar no mundo anestesiado, e por outro - quando elaborado e interpretado - pode também levar ao despertar e ao agir. A partir de dois episódios desta série: “A palavra sonhada” e “Lá tem outras flores”, adentraremos na mata, nos sons da língua yanomami e nas imagens do povo originário das terras do Brasil para investigar os possíveis caminhos dos sonhos.

Palavras-chave: Sonhos; Despertar; Indígenas; Imagens; Passagens.

Abstract

This article attempts to analyze two episodes of the documentary series “Fronteiras Fluids” in which the plot focuses on the importance of dreams for the Yanomami people. From the voices of the narrators, we glimpse what Walter Benjamin proposes about understanding and surviving in the present in direct relationship with the rubble of the past. With this background, seeking to interpret other equally important frontiers, both for indigenous leaders such as Krenac and Kopenawa, and for Benjamin and Freud, this article attempts to articulate the relationship between dreams, fantasy and awakening; by understanding how the border is also fluid, the passage from the dream state to the state of wakefulness and alertness. We suggest thinking of the character of salvation through the dream, which elaborated and interpreted can also lead to awakening and acting in resistance, in the transition between myth, word and image.

Keywords: Dreams; Awakening; Indigenous; Images; Passages.

Um mito Tupi sobre a origem da mandioca e sobre a importância dos sonhos para o “saber agir”

Há muito tempo atrás, em uma tribo tupi, na região da Amazônia e em tempos de escassez, uma indígena filha do cacique, deu à luz um neném branquinho. A princípio, todos falavam mal dela. Achavam que ela tinha ido namorar com um homem branco e, assim, olhavam para ela e a julgavam mal. Diante do comportamento da tribo, o avô da criança resolveu contar para todos o sonho que teve quando sua filha engravidou. Sonhou com um espírito que lhe disse que a criança era um presente da floresta e veio acabar com a fome na aldeia. O espírito também o alertou a acreditar em sua filha quando ela dizia que

não havia se deitado com homem algum. Logo que a criança começou a andar todos viram que por onde ela caminhava, tudo florescia. Passaram a amá-la e aceitaram o presente. Mas, ainda pequena, a criança que todos chamavam de Mani, morreu. A mãe, muito triste, enterrou-a dentro da maloca e chorava todos os dias. No local, nasceu um arbusto bonito com caule robusto. Algum tempo depois, a mãe arrancou a raiz e viu que ela tinha uma casca escura que, quando retirada, por dentro era branquinha como seu neném. A raiz é conhecida como ‘mani ó’ – mandioca.⁴

A partir desta lenda da origem da mandioca contada na voz de Ailton Krenak, começa o curta “Lá tem outras flores”⁵. Este é o capítulo 4 da série documental de 13 capítulos de aproximadamente 26’ cada um. A série se chama *Fronteiras fluidas*. Neste capítulo 4, nas primeiras imagens, enquanto ouvimos a lenda Tupi, vemos um grupo de crianças e uma mulher Yanomami caminhando pelos igarapés da região Demini em Roraima. Estão indo colher mandioca e no caminho, fazem pausas para descansar, beber água do rio e colher algumas flores que depois aparecem em algumas outras cenas deste capítulo 4 e de outros. Os mitos são repetidamente contados entre os indígenas de diversas aldeias. No mito de origem dos Yanomami, os habitantes da floresta vieram do esperma de *Omama*, um demiurgo, o verdadeiro sonhador, e “foi ele que, no primeiro tempo, plantou na terra que acabara de criar a árvore dos sonhos, que chamamos *Mari hi*” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 463). Cada flor da árvore dos sonhos representa um sonho enviado para seus filhos da terra. E para os xamãs são enviados ainda sonhos mais poderosos, porque os fazem ir mais longe.



Imagem 1 – Um frame, capturado em *Print Screen*, do 4º capítulo dentre os 13 de “Fronteiras fluidas”.

-
- 4 A lenda da origem da mandioca é de origem Tupi, porém outras etnias indígenas a repetem com algumas modificações. A fala de Ailton Krenak foi transcrita, aqui, também um pouco modificada na forma narrativa.
- 5 “Lá tem outras flores”. Curta de 26’, capítulo 4 da série documental “Fronteiras fluidas” (2019). Direção de Mariana Fagundes. Acesso em <https://tamandua.tv.br/default.aspx? Sob assinatura>.

Logo no início do capítulo já se estabelece a relação direta entre flores e sonhos. Tanto no título quanto nas constantes alusões ao sonho como fonte de conhecimento e informação. Quando a equipe do documentário adentra a aldeia com todo seu equipamento, podemos ouvir os depoimentos de alguns indígenas Yanomami, como Morzaniel, Davi Kopenawa e Joseca, vamos compreendendo que lá tem sim muitas outras flores. Os sonhos a que nos referimos são tanto os desejos de Morzaniel de ir para outras paisagens, outras cidades, mostrar o seu povo Yanomami através das imagens que ele aprendeu a produzir com sua filmadora, quanto aos sonhos noturnos de Joseca com os *xapiris*⁶ (espíritos da floresta ou dos ancestrais), que ele desenha para que todos possam entender o que os espíritos vieram lhe dizer durante a noite. Além destes, há os sonhos de Davi Kopenawa, xamã Yanomami e também ativista das causas indígenas no Brasil; um porta voz do desejo de sobrevivência de cerca de 266 etnias diferentes⁷. Ele diz: “Nós, Yanomami, quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho. Esse é o modo nosso de ganhar conhecimento” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 455). Há os sonhos durante o sono e há os sonhos quando o xamã faz uso do *yãkoana*, um alucinógeno “tirado da seiva das árvores *yãkoana hi*, que faz com que as palavras dos espíritos se revelem e se propaguem ao longe” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 136). Estes sonhos de revelação são diferentes dos sonhos noturnos, pois eles revelam os mitos Yanomami ensinados aos xamãs durante o uso da *yãkoana* em rituais diurnos, quando o xamã experimenta uma “quase morte” (Limulja, 2022, p. 147-170).

É desse modo, que o sonho traz um conhecimento coletivo, pois cultiva e propaga a cultura Yanomami, as histórias dos seus ancestrais e os mitos de origem. Ao passo que, de outra forma, durante o sono, conduz ao conhecimento do porvir, alertando para futuros perigos. As interpretações destes sonhos premonitórios são compartilhadas nas conversas entre eles, diariamente, entre todos, os mais velhos, os mais jovens e até as crianças pequenas (que embora também sonhem, muitas vezes não conseguem contar, pois ainda não sabem como descrever seus sonhos).

O sonho que nos deseja

Para Freud, os sonhos também representam caminhos para o autoconhecimento, e, suas interpretações estariam diretamente ligadas ao processo psíquico de cada um, isso quer dizer, aos próprios mecanismos de defesa que cada indivíduo desenvolve ao longo de sua vida e na acumulação de suas experiências. Bem.... para um Yanomami

6 *Xapiris* são os espíritos que, tanto podem aparecer durante à noite em sonhos, quanto podem ser chamados pelo o xamã durante um ritual com o pó de *yãkoana* (Kopenawa; Albert, 2015, p. 455).

7 “Os números desta listagem são aproximados, devido aos inúmeros problemas e dificuldades enfrentadas ao se produzir um censo das populações indígenas no país, principalmente nos casos de etnias que estão distribuídas em várias Terras Indígenas, cujos censos foram feitos em épocas e instituições diferentes”. Visto em https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos. Acesso em: 25 ago. 2023.

não há o indivíduo isolado. A tribo é um coletivo e todos os símbolos sonhados possuem o mesmo leque de possibilidades de interpretação para todos da tribo, até para os *napë-pë*, os brancos. Se para Freud o assunto do sonho está relacionado aos desejos do sonhador, para os Yanomami o sonhador é que é o objeto de desejo do assunto do sonho, ou seja, do sonhado. Hanna Limulja, que conviveu por um período de quase um ano com os Yanomamis da comunidade Pya ú, na região Toototobi, para desenvolver sua tese para o curso de Antropologia Social da UFSC, afirma que “para os Yanomami o sonho seria o resultado de um desejo manifesto de um outro, seja esse outro um morto, um espírito ou um animal” (Limulja, 2022, p. 115). Assim, “o presságio do sonho é apenas a visualização de um desejo que vem desse outro” (Limulja, 2022, p. 114). É como se todos os seres sonhadores estivessem interligados em uma teia universal, somos todos responsáveis pelos sonhos uns dos outros. E quando um sonho é ruim (o “sonho de angústia” para Freud), pressagiando a morte do sonhador, algo deve ser feito, pode ser uma total inação – ficar o dia inteiro, ou vários dias, sem sair da rede – ou um ritual com palavras de combate como: “*Ya nomaimi! Ya temi xoa!*” (Eu não morro! Ainda estou vivo!). Por isso, o sonho também é resistência (Limulja, 2022, p. 144-5).

Entretanto, esta visão do sonho como um oráculo, um aviso de perigo, é visto pelos psicanalistas freudianos como algo do campo da credence e da superstição. Em seu livro *A interpretação dos sonhos*, de 1900, Freud lança as bases para uma técnica psicológica para se extrair dos sonhos, possíveis sentidos que nos permitam entender nossas emoções, comportamentos, medos e pulsões. Ele mesmo admitia, em seus textos, estar longe de obter respostas prontas e indubitáveis para as neuroses humanas através desse procedimento de análise, porém, ele acreditava que ao tentarmos interpretar os sonhos, poderíamos lembrar de experiências recalçadas, aquelas que nos fazem sofrer, mas que já esquecemos, portanto, sofreremos de reminiscências. Dito de outra forma, não sabemos que já sabemos, mas nosso inconsciente sabe e tenta empurrar para a consciência (onde o sonho acontece) a informação que escondemos de nós mesmos. Assim, “pode surgir no conteúdo onírico um material que, na vida de vigília, não reconhecemos como parte de nossos conhecimentos e experiências” (Freud, 2022, p. 25).

Isso não quer dizer que Freud menosprezava a crença dos povos antigos de que os sonhos eram sinais dos Deuses ou de ancestrais já mortos para nos prevenir de acontecimentos futuros. Ele reconhecia isso, e justamente daí vem seu interesse em estudar o fenômeno do sonho, que “os antigos, em sua totalidade, davam grande importância aos sonhos, aos quais atribuíam também aplicação prática.” (Freud, 2014, p. 113).

Estratégia de luta

Em *A queda do céu*, Kopenawa nos conta sobre sua experiência com a luta para salvar a floresta da destruição pelos homens brancos, fazendeiros, madeireiros, grileiros e garimpeiros, esses últimos, diz Kopenawa (2015, p. 224-225),

[...] sujaram a floresta pra valer. Ela ficou impregnada de fumaça de epidemia e fomos pegos num frenesi de morte. No rio Toototobi, onde vivi na infância, éramos muito numerosos [...]. Hoje quase não há mais grandes xamãs, nossas casas ficaram muito menores e morremos jovens.

Salvar a floresta, para ele, é o mesmo que salvar o seu povo e todos os habitantes da floresta, indígenas de outras etnias e também seus mitos, seus sonhos e sua cultura. Mitos e sonhos para os Yanomamis se misturam da mesma forma que a floresta se mistura em seu cotidiano. Assim como, o assunto nas rodas de conversas diárias, misturam sonhos, lembranças e experiências compartilhadas.

O capítulo 3 da série começa com alguns indígenas dizendo seu nome em rápidos enquadramentos em seus rostos. Um deles explica, na sequência, que foi ele mesmo que escolheu seu nome. Sua fala é acompanhada por uma cena em close de uma colmeia, juntamente com os sons de zumbidos de vespas, alternando com as crianças indígenas e suas gargalhadas infantis. Em seu relato sobre a escolha do seu nome, ele lembra que, quando criança, cutucou uma colmeia e as vespas vieram atrás dele para se defender do ataque. Desde então, ele pensou: “eu também sou assim, como as vespas, não quero ninguém mexendo em minha casa, minha aldeia”, assim escolheu o seu nome, Kopenawa, vespa na língua Yanomami.



Imagem 2 – imagem de Davi Kopenawa no 3º capítulo da série

Os relatos de Kopenawa sobre suas experiências de luta para demarcação das terras Yanomami, seu convívio com parceiros nesta luta, como o antropólogo Bruce Albert e a fotógrafa Cláudia Andujar dão o tom de todo o episódio; importante ressaltar o relato do seu sonho premonitório do céu se precipitando sobre a terra e como era importante colocar isso em palavras, no seu livro *A queda do céu* (porque “o branco só vai entender pelo escrito pelo livro”). Escutamos também um pouco sobre seu aprendizado nos rituais depois que se tornou um xamã. Podemos perceber o mesmo

que observa Hanna Limulja sobre o livro *A queda do céu*, na qual o texto transcrito por Bruce Albert das conversas com Kopenawa ao longo de 20 anos de convivência, David Kopenawa entrelaça “sonhos, transe xamânicos, lembranças da infância, acontecimentos míticos, fatos históricos, tudo costurado na mesma narrativa” (Limulja, 2022, p. 163). Em seus depoimentos no filme também há uma fluidez das palavras e da maneira de encadear o pensamento que parecem correr como um rio, que ao encontrar uma pedra, não para, apenas continua, desvia ou contorna. Enquanto ouvimos sua voz, o enquadramento alterna closes na mata, na chuva e nos pingos d’água, reforçando a fala aquosa de Davi.

Amigo de Davi e também companheiro de luta das causas indígenas, Ailton Krenak acompanha as filmagens deste capítulo 3. Assim como um repórter, ele faz algumas perguntas aos habitantes da aldeia e também participa dos relatos, expondo suas próprias lembranças a respeito dos recorrentes ataques aos povos da floresta, especialmente da pressão do garimpo há 20 anos, nos anos 1990, quando as invasões foram brutais. Devemos lembrar que essas filmagens foram anteriores ao ataque sofrido pelo Yanomamis durante a pandemia com a aval do governo Bolsonaro⁸.

Em uma conversa amistosa entre Ailton Krenak, Kopenawa e a equipe de filmagem, o primeiro começa a contar suas lembranças sobre quando conheceu Davi Kopenawa há mais de 20 anos. Nessa ocasião, Krenak alertara Davi sobre a chegada cada vez mais agressiva dos brancos na floresta. Na época, Davi perguntara, “Mas estes brancos são muitos, mesmo?”, Krenak então respondera, “Como as estrelas no céu”, Davi então, perguntara angustiado, “E eles estão vindo pra cá?”, “Sim”, disse Krenak. Davi Kopenawa, como uma vespa que quer proteger sua colmeia, decidiu enfrentar estes brancos. Na sequência deste relato de Krenak, Imagens de arquivo da TV Senado são inseridas para destacar mais um momento de enfrentamento de Davi Kopenawa, um discurso proferido durante plenário no senado em abril de 2015. Neste discurso fica claro que a arma de luta deste guerreiro é a palavra. Ele diz: “Eu não vou falar como homem branco, no papel”, e depois, “Eu não quero morrer de novo, como já morremos há 500 anos atrás”.

8 “A professora do Departamento de Antropologia da Unicamp Artionka Capiberibe, relembra que em 1990, houve a demarcação de terra após invasão de garimpeiros, que foi contida por uma pressão internacional, [...]”, porém, “após 2014, a mobilização pelos direitos indígenas foi se fragilizando, agravada pela composição do Congresso Nacional, no qual predominam os interesses ruralistas e da mineração. Ela diz: “Quando se elege o inimigo dos povos indígenas, que é o Jair Bolsonaro, começa o genocídio de fato”. [...] Durante o governo Bolsonaro, com o desmonte de órgãos de proteção ambiental e dos direitos indígenas, o garimpo avançou ainda mais. [...] Em 2021, houve a maior expansão da atividade dos últimos 36 anos. Foram 15 mil hectares garimpados, sendo 1.556 na TI Yanomami.” (Coll; Menezes, 2023).

Palavra narrada, *mythos* e sonho

A palavra é sonhada, porque são os *xapiris* que o orientaram através dos sonhos, e, como Kopenawa é um xamã, ele também induz a aparição dos *xapiris* durante os rituais xamânicos. Durante o sono, à noite, suas memórias e suas experiências de luta se organizam para prepará-lo para o enfrentamento durante a vigília. Para ele, o pior dos enfrentamentos é o homem branco que polui seus rios com o garimpo, toma a terra em que eles vivem e traz doenças desconhecidas para dentro das aldeias. Ele sonha com a queda do céu, porque sabe, que os brancos, “os comedores da terra” (que vieram de longe pra estragar a terra do Brasil) estão chegando de novo, e de novo, e o fim da floresta se aproxima. Sonhar e mobilizar-se para evitar o mau presságio, é um ato político. Não como o não índio faz política, mas como o índio faz política, com a própria voz, com a palavra sonhada. Nos minutos finais do capítulo 3, durante filmagem noturna, uma pequena luz de uma fogueira ilumina levemente o corpo de um homem Yanomami (que parece ser Davi), e em seu idioma, diz que o homem branco tem polícia, tem arma de fogo, e eles, os Yanomami, têm suas palavras e seus sonhos. Esta cena é uma continuação de uma sequência que já havia aparecido na metade do curta, no minuto 11', e sobre o qual falaremos mais adiante, pois fará uma ponte para a cidade e a intervenção da fotógrafa Cláudia Andujar.

Com esta ideia de que o sonho seria um aviso de perigo iminente, podemos nos aproximar do que Walter Benjamin diz sobre o sonho e o despertar. Em especial sua proposição de uma constelação do sonho, que busca um método de se apresentar a história através da dialética no agora da cognoscibilidade. Ou seja, como em relampejo despertamos do sonho, este sonho representa o ocorrido, o passado. Quando despertamos ainda temos a imagem do sonho na lembrança, ao mesmo tempo que já estamos no presente, o tempo de agora, é nessa hora que precisamos “elaborar o ocorrido na recordação do sonho! - Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados” (Benjamin, 2018, p. 660). Porém, Benjamin, ao mesmo tempo que defende a importância de se interpretar os sonhos para se compreender o que está acontecendo no tempo de agora, ele também diferencia os conceitos de sonho: da consciência individual que se mantém na reflexão; e da consciência coletiva que mergulha no sonho delirante do consumo e do progresso que promete sempre algo novo. Assim, ele escolhe a analogia das galerias de Paris do século XIX, das *Passagens*, carregadas de sonhos coletivos. Através da imagem dialética, desse limiar entre o sono e o acordar, em um instante paralisado, deve-se reconhecer o que está por vir, “uma soleira, na qual os dois campos, o do onírico e o da vigília, se interpenetram” (Selligman-Silva, 2020, p. 67). Como nas *utupë* (imagens) dos Yanomami, as imagens do *xapiri*, espíritos que vêm avisar sobre o perigo. Para os Yanomami, a imagem é o onírico e a vigília o seu corpo.

Se para Benjamin é na linguagem que se interpreta a imagem dialética, ou seja, pela palavra do historiador materialista, é na palavra dos Yanomami que, ao contarem seus

sonhos e o que os espíritos lhe disseram e lhe mostraram, que eles poderão resistir e lutar para que o céu não caia e a terra não chore.

Em um trecho da tese de Hanna Limulja sobre os sonhos dos Yanomami, ela deduz que “o sonho põe em ato eventos que já aconteceram, que poderão acontecer ou que estão acontecendo. [...] o que passa no espaço-tempo do sonho, pode influenciar a vida da pessoa que sonha ou de toda a comunidade. E, portanto, o sonho interfere diretamente no estado de vigília” (Limulja, 2022, p. 69). Essa relação do espaço-tempo do sonho pode nos remeter ao conceito de imagem dialética de Benjamin, “uma imagem fulgurante no agora do cognoscível. A salvação, que só desse modo, e de nenhum outro, se consuma, só se deixa sempre ganhar através da percepção daquilo que se perde irremediavelmente” (Benjamin, 1989, p. 173).

No minuto 11’29” do curta, em uma cena filmada à noite, um foco de luz movendo-se de cima pra baixo e vice-versa, é projetado nos troncos das árvores da mata. Esse efeito produz um ar fantasmagórico nas árvores. Ao sabermos sobre o mito do demiurgo *Omama*, no qual conta que ele criou a árvore dos sonhos, conseguimos relacionar a cena da árvore a um sonho. Enquanto isso, na cena, Davi anda de um lado ao outro proferindo algumas palavras em sua língua, com a intenção de nos alertar para aquilo que vem acontecendo no coração da floresta. Essa sequência vem precedida do avistamento aéreo que comprova as atividades extratoras dos garimpeiros em terras yanomami. Nas frases proferidas por ele, nesse vai e vem que mais parece uma conversa com os espíritos da floresta (os *xapiri pë*), mas que são expressões de resistência, ele diz: “A mata está silenciosa. Nenhum passarinho cantando. Por isso aparecem doenças de todos os lugares. Nós estamos preocupados. É difícil como a ponta de uma montanha. Nós não vamos conseguir resolver. Como eu vou subir? Como eu vou entrar no meu sonho?”⁹ A preocupação de entrar no sonho, está ligada às respostas que os sonhos podem dar. Na visão dos indígenas Yanomami é a voz dos *xapiris*, para Freud é o que o inconsciente já sabe, e está informando ao consciente durante o sono e, para Benjamin, é o relampejo no despertar, a imagem dialética que fulgura na imobilidade, a lembrança do passado que permite entender o tempo de agora.

Logo após esta cena da mata iluminada à noite, há um corte para uma sequência na cidade de São Paulo. A paisagem vista da janela do apartamento da fotógrafa Cláudia Andujar inicia a parte em que Davi Kopenawa conta sobre sua juventude, sua luta pelos direitos dos povos indígenas e sua amizade com a fotógrafa. Algumas fotografias que Cláudia fez nos anos 70 e 80 são inseridas aqui nesta sequência. Cláudia Andujar relata um pouco sobre sua trajetória e como foi conviver com os Yanomami. Sua série de fotografias *Marcados*, foi crucial para o “relatório Yanomami 82” (Andujar, 2009, p. 139-142) que reivindica a demarcação das terras indígenas. Cláudia não é só uma fotógrafa

9 “A palavra sonhada”. Curta de 26’, capítulo 3 da série documental “Fronteiras fluidas” (2019). Direção de Mariana Fagundes. Trecho do 11’ ao 11’36”. Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=xdxAqMXm-4I>

que documentou o cotidiano na aldeia Yanomami, é também uma ativista, parceira na luta junto com Davi Kopenawa. Assim, quando a pergunta no meio da noite é – como vou entrar no meu sonho? –, talvez a resposta venha aí, nesta parceria e em outras, através das forças que se somam, através da palavra e da imagem.

Krenak comenta em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, que a parceria de Kopenawa com o antropólogo Bruce Albert, resultou em uma obra fantástica como *A queda do céu*, capaz de elucidar a “capacidade imaginativa e de existência que um povo originário como os Yanomami é capaz de produzir” (Krenak, 2019, p. 19), além disso, Ailton propõe que para “adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (Krenak, 2019, p. 14). Neste sentido, fazemos uma triangulação, já que ‘narrar uma história’ é o significado da palavra *mythos*, em grego, que também pode ser traduzido como ‘contar’ ou como ‘palavra’, e como vimos que os mitos e os sonhos estão entrelaçados na cosmovisão dos Yanomami, podemos entender que, a palavra, o mito e o sonho são estratégias de sobrevivência dos povos originários. Em outro texto, também a transcrição de uma conferência de Krenak, ele aponta os ‘sonhos’ como formas de adiar o fim do mundo, conta como o agronegócio invadiu as terras no Xingu e como ele viu isso acontecer em seus sonhos. Sonhar também pode ser uma estratégia de luta, “como instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano” (Krenak, 2020, p. 23).

Nesta mesma linha de pensamento e de vontade de agir, tentando achar saídas para evitarmos a destruição do planeta terra, não só os Yanomami, os Krenak e outras lideranças de etnias indígenas diferentes, mas também cientistas e estudiosos como Sidarta Ribeiro, lançam um apelo: “precisamos reaprender a sonhar.” (Ribeiro, 2022, p. 22).

Referências

- ANDUJAR, Cláudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Organização da edição brasileira Willi Bolle e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. “Parque central”. In *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).
- COLL, Liana; MENEZES, Adriana Vilar de. Situação dos Yanomami expõe abandono dos indígenas pelo Estado. *Jornal da Unicamp*, v. 24, 2023.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Volume 1. Tradução de Renato Zwick.- Porto Alegre, RS: L&PM, 2022.
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. Pesquisa e organização Rita Carelli. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2020. (versão e-book).

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2019. (versão e-book).

LIMULJA, H. *O desejo dos outros*. Uma etnografia dos sonhos Yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

RIBEIRO, Sidarta. *Sonho manifesto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. 2º edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

FRONTEIRAS Fluidas. Direção: Mariana Fagundes; Roteiro: Fidelys Braga e Mariana Fagundes; Trilha sonora: O Grivo. 13 capítulos. Brasil, 2019.

BACURAU: RESSIGNIFICANDO A ESTÉTICA DA FOME¹

BACURAU: REFRAMING THE HUNGRY ESTHETIC

Jacqueline Gama de Jesus²

Resumo

Este trabalho tem por objetivo atualizar o pensamento crítico à falta de investimentos no cinema brasileiro e a subalternidade do cinema nacional ao cinema estrangeiro, em especial estadunidense e europeu. Ao mesmo tempo em que busca aproximar as críticas tecidas por Glauber Rocha nos manifestos *Eztetyka da fome* (1965) e *Eztetyka do sonho* (1971) a partir da citação de Oswald de Andrade, no *Manifesto antropófago*, de 1928: “O que atropelava a verdade era a roupa. O impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.” (Andrade, 1995, p. 47). A reflexão terá por embasamento o pensamento *descolonial* latino-americano e a genealogia que envolve a história do cinema nacional. Assim, serão invocadas reflexões acerca da representatividade em tela de corpos subalternizados no filme *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019), principal *corpus* dessa pesquisa.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: LINGUAGEM: RECONFIGURAÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO.

2 Graduada em Letras Vernáculas, pela UFBA. Mestranda em Literatura e Cultura, pela linha: Documentos da memória cultural, do PPGLitCult- UFBA. E-mail: jacqueline.gama@ufba.br.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Antropofagia, Bacurau, Glauber Rocha, Oswald de Andrade

Abstract

This work aims to update critical thinking regarding the lack of investment in Brazilian cinema and the subordination of national cinema to foreign cinema, especially from the United States and Europe. At the same time, it seeks to bring together the criticisms made by Glauber Rocha inside the manifests *Esthetic of the hungry* (1965, free translation) and *Esthetic of the dream* (1971, free translation) based on the quote by Oswald de Andrade, inside the *Anthropophagous manifest* (free translation), from 1928: “What run over the truth it was the clothes. The impermeable between the inner world and the outer world. The reaction against the dressed man. American cinema will inform.” (Andrade, p.47, 1995, free translation). The reflection will be based on Latin American *descolonial* thinking and the genealogy that surrounds the history of Brazilian national cinema. Moreover, reflections will be invoked about the on-screen representation of subordinated bodies in the film *Bacurau*, by Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles (2019), that is the mainly object of this research.

Keywords: Brazilian cinema, Anthropophagy, Bacurau, Glauber Rocha, Oswald de Andrade.

Cara a cara do Brasil na telona

Em 1965, Glauber Rocha escreve o manifesto *Eztetyka da fome*, no qual defende a ideia de uma identidade cultural latino-americana imbricada nas mazelas nacionais; como a fome extrema e a violência. Para ele é essa problemática que difere o cinema do Sul do cinema do Norte. Segundo o cineasta baiano, de Vitória da Conquista, o cinema brasileiro na Europa era visto como um sintoma de primitivismo, sustentando um preconceito colonial, o qual é alimentado até os dias atuais, uma vez que importamos mais filmes estrangeiros do que consumimos filmes nacionais. Isso já era queixa de Oswald de Andrade, ainda que de forma irônica no *Manifesto antropófago*, de 1928, no qual ele dizia: “O que atropelava a verdade era a roupa. O impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.” (Andrade, 1995, p. 47).

O aspecto colonizador do cinema estadunidense e europeu, aquele pelo qual Glauber Rocha se opõe no manifesto *Eztetyka da fome* já aparecia no manifesto de Oswald de Andrade como uma problemática do seu tempo que iria se estender ao porvir, atravessando o *Cinema Novo* e chegando ao cinema contemporâneo. Paulo Emílio Sales Gomes (2001[1996]), no livro *Cinema: trajetória e subdesenvolvimento*, de 1996, afirmava

que o cinema estadunidense já tinha destaque no Brasil desde os anos 1920, ganhando ainda mais força nos anos 1930, com a exportação do cinema industrial que aumentou sua proporção a partir da massificação da produção do cinema falado (Gomes, 2001[1996], p. 92).

Naquele momento, a arte cinematográfica começava a se tornar a indústria cinematográfica e é a essa que tanto Glauber Rocha quanto Oswald de Andrade se opunham em seus manifestos. O cinema estadunidense sempre teve forte adesão no Brasil. Porém, na década de 1940 enfrentou o primeiro desafio com a produção nacional cinematográfica, principalmente com a popularização das chanchadas, que afetavam mais as camadas populares, as quais se viam representadas em tela, vínculo oposto ao que ocorria com o cinema estadunidense. A elite se via representada nos filmes que chegavam dos EUA, porém essas produções audiovisuais atraíam a todos por não serem de baixo custo e por estarem sendo exibidas em maior número de salas de cinema do que as produções nacionais.

Pode-se afirmar que fenômeno semelhante ocorre atualmente, o público rejeita o cinema nacional e prefere ocupar salas de cinema que estejam passando *blockbusters*, a maioria estadunidenses, que perpetuam estereótipos do homem branco e salvador da pátria, como franquias de super-heróis. Entretanto, a partir dessa necessidade de ver as camadas populares sendo representadas e de se ver na tela é que as chanchadas ganharam seu espaço nas telonas nacionais. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes:

A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida à adoção, pela plebe, do malandrando, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante. (Gomes, 2001 [1996], p. 96)

O colonizador, ou aquele pelo qual Paulo Emílio Sales Gomes chama em seu texto de *ocupante*, é representado na telona como o grande herói, entretanto, esse não é o herói que o Brasil necessita, aquele que destrói cidades com a desculpa de estar salvando o mundo enquanto beija a mocinha no final. O herói brasileiro está mais para o anti-herói de *SuperOutro*, filme do baiano Edgar Navarro, de 1989. O herói mendigo e louco que sonha em voar. Nesse aspecto anti-heroico macunaímico, de muita saúde e pouca saúde, reside e resiste a antropofagia oswaldiana e a ousadia de mostrar a cara do povo, aspecto do neorealismo italiano que é piamente abordado por Glauber Rocha no manifesto *Eztetyka da fome* e que volta no contemporâneo com a direção e roteiro de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, em *Bacurau*, de 2019, através de personagens dicotômicos e polêmicos como a personagem contraventora de Lunga e do pistoleiro Pacote.

Por esse mesmo motivo de representar elementos populares, o *Cinema Novo* também teve destaque, conseguindo capturar os olhos dos brasileiros. Mas, se as

chanchadas tinham um tom festivo, novelesco e até sugeriam um olhar alienado ou debochado para as mazelas do Brasil. O *Cinema Novo* já se revestia de criticidade preponderante em suas narrativas audiovisuais, ensejando produções de grande reflexividade para com as temáticas da pobreza nacional - principalmente a do Nordeste - da corrupção política e dos elementos do onírico e do espiritual, esses dois últimos provenientes da ancestralidade dos povos africanos e dos povos indígenas que se perpetuaram por todo o Brasil, de maneira macro, permeando os sincretismos religiosos e as festas populares ao redor do país.

Por causa da falta de recursos ou apesar dela, o *Cinema Novo* promoveu inovação no fazer artístico cinematográfico nacional. Os filmes eram produzidos ao ar livre em localidades antes pouco exploradas na captação de imagens, como regiões do sertão nordestino. Muitos dos atores escalados não eram profissionais e existiam poucos recursos de pós-produção. As histórias envolviam por representar elementos regionais que antes eram vistos como mazelas por boa parte da plateia brasileira, como aspectos do cangaço, da cultura de Axé e da cultura indígena que não apareciam representados como construtores de cultura nacional, ao contrário, eram perpetuados como produções exóticas de sujeitos outros, os quais não tinham suas identidades reconhecidas como brasileiras. Assim, as produções que envolviam as culturas afro-indígenas brasileiras estiveram deslocadas do cenário da representação cinematográfica nacional.

Diante desse contexto, há de se criticar que, na cena atual, essas produções que fogem da hegemonia colonial continuam tendo pouco investimento no cinema nacional, principalmente por aqueles a quem pertencem o lugar de fala, porém, o cenário tem mudado positivamente, ainda que de forma lenta, com investidas governamentais oferecida principalmente pelos governos de esquerda. Além da possibilidade de autoprodução facilitada pelo desenvolvimento tecnológico com, por exemplo, o uso de *smartphones*, elevando a possibilidade de execução da célebre e popular fala de Glauber: “Uma câmara na mão e uma ideia na cabeça.”

Assim, pode-se afirmar que alguns símbolos que chamaram atenção no *Cinema Novo* se repetem em produções cinematográficas contemporâneas de grande bilheteria considerando a conjuntura da produção nacional e de afeto do público, a exemplo de *Bacurau*, apesar de contextos históricos diferentes, ambos possuem semelhanças no assunto da representação popular. O filme de Mendonça Filho e Dornelles foi rodado na cidade de Barra, pertencente ao município de Parelhas, no Rio Grande do Norte. Nele, estão presentes não atores e temas polêmicos, porém cotidianos, como a falta de água e a prostituição, abordados de forma não conservadora. Sobre a primeira temática, a população se mostra ativa contra o prefeito Tony Junior reivindicando o direito vital à água.

Quanto a problemática da prostituição, as profissionais são respeitadas pela população da cidade de Bacurau³, ainda que não se aprofunde a relação da população com a temática de aprovação ou desaprovação há demonstrações de respeito com a dignidade da pessoa humana, o que socialmente não ocorre com sujeitos, principalmente com as mulheres, sejam cis ou trans, que exercem essa atividade profissional. Na maioria dos casos esses sujeitos se prostituem para sobreviver, sendo esse o único meio de subsistência desses indivíduos.

Também, a representação popular se insere nas figuras dos anti-heróis da narrativa a partir da dubiedade dos personagens, que transitam entre o bem e o mal, a exemplo de Lunga, uma pessoa não binária⁴, foragida por cometer vários crimes pelo país, e Pacote, um homem negro, assassino de aluguel. Ambos são acolhidos por suas identidades, porém, simultaneamente, são rejeitados pela população de Bacurau num ato antropofágico de deglutição, mas também de negação por terem cometido atos hediondos.

Esses personagens dúbios, que procuram a sobrevivência, aproximam o filme de Mendonça Filho e Dornelles à produção cinematográfica de Rocha. Eles produzem uma estética antropofágica de sertão ao mesmo tempo em que denunciam a miséria regional. Sugerem a possibilidade de uma utopia, como no final aberto de *Bacurau* ou a ideia da busca pela igualdade e pela justiça, como na *El Dorado* em *Terra e transe*. Embora ambos os cenários narrativos se aproximem de uma distopia, as produções indicam uma possibilidade de utopia, as quais também poderiam se estender a ideia de fazer cinema no Brasil, o que ainda pode ser considerado utópico para alguns corpos, levando em consideração os elementos coloniais, que permeiam raça, classe, gênero e região citados anteriormente no que tange a produção cinematográfica brasileira.

O cinema americano informará?

No *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade (1995 [1928]) adentrou nos polos do ser humano civilizado e incivilizado, comparando os saberes dos povos originários com aqueles representados pelo cinema estadunidense, promovendo uma crítica dicotômica que não só permeava o pensamento colonial, como também o próprio fazer

3 Essa concepção aparece no filme a partir da fala da personagem Madame para o prefeito Tony Junior: “Putá também vota”, quando um dos homens da comitiva do prefeito leva a prostituta Sandra a força, ainda a profissional do sexo alega que foi maltratada por um dos homens em ocasião anterior, insinuando algum tipo de abuso que tenha sofrido por ele. Ainda, a médica Domingas, na mesma cena, ao testemunhar o que ocorria, reforça ao prefeito a vontade de Sandra de não ir junto com os homens e ameaça Tony Junior “Se a menina voltar machucada eu corto teu pau e dou para as galinhas”, profere numa tentativa de defender a moça.

4 A identidade de Lunga não fica clara no filme, entretanto, no livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho (2020), o nome de Lunga aparece precedido tanto do artigo feminino quanto de nenhum artigo, dando a ideia, respectivamente, de identidade trans feminina ou apenas não binária.

artístico quando afirmava: “A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.” (Andrade, 1995 [1928], p. 47).

Nesse contexto, a reação do cinema nacional, visto como menor, já era pensada por Oswald como campo de experimentação para mostrar o Brasil nu, no sentido literal e literário, não à toa a maioria das produções nacionais se diferem de produções estrangeiras (principalmente a dos países do Norte) por conter cenas explícitas de nudez e violência em cenários por vezes decadentes, numa estética hiper-realista. Essa problemática da experimentação também aparece no manifesto *Eztetyka da fome*, de Glauber Rocha.

Segundo o doutor em estudos literários e professor de literatura brasileira da Universidade Federal do Ceará, Júlio Cezar Bastoni da Silva, no artigo intitulado *Depois do “sarampão antropofágico”*: o cinema na obra de Oswald de Andrade pós-1930, de 2015, no qual discute a presença do cinema na obra do autor do *Manifesto Antropófago*, demonstrando que o objeto audiovisual e a indústria cinematográfica estavam presentes nos textos dele de forma pungente ainda que pontual. O escritor modernista tecia reflexões sobre o cinema como uma indústria que perpetuava a cultura estadunidense, nos colonizando, mas também como aquele que já fazia parte da cultura brasileira, e esse, utilizado como um semeador e emissor de arte, poderia ser mais explorado localmente, ou seja, ele defendia o investimento no cinema brasileiro pensando na utilização como uma plataforma de arte, não de comércio.

Nessa ambiguidade de produzir cinema brasileiro, exaltando as culturas populares e os costumes nacionais, sem descartar a influência colonial dos cinemas europeus/estadunidenses é interessante pensar que apesar da importação fílmica promover costumes estrangeiros para as plateias nacionais, como a influência das músicas encontradas nas trilhas sonoras, há um lado positivo, espriam referências que aprimoraram a técnica cinematográfica no âmbito de roteiro e de procedimentos, o que pode alavancar os estudos e as técnicas do cinema nacional. A partir desse viés, transitaram as críticas e os desejos de Oswald de Andrade, as práticas de Glauber Rocha em suas rodagens fílmicas, e o produto fílmico *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Uma estética Antropocalíptica

Ivana Bentes, no texto *Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe*, de 2010, publicado no site da revista *Cult*, releu os manifestos de Glauber Rocha *Eztetyka da fome* (1965) e *Eztetyka do sonho* (1971) sob o prisma de que o primeiro contestaria o segundo, não por negar a fome brasileira, mas por negar a exploração imagética da fome. Uma vez que, no *Eztetyka do sonho*, Glauber Rocha afirma o desinteresse da população com a temática da fome, até mesmo no campo das esquerdas, e ressalta que apenas o sonho ou aquilo que não se compreende é revolucionário. Nesse caso, a revolução estaria na incompreensão, destacando o inimaginável do que realmente seria o

passar fome. A ideia do sonho como o único bem que não pode ser proibido, aproxima Glauber Rocha e Oswald de Andrade na utopia da construção de um devir antropófago artístico para pensar na construção da identidade brasileira, pautada na incompreensão da maior mazela nacional, a fome. Segundo Bentes:

As metáforas da fome e da devoração já tinham alimentado o modernismo de 22, a teoria antropofágica de Oswald de Andrade e marcariam o movimento pop-tropicalista brasileiro. A fome vinha sendo tematizada no cinema brasileiro e latino-americano dos anos 60 de modo fenomenológico, social, político, estético, poético, demagógico, experimental, documental, cômico, diz Glauber. Mas sua proposta iria além: transformar a fome em “princípio”, uma espécie de “impensado” latino-americano, capaz de funcionar como motor de um pensamento novo. (Bentes, 2010)

A fome denunciada por Glauber Rocha já era um problema central no Brasil desde o início do século XX, no Brasil de Oswald de Andrade. E prevalece no contemporâneo, inclusive é denunciada em *Bacurau* de forma sutil. Na cena em que chegam mantimentos doados pelo prefeito Tony Júnior há um alerta de Domingas, a médica da cidade, de que esses mantimentos estariam vencidos, mas que a população poderia pegar se quisesse. Nesse caso, pode-se supor que a população não teria acesso a uma alimentação de qualidade e necessitava de outros recursos. O problema da fome também se agrava na narrativa fílmica por conta da falta de água na cidade, sem água não é possível suprir necessidades como se hidratar, cozinhar, comer, banhar, plantar e manter um saneamento básico satisfatório.

Bacurau, assim como *Terra em transe*, atualiza um pensamento crítico antropófago de denúncia das misérias brasileiras ao mesmo tempo em que incomoda por trazer um roteiro entrecortado que abre para uma interpretação múltipla, o que pode ser visto como furo de roteiro também pode ser lido como a capacidade dos roteiristas em deixar possibilidades para um amanhã que pode ser utópico ou distópico, apostando no misticismo do pobre diante do inimaginável e na resistência como modo revolucionário, transitando na liberdade da incompreensão.

Essa fruição da imagem, que transbordam significados, seja a da caçamba de livros jogados como lixo, a mando do prefeito Tony Júnior, ou a do enterro de Dona Carmelita, personagem de Lia de Itamaracá, que é uma matriarca muito respeitada na comunidade, procede uma filosofia outra de pensamento e culmina em um ato revolucionário glauberiano, pela intenção de representar um Brasil outro, uma filosofia outra. Um Brasil em que uma mulher negra é respeitada e valorizada, e não colocada em um local de subalternidade. Um Brasil que valoriza os professores, como Seu Plínio, um homem negro do interior ou o curandeiro Damiano, que não possui o conhecimento acadêmico, mas tem o conhecimento da terra e das plantas. Até mesmo a puta, que a médica Damiana defende do prefeito Tony Júnior, tem sua dignidade humana respeitada e seu trabalho, naquela comunidade, não é visto como degradante ou vergonhoso.

Todas essas questões sociais, que permeiam ao cenário de escassez, estão envoltas na diegese do sonho, não à toa é repetida algumas vezes durante a trama de *Bacurau*: “Estamos sob efeito de um poderoso psicotrópico”, realmente existe um poderoso psicotrópico, uma droga oferecida pelo curandeiro Damiano para que as pessoas fiquem mais fortes e espertas, mas que também alucinam. A antropofagia que une a razão da materialidade do curso da vida e a possibilidade de se deleitar no onírico, duas possibilidades que concentram o pensamento antropófago de Oswald de Andrade e o pensamento glauberiano da estética do sonho.

No enterro de Dona Carmelita, a personagem de Teresa vê algo saindo do caixão, no início da cena ela toma uma pílula oferecida por Damiano. Essa cena que parece deslocada ou dissociada, é um indício dessa transcendência corpórea em meio às mazelas. Transborda água porque falta água na cidade, mas também porque Dona Carmelita é um símbolo de resistência neste quilombo remixado que é *Bacurau*. A polissemia se torna presente nesse momento da narrativa. Ao mesmo tempo em que é necessário reivindicar a chegada da água, também é imprescindível preservar esse bem tão precioso que é a memória de Dona Carmelita, essa cena também pode ser lida como uma alucinação, nesse caso a perda da razão, da lógica cognitiva, que impulsiona a revolução. A revolução que só o transe é capaz de criar.

Se em *A idade da Terra*, último filme de Glauber Rocha, de 1980, altamente onírico e denunciativo, no qual retrata a história daquele momento, de forma ultra contemporânea, a ditadura militar brasileira, em um contexto de orgias, festas e corrupção, em cenas entrecortadas e psicodélicas, a personagem do Cristo Revolucionário repete: “O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno”. No contemporâneo, o pássaro da eternidade pode existir quando *Bacurau*, pensando no pássaro noturno homônimo que esconde seus ovos debaixo da terra, consegue conservar as memórias do passado e assim se eternizar, ainda que a realidade seja implacável, inimaginável.

Mas não seria essa potência de sonho o pensamento antropófago? A incompreensão diante do inimaginável e o delírio como resposta? o delírio do real de uma comunidade ficcional que luta por sua sobrevivência, como o caso de *Bacurau*, mas também um delírio de palavra como a Literatura de Oswald de Andrade ou o delírio imagem de Glauber Rocha. Delírios esses que desembocam em tentar propor formas de resistência aos desafios das mazelas nacionais, em especial o maior mal de todos: a fome.

Referências

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica* (Obras Completas de Oswald de Andrade). Manifesto antropófago [1928]. 2 ed. São Paulo: Globo, 1995.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Intérpretes: Bárbara Colen, Silvero Pereira, Karine Teles, Sônia Braga, Udo Kier et al. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. [s. l.]: Vitrine Filmes, 2019. 1 DVD (131 min), son., color.

BENTES, Ivana. “Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe”. *Revista Cult*, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/conceitos-da-obra-de-glauber-rocha>. Acesso em: 26 set. 2023.

GOMES, Paulo Emílio Sales [1996]. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ROCHA, Glauber [1965]. Eztetyka da fome. *Hambre-espacio cine experimental*. 2013. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 5 set. 2023.

ROCHA, Glauber [1971]. Eztetyka do sonho. *Hambre-espacio cine experimental*. 2013. Disponível em: <https://www.iberystyka.uw.edu.pl/sites/default/files/Documents/adamczykmagda/1405/EstetykadoSonhoInHambreAugust2013.pdf>. Acesso em: 5 set. 2023.

DA SILVA, Júlio Cezar Bastoni. Depois do “Sarampão antropofágico”: o cinema na obra de Oswald de Andrade pós-1930. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 29, p. 52-63, 2015.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

TRÊS CINEMATOGRAFIAS PARA O CONTO NO SEU PESCOÇO, DE CHIMAMANDA ADICHIE¹

THREE CINEMATOGRAPHERIES FOR CHIMAMANDA ADICHIE'S SHORT STORY "IN YOUR NECK"

Julianna Nascimento Torezani²

Resumo

Na disciplina *Fotografia e Iluminação II* do Curso de Rádio, TV e Internet da UESC, em 2022, os discentes elaboraram produções audiovisuais a partir do conto *No seu pescoço* de Adichie (2009), com o objetivo de desenvolver diferentes projetos de cinematografia. A abordagem teórica tratou sobre qualidade da luz (Roberts-Breslin, 2009), iluminação (Moletta, 2009), imagem cinematográfica (Bordwell; Thompson, 2013) e trabalho de câmera (Carreiro, 2021). Observa-se que a produção de diferentes cinematografias permitiu distintas possibilidades dramáticas a partir do conto.

Palavras-chave: Chimamanda Adichie; Cinematografia; Direção de fotografia; Educação; *No seu pescoço*.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa intitulada: O ENSINO DE CINEMATOGRAFIA EM UNIVERSIDADES PÚBLICAS DO NORDESTE BRASILEIRO.

2 Professora de Rádio, TV e Internet da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Doutora em Comunicação pela UFPE. Autora de *As selfies do Instagram: os autorretratos na contemporaneidade* (2022), e-mail: jntorezani@uesc.br

Abstract

In the *Photography and Lighting II* course at UESC's Radio, TV, and Internet program in 2022, students created audiovisual productions based on Adichie's short story "In Your Neck" (2009) to explore various cinematography projects. The theoretical framework encompassed discussions on light quality (Roberts-Breslin, 2009), lighting techniques (Moletta, 2009), cinematic image (Bordwell; Thompson, 2013), and camera work (Carreiro, 2021). It is evident that the diverse cinematographic approaches yielded distinct dramatic possibilities within the narrative.

Keywords: Chimamanda Adichie; Cinematography; Cinematographic Direction; Education; *In Your Neck*.

Introdução

O ensino da cinematografia requer proporcionar aos estudantes de Comunicação Social o conhecimento técnico, estético e cultural para elaboração das imagens de uma produção audiovisual, através de conteúdos como fotometria, equipamentos e técnicas de iluminação. Na Universidade Estadual de Santa Cruz, através do curso de Rádio, TV e Internet é ofertada a disciplina *Fotografia e Iluminação II*, em que é tratada sobre a produção fotográfica e produção videográfica com aulas teórico-práticas em estúdio. Neste sentido, é possível construir, através de uma dinâmica didática, uma produção audiovisual para colocar em prática os conteúdos da disciplina, em que a cada semestre são elaborados exercícios de gêneros audiovisuais diversos para que tenhamos desafios na construção deste específico conhecimento.

No segundo semestre de 2022, a partir da leitura do conto *No seu pescoço*, da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009), as(os) estudantes matriculados na disciplina criaram um roteiro fazendo uma adaptação livre para elaboração de produções audiovisuais com o intuito de desenvolver uma cinematografia de acordo com o roteiro produzido, sobretudo por conta das atualizações e mudanças de local que foram criadas pelas equipes de alunas(os). Como desafio, deveriam criar diferentes estilos de cinematografia, utilizando diversos equipamentos e técnicas para elaborar possibilidades dramáticas a partir do texto literário de Adichie.

O objetivo deste trabalho é apresentar a experiência didática do desenvolvimento de um projeto de cinematografia contemplando diferentes enquadramentos, angulações, texturas, cores e luzes a partir dos roteiros elaborados pelas(os) alunas(os). Como referencial teórico utilizamos as ideias de fotometria de Jorge Pedro Sousa (2004), qualidade da luz de Jan Roberts-Breslin (2009), iluminação para o audiovisual de Alex Moletta (2009), trabalho de câmera de Rodrigo Carreiro (2009) e imagem cinematográfica de David Bordwell (2013).

Depois das aulas teórico-práticas sobre direção de fotografia, a turma com 43 alunas(os) foi dividida em oito equipes para desenvolvimento do roteiro, produção, direção e edição dos vídeos. As(os) estudantes elaboraram uma adaptação do conto de Adichie que narra a história de Akunna, que parte da Nigéria com 22 anos para morar nos Estados Unidos sonhando que vai estudar e trabalhar para poder comprar casa, carro, roupas, calçados e presentes para a família, mas ao chegar se depara com as grandes diferenças culturais. Para se manter, ela teve que trabalhar como garçonne ganhando pouco e, assim, não conseguia pagar pela vida americana de alto consumo. Depois de um tempo resolve escrever uma carta para a família e ao receber a resposta de sua mãe fica sabendo que seu pai havia morrido há cinco meses, assim resolve voltar para casa. Cada equipe teve que elaborar um roteiro e um plano de produção para desenvolver um vídeo de curta metragem com diferentes criações para a cinematografia em que destacam-se os trabalhos *Devaneio*, *Além das Raízes* e *No seu pescoço*.

Ensino de Direção de Fotografia

A metodologia de ensino da disciplina *Fotografia e Iluminação II* busca abordar e revisar os estudos sobre composição fotográfica, temperatura de cor, emissão de luz, fontes luminosas, fenômenos ópticos, técnica fotográfica (abertura do diafragma, velocidade do obturador e sensibilidade) e tipos de objetivas já trabalhados na disciplina *Fotografia e Iluminação I*, no semestre anterior. Assuntos necessários que trazem a base para estudo sobre linguagem audiovisual e iluminação através de aulas teórico-práticas em que são trabalhados os seguintes conteúdos no estúdio da universidade: luz, fotometria e equipamentos; iluminação para o audiovisual; direção de fotografia.

Ao abordar sobre luz, fotometria e equipamentos é importante elucidar o conceito de luz como parte do espectro eletromagnético visível ao olho humano que tem uma determinada frequência luminosa que ao iluminar os referentes é capturada por dispositivos de captura óptica, bem como revisar o conceito de temperatura de cor, importante para definição de intensidade da luz e tipo de fonte a ser utilizada em um projeto audiovisual. Neste ponto é importante entender a questão da fotometria e a utilização do fotômetro, sobretudo para compreender sobre subexposição, exposição ideal e superexposição definidas a partir de cada projeto a ser desenvolvido, colocando em prática através do fotômetro como se mede a luz refletida e a luz incidente. Jorge Pedro Sousa (2004, p. 47) explica que “o fotômetro é o dispositivo que permite ao fotógrafo garantir uma exposição correta do motivo. Trata-se de um aparelho que serve para medir a intensidade da luz”. Nesta aula também são apresentados os difusores e os rebatedores (branco, prata, dourado, preto) e suas funções na modelagem da luz em estúdio ou em externa. Após a exposição teórica são desenvolvidos exercícios no estúdio com a utilização da câmera, do fotômetro, dos difusores e rebatedores.

Na sequência é tratado sobre a iluminação para o audiovisual quanto às características básicas de iluminação: qualidade da luz (luz dura, luz suave ou luz difusa); direção

da luz; contraste; intensidade; e, textura. A escolha de cada aspecto indica o sentido, o teor dramático e a intencionalidade do que se quer apresentar visualmente em uma produção audiovisual. Como afirma Jan Roberts-Breslin (2009, p. 92) quando trata que “a dureza ou suavidade de uma fonte de luz define a sua qualidade. Isso tem mais a ver com o efeito estético da luz – o aspecto e o clima da imagem”. A escolha do direcionamento da luz, por sua vez, indica qual será a área iluminada e qual área vai ficar na sombra, entre colocar os equipamentos de iluminação de forma frontal, lateral, diagonal, inferior, superior ou contraluz, que destaca as bordas dos referentes. Quanto ao contraste, deve ser observada a relação entre as partes mais intensamente iluminadas e as áreas mais escuras, em que as imagens podem ter alto contraste ou baixo contraste, a depender do número de tons presentes nas cenas.

A intensidade confere mudança na iluminação, quando se determina qual equipamento será utilizado no estúdio entre lâmpadas muito ou pouco intensas, mas que pode ter um mecanismo de ajuste de intensidade como o *dimmer*, que permite aumentar ou reduzir a intensidade da luz de acordo com a estética que se pretende criar. Já a textura é pensada para elaborar uma sensação tátil à imagem. Além do estudo das características básicas de iluminação, também é exposto sobre a técnica de iluminação pelos vários pontos e equipamentos montados no estúdio e a função destes, como a concepção da luz principal, luz de preenchimento, contraluz, luz de fundo. Também após a exposição de tal conteúdo, são realizados exercícios sobre qualidade, direção e intensidade da luz.

Nas aulas sobre direção de fotografia é tratado sobre a definição do universo visual do produto audiovisual, desde a composição da imagem pelo trabalho da câmera até a iluminação, com a função narrativa e estética de encontrar a melhor forma de apresentar a obra plasticamente. Para desenvolver tal atividade, é importante buscar referências visuais que colaboram na criação das cenas, relacionando com as sensações que as formas, cores, texturas e luzes provocam.

Aqueles que desejam fazer direção de fotografia em videoproduções precisam desejar ver o mundo através de uma lente, querer transmitir pensamentos, emoções, ideias e críticas por meio de uma imagem. [...] Um bom fotógrafo estuda literatura, música, pintura, artes gráficas, assiste a muitos filmes, visita exposições e mostras, procura conhecer as tendências de arte em geral (Moletta, 2009, p. 87).

A equipe de direção de fotografia é responsável por contar a história visualmente e traçar as definições técnicas para transmitir a narrativa dramática da obra através do trabalho de câmera e da iluminação do cenário dividida em três sub-equipes: equipe de câmera composta pelo operador de câmera que faz as gravações das cenas de acordo com as indicações da(o) diretora(or), foquista (para ajustar o foco a cada cena), assistente (para cuidar e montar os equipamentos – câmeras, lentes, filtros, cabos, fios,

baterias), *vídeo assist* que opera o equipamento de vídeo acoplado à câmera, para checar no monitor as imagens gravadas pela câmera; equipe de máquina para montagem de carrinhos sobre trilhos (*dolly*) e grua, além de diversas instalações para captação de imagens; equipe de elétrica, que deve ter um *gaffer* (eletricista chefe) e assistentes (para montagem de lâmpadas e refletores).

A plasticidade do trabalho da câmera numa produção audiovisual requer uma série de escolhas determinadas a partir do roteiro e como as cenas devem ser produzidas. Onde colocar a câmera é definida a partir de onde deveria estar o espectador para compreender a situação dramática. Rodrigo Carreiro (2021, p. 102) evidencia que “[...] a linguagem visual do cinema, especialmente no que diz respeito ao trabalho de câmera, tenta reproduzir o modo como funciona a percepção do ser humano”. Neste sentido, pela câmera é definido o enquadramento que corresponde ao que será mostrado de acordo com a narrativa dramática entre o que deve estar no quadro em detrimento ao que estará fora dele, assim os planos são escolhidos a partir da organização e da distribuição dos elementos no quadro entre plano geral, conjunto, americano, médio, primeiro plano, primeiríssimo plano e plano detalhe. David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 298, grifos dos autores) apontam que “em qualquer imagem, o quadro não é simplesmente uma borda neutra; ele impõe *certo ponto de vista* ao material da imagem. No cinema, o quadro é importante porque *define* ativamente a imagem para nós”. A escolha da angulação se dá pela intensidade emocional que se quer passar a cada cena, entre plano normal com a visão objetiva da realidade, plano mergulho com a tomada de cima para baixo podendo transmitir inferioridade e plano contramergulho com a tomada de baixo para cima que valoriza o elemento enquadramento, indicando superioridade.

Além de definir o enquadramento e o ângulo é necessário escolher se a câmera ficará estática ou em movimento, podendo utilizar: a panorâmica, em que a câmera move da direita para a esquerda (pan horizontal) ou de cima para baixo (pan vertical) sobre o seu eixo, para ter uma visão geral do ambiente; o *travelling* em que a câmera sai de seu lugar fixo e acompanha a ação ou um personagem, o operador pode fazer o movimento com as mãos ou utilizar *dolly* para horizontal e grua para vertical que eleva o equipamento. Bordwell e Thompson (2013, p. 315) afirmam que os movimentos de câmera “[...] aumentam o volume de informações a respeito do espaço da imagem”. Os objetos tornam-se mais nítidos e mais vívidos do que nos enquadramentos estacionários. Novos objetos ou figuras geralmente são revelados”. Além dos movimentos de câmera, também podem ser feitos efeitos com as lentes, entre: foco e desfoque, trabalhando a profundidade de campo; *zoom in* quando há a aproximação de um elemento a ser mostrado e *zoom out* quando ocorre o afastamento através da mudança da distância focal.

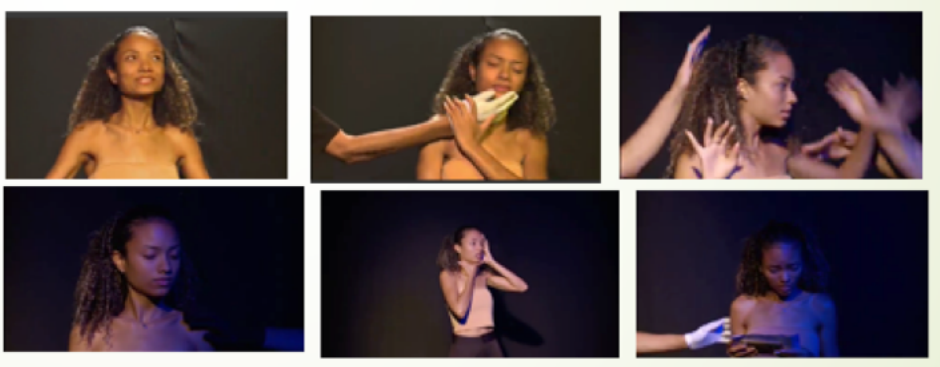
A iluminação é um dos fatores importantes para criação da imagem no audiovisual, ao escolher a quantidade de fontes de luz, posicioná-las corretamente, colocar a devida intensidade entre luz dura e suave os sentidos da obra vão tomando forma.

Alex Moletta (2009, p. 85) expõe que “iluminar não quer dizer ‘deixar o ambiente todo iluminado’; é necessário saber o que e como iluminar. Não podemos nos esquecer de que a sombra e o escuro também fazem parte da fotografia”. Para que as(os) discentes conheçam os equipamentos da universidade, é feita uma aula apresentando a filmadora acompanhada de um monitor para que sejam demonstrados os enquadramentos, as angulações, os movimentos de câmera e os efeitos das lentes, na sequência ocorre a demonstração dos aparelhos de iluminação da universidade quanto a qualidade e intensidade: kino flo de 6 lâmpadas, kino flo de 4 lâmpadas com dimmer, lâmpada Fresnel, painel de LED com dimmer e gelatinas.

Após a exposição teórico-prática sobre o trabalho de câmera e de iluminação, as(os) alunas(os) elaboraram um roteiro técnico com as devidas indicações de captura de áudio e gravação de imagem e um esquema de iluminação indicando os equipamentos que serão utilizados a cada cena, bem como seu posicionamento e intensidade através do Lighting Diagram Creator³, para apresentar visualmente o trabalho da direção de fotografia. Todas as gravações foram feitas no Estúdio Multiuso da UESC.

Primeira Cinematografia: Devaneio

A equipe formada por Ingrid Malta, Isadora Espírito Santo, Rafael Souza, Raiana Oliveira e Vitória Santos teve como referências a música *Sinfonia do Adeus* do artista Baco Exu do Blues e o filme *Moonlight: sob a luz do luar* (Barry Jenkins, 2016). Criaram a *storyline* em que Akuna é uma jovem sonhadora que vê na sua ida para Maine a oportunidade de mudança de vida, mas logo vai descobrir que a vida nos Estados Unidos não é tão bela como imaginava.



Fonte: Produção videográfica do curso de Rádio, TV e Internet da UESC.

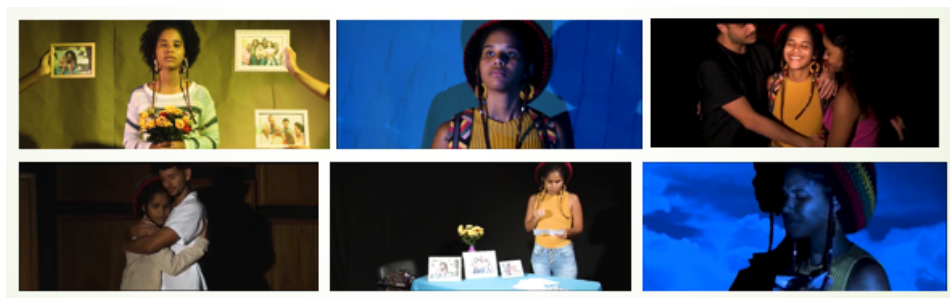
3 Disponível pelo site <http://www.lightingdiagrams.com/Creator>

As imagens feitas pela cinegrafista Camila Aguiar demonstram as expressões da personagem entre momentos de alegria e tristeza, entre a chegada aos Estados Unidos até o trabalho duro e a carta que conta a morte do pai, para ilustrar as pessoas utilizaram luvas brancas e pretas. Também para apresentar tais sentimentos foram utilizados para iluminação: uma lâmpada fresnel do lado direito com gelatina amarela e um kino flo do lado esquerdo com gelatina azul, em que as mudanças nos tons demonstrou a variação de sentimentos da personagem. Quanto aos enquadramentos, a personagem apresenta-se em plano médio, primeiro plano e primeiríssimo plano para realçar a interpretação de Cailane Nunes. Do ponto de vista sonoro, ouvimos uma trilha sonora e no final em *off* o texto da carta que Akuna escreve para a família e a carta que mãe envia de resposta. O vídeo tem a duração de 4 minutos.

Segunda Cinematografia: Além das raízes

A equipe composta por Adrielly Carvalho, Adriene Alves, Alessa Bastos, Brenda Evaristo, Brendo Amaral, Gabriel Costa, Helena Radler, Maria Luiza Araújo e Rian Souza, elaboraram um vídeo com a duração de 3 minutos e 51 segundos com a seguinte *storyline*: Ives está no início da vida adulta e o que mais deseja é fazer faculdade longe do seu país de origem, Nigéria, ideia rejeitada por sua mãe. Conhecida por ser uma garota de forte personalidade e que corre atrás dos seus sonhos, não se dá por vencida e leva o plano de ir embora adiante mesmo assim.

Utilizando lâmpada fresnel, painel de LED, data show, gelatinas verde, vermelho e azul, as imagens feitas pelo cinegrafista Pedro Lorenço transmitem as alegrias e tristezas da vida de Ives. A gelatina verde foi utilizada para indicar a decisão de viajar, a gelatina azul serviu para demonstrar a viagem e a gelatina vermelha para apresentar a chegada no novo lugar. As imagens que apresentam o sofrimento em função do preconceito foram feitas com luz dura do painel de LED sem preenchimento para ter sombra bem marcada e na parte final foram projetadas imagens com data show para indicar a tristeza ao receber a carta da mãe. A planificação vai do plano conjunto ao primeiríssimo plano para apresentar as expressões de Marla Marques e Manoel Rezende.

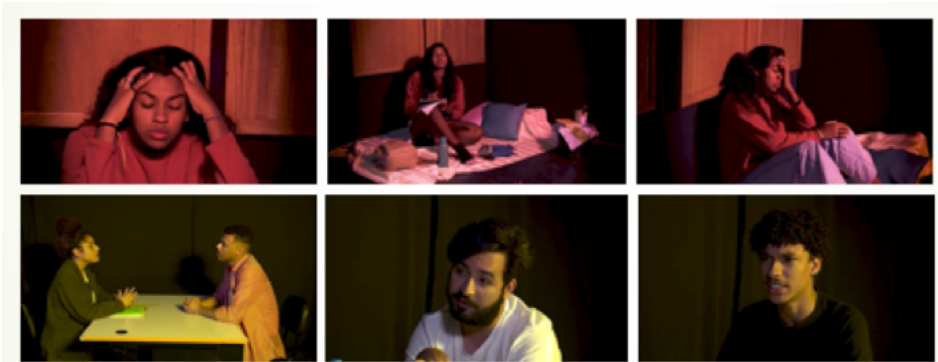


Fonte: Produção videográfica do curso de Rádio, TV e Internet da UESC.

Terceira Cinematografia: No seu pescoço

A equipe de Cailane Nunes, Gabriela Costa, Giulia Andrade, Herverton Oliveira, Quézia Araújo e Thales Barreto formaram a equipe que criaram a seguinte *storyline*: Nina é uma jovem que há muito tempo deseja voltar para seu país de origem. Durante os anos que esteve longe de casa ela documentou tudo em seu diário. Nina finalmente consegue viajar de volta, porém de forma misteriosa ela não chega ao seu destino final.

As imagens feitas pelos cinegrafistas Moisés Cardoso e Pedro Lourenço mostram Nina escrevendo o diário e narrando em *off* que estava sendo perseguida pelo Tio Niklaus, através do plano conjunto, plano médio e primeiro plano vemos o sofrimento dela, para essas cenas foram utilizadas duas câmeras e *kino flo* com gelatina vermelha. Na sequência, vemos uma investigação sobre o desaparecimento de Nina, a policial Beatrice interroga o tio dela, depois o Senhor Adams (chefe) e o namorado Anthony, os enquadramentos em plano médio e meio primeiro plano foram feitos também com duas câmeras, para iluminação foi utilizado um *kino flo* com gelatina amarela. A interpretação de Thainá Mendonça, Vitória Cecília Santos, Thales Barreto, Talles Moreira e Carlos Henrique Oliveira, respectivamente, demonstram aflição e soberba, através das páginas do diário que se descobre quem é o responsável pelo sumiço de Nina. O vídeo tem a duração de 6 minutos e 37 segundos.



Fonte: Produção videográfica do curso de Rádio, TV e Internet da UESC.

Considerações Finais

Como resultado deste trabalho, observa-se que o exercício de elaboração audiovisual através das três produções audiovisuais permitiu que as(os) discentes colocassem em prática dois aspectos da produção audiovisual, o primeiro foi a criação de um roteiro com adaptação do conto de Adichie que trata sobre diáspora, preconceito e violência: o tratamento sobre a diáspora ocorre por conta da migração da personagem principal para outro local; por ser de outra etnia e local, ao chegar sofre preconceito

racial, representado pelas luvas em *Devaneio* e comentários de duas pessoas em *Além das raízes*; a questão da violência é mais enfatizada no vídeo *No seu pescoço*, pela perseguição que a personagem sofre do tio.

O segundo aspecto ocorreu pela criação de cinematografias diferentes, em que o trabalho de câmera (pelos enquadramentos escolhidos) e de iluminação vai indicar as emoções para tratamento destes temas, entre alegria, tristeza e angústia, vale ressaltar que o uso das gelatinas e da projeção de imagens pelo data-show ressaltou as sensações que deveria causar nos espectadores. Com isso, foi criada uma identidade visual para um produto audiovisual. Importante observar que foram utilizados os recursos técnicos de uma universidade pública entre câmeras e equipamentos sonoros e de iluminação.

Tendo em vista que “[...] fotografia é luz, enquadramento e composição” (Carreiro, 2021, p. 117), é através da composição da imagem que a narrativa e a construção dramática apresentam o tema e a reflexão acerca das questões sociais. Scansani (2019, p. 27) completa que “[...] a fotografia é uma ferramenta criativa de composição de sensações, de ambiguidades ou reiteraões, de presenças”. Pela cinematografia se constrói as representações do mundo, proporcionando momentos de reflexão recheadas com alegria, tristeza, medo, angústia, preocupação e tantas outras emoções.

Referências

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.
- CARREIRO, Rodrigo. *A linguagem do cinema: uma introdução*. Recife: Ed. UFPE, 2021.
- MOLETTA, Alex. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. São Paulo: Summus, 2009.
- ROBERTS-BRESLIN, Jan. *Produção de imagem e som*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.
- SCANSANI, Andréa C. Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti; OLIVEIRA, Rogério Luiz (orgs.). *Cinematografia, expressão e pensamento*. Curitiba: Appris, 2019.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

A REPRESENTAÇÃO LGBTQIA+ NOS ORIGINALS NETFLIX DA DÉCADA DE 2010¹

LGBTQIA+ REPRESENTATION IN 2010'S NETFLIX ORIGINALS

Kaipe Arnon Silva Reis²

Resumo

O presente artigo identifica o perfil da representação LGBTQIA+ nas séries cômicas da Netflix entre 2013 e 2019. Para isso, foi utilizada a Análise de Conteúdo numa abordagem quantitativa/qualitativa identificando personagens por gênero, cor, condição sexual e/ou de gênero, faixa etária e relevância no elenco. Para tal, foi utilizado o marco teórico dos Estudos Culturais e de Gênero. Como resultado, identificamos que, em sua maioria, estas personagens são homens, brancos, homossexuais e jovens.

Palavras-chave: Representação; LGBTQIA+; Estudos Culturais; Netflix; Comédia.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS: ESTUDOS DE MERCADO. Pesquisa originalmente orientada pela Prof^a Dr^a Renata Malta.
 - 2 Kaipe Arnon Silva Reis, produtor audiovisual, comunicador, artista visual, mestre em Comunicação (PPG-COM/UFS), professor substituto no curso de Cinema e Audiovisual do CAHL/UFRB.
 - 3 LGBTQIA+ é uma forma de se referir à comunidade de minorizados por suas sexualidades e condições de gênero, significando: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros e Assexuais. Não optamos por LGBTQIA+, para não invisibilizar as identidades ausentes em nosso estudo, dando a impressão de que são, automaticamente, parte do todo. Serão utilizadas outras denominações para esta comunidade quando assim citada por autores ou autoras.

Abstract

This article identifies LGBTQA representation boards in Netflix comedy series between 2013 and 2019. For this, Content Analysis has been used in a quantitative/qualitative approach, identifying characters by gender, color, sexuality or gender identity, age group and cast position. Thus, were used as the theoretical framework of Cultural Studies and Gender Studies. As a result, we identified that, for the most part, these characters are men, white, homosexual and young.

Keywords: Representation; LGBTQA; Cultural Studies; Netflix; Comedy

Introdução

Um estudo de 2015, realizado pela *Gay & Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD), apontou que apenas 16% dos estadunidenses conhecem ou trabalham com alguma pessoa transgênero. Tal dado foi comentado por Nick Adams, diretor da organização, apontando a mídia como responsável pelo que 84% da população do país conhece sobre pessoas trans. Assim, a partir do momento que são selecionadas as identidades que estarão em cena, — e por qual motivo —, a mídia auxilia na criação de um conhecimento compartilhado (Hall, 2003, p. 181; Moreira, 2019, p. 42-43) acerca dos que são os membros de uma comunidade.

Diversas empresas compreendem tal responsabilidade ao ponto de produzirem diferentes pesquisas sobre o tema. Foi o caso da Netflix, que em 2020 divulgou uma pesquisa realizada pela GLAAD acerca da influência de programas do serviço de *streaming* na audiência latino-americana. A pesquisa alega que a representação de LGBTQ+s dentro de programas é importante para a construção de uma visibilidade saudável. O levantamento aponta que 81% dos brasileiros não LGBTQ entrevistados passaram a se sentir mais confortáveis com os conhecidos desta comunidade. Ademais, 87% dos entrevistados LGBTQ da América Latina sentem que as produções refletem mais fielmente a comunidade do que dois anos antes (Amendola, 2020), mostrando que o crivo identitário da empresa teria chegado a algo próximo da realidade.

É válido observar que a representação comunicacional pauta identidades e indica à audiência a posição-de-sujeito que deve ser ocupada, criando identificação entre o que se vê e o que se é. Nesse contexto, Woodward (2014, p. 19) lembra que “práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído”. Assim, deve-se observar o que há por trás dessas representações, entendendo o domínio da mídia e da representação comunicacional como uma forma dos grupos dominantes classificarem o *outro*, gerenciando os processos de diferenciação (Silva, 2000; Kellner, 2001; Wagner, 2009; Butler, 2013) e “criando um repertório comum e compartilhado de conceitos” (Hall, 2003, p. 181).

Nessa perspectiva, as pesquisas da GLAAD ajudam a exemplificar o que Judith Butler (2013, p. 18) entende como as duas funções da representação: 1- servir “como termo operacional no seio do processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos”, aplicando-se à comunidade LGBTAs quando, ao ser vista como uma massa concisa, reafirma necessidades como a realização legal de mudança de gênero ou de casamento entre pessoas do mesmo gênero; e 2- ser “a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria de mulheres”, aplicando-se aos LGBTAs que estão em voga na mídia e são entendidos como similares a todos os indivíduos da comunidade.

No entanto, esta ideia de identidade grupal pode ser perigosamente enganosa, com risco de a aglutinação sugerir que ali há “grupos homogêneos que possuem fortes laços internos de união e fronteiras bem estabelecidas que os separam do mundo exterior” (Hall, 2003, p. 65). Algo que toma forma na representação audiovisual quando nota-se que comediantes afro-americanos aparecem com mais frequência em programas quando todo o elenco é preto (Corfield, 2017, p. 7), algo já observado por Hall (2003, p. 339) quando este apontou que “(...) o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada”. Isto toma forma no levantamento do presente artigo em séries como *Cara Gente Branca* (2017-2021), cujo elenco principal é majoritariamente de pessoas negras e de ascendência latina, sendo a série com mais personagens LGTBAs não brancos deste estudo.

Por outro lado, podemos observar que dentre as produções seriadas estadunidenses mais relevantes envolvendo personagens da dissidência sexual e de gênero, há uma maior concentração de personagens brancas e homossexuais masculinas (Shattuck, 2017). Assim, mesmo quando se representa essa comunidade, os corpos vistos em cena estão próximos do ideal de *sujeito*, expelindo características do *outro* que é naturalmente abjeto (Butler, 2013, p. 190-191).

É sintomático também que dentre as produções citadas por Shattuck (2017) como mais importantes envolvendo representação de personagens não cis/hêneros, a maioria sejam comédias, um gênero que dá espaço para tal representação, sobretudo na *sitcom* (Dexl e Horn, 2017, p. 446). Uma possibilidade para esta predominância está na lógica relatada por Vladimir Propp (1992, p. 59) de que “toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula”. Nos seriados aqui arrolados, comumente as figuras desviantes estão sozinhas num universo heterocentrado, simbolizando a exceção e tornando-se potencialmente risível.

O campo dos Estudos Culturais nos faz pensar sobre a problemática “dos textos como fontes de poder, da textualidade como local de representação e de resistência” (Hall, 2003, p. 212). Sobre este prisma questionamos acerca do fenômeno representacional de personagens LGBTAs no gênero cômico que abre portas a dissidentes enquanto a usa como objeto do riso. Assim, pensa-se: Quem são os LGBTAs que ajudaram a construir a imagem da comunidade através dos seriados de comédia nos

últimos anos? Ainda são majoritariamente homens, brancos e gays? Aparecem esporadicamente ou possuem lugar no elenco? Há jovens e idosos? Em suma, qual o perfil desses personagens?

Formulação do corpus de análise

Tendo em vista o grande número de produções seriadas produzidas e consumidas ao redor do mundo, escolheu-se como recorte do *corpus* de análise as séries originais da Netflix, cuja produção iniciou após (e concomitantemente) avanços para a comunidade LGBTQA. O estudo destas produções, feita em paralelo com tais mudanças sociais, proporciona uma visão atual da representação da comunidade tendo em vista que para Propp (1992, p. 32) “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas.”

Há ainda a escolha a partir da relevância dos produtos já que, como citado anteriormente, 87% dos LGBTQA da América Latina se sentiram representados pelo material da Netflix (Amendola, 2020). Somado a isto, há a possibilidade de acessar facilmente o catálogo da plataforma. Ao final de 2022, haviam cerca de 230,75 milhões de assinantes ao redor do mundo (AFP, 2023). Quanto ao Brasil, os números mais recentes mostram que em 2021 haviam 19 milhões de clientes, o que fazia do país o segundo maior mercado do serviço (Cade..., 2021).

Quanto à Netflix, é importante contextualizar que esta foi fundada em 1997, nos Estados Unidos, como um serviço online de locação de filmes, segundo relato contado em seu site oficial e que, posteriormente, popularizou um novo modelo de negócios, de maneira a modificar a relação de consumo audiovisual através do streaming. Para ter acesso ao serviço, uma mensalidade fixa é paga por cada assinante que pode assistir a todo o catálogo da plataforma, ilimitadamente. Em seu menu está o conteúdo licenciado de produtoras audiovisuais por tempo limitado e, ainda, as produções criadas especificamente para a marca.

Método de Análise dos seriados

Para responder às perguntas formuladas optamos pela Análise de Conteúdo (Bardin, 2011) como método de pesquisa. Na pesquisa de campo, foi observado que entre os anos de 2013 e 2019 a Netflix lançou 81 séries originais ficcionais de comédia dos mais diversos estilos, alguns destinados para toda a família, outros ao público adulto. Dessas 81 séries, 33 produções tinham alguma personagem LGBTQA. Para chegar a esses números foi necessário delimitar o que são séries originais. Para isto, utilizamos um conceito formulado Michel Arouca (Arouca, 2020?) e divide o selo *Original Netflix* em quatro categorias:

1. *100% Originais*: séries encomendadas pela Netflix que utilizam a plataforma como primeira janela de exibição, na maioria das vezes lançando todos os episódios de uma vez para que o público possa maratona.
2. *Semi originais*: séries produzidas em determinados países que a Netflix adquire os direitos de exibição e distribui nos territórios em que possui negócios, exceto em seu país de origem.
3. *Coproduções*: séries que a Netflix comprou os direitos de exibição global ao mesmo tempo que age financiando parte da produção.
4. *Não era minha, mas agora é*: séries que em algum momento não eram originais da plataforma mas que, após sucesso no streaming ou com o desistência de sua produção pelo veículo original, a Netflix compra os direitos, passa a produzi-las e utilizar a plataforma como primeira janela de exibição.

Tal divisão nos ajuda a compreender o quão envolvida no desenvolvimento narrativo a Netflix pode estar, bem como qual a liberdade que ela possui para ter ou não personagens minorizados, independentemente de outra empresa. Isto é importante para atribuir à Netflix meritos como do seriado *Love Alarm* (2019-2021), um Original Netflix, cuja representação homossexual foge do padrão do *K-drama* em que personagens gays são representados de forma caricata ou em um limbo em que há dúvidas sobre sua sexualidade (Nizalowski, 2019).

A partir desta divisão, foram listadas apenas as séries *100% Originais da Netflix* que se enquadram no gênero cômico de acordo com as *tags* encontradas na plataforma. Com estes títulos listados, o primeiro ponto foi procurá-los dentre os relatórios do GLAAD sobre representação LGBTQ em produtos televisivos no período estudado. Ao longo de oito relatórios foram citadas 15 das 81 produções arroladas. Somou-se a esse contingente seriados que figuraram em listas localizadas no Google acerca de seriados com personagens desta comunidade. A partir de então, entre os dias 29 de abril e 6 de maio de 2020, os títulos não localizados nesta primeira triagem foram, um a um, investigados acerca da existência de personagens das minorias aqui pesquisadas com a busca do título original no site oficial do GLAAD e posteriormente no Google, neste cada título foi pesquisado seis vezes acrescentando, em cada busca, os termos LGBT (sigla padrão e mais utilizada pela mídia), *gay*, *lesbian*, *pansexual*, *trans* e *bisexual*.

Com este levantamento, tivemos uma primeira lista de personagens LGBTAs, em seguida, ampliamos a busca para identificar um maior número destes personagens. Por meio de pesquisas no buscador do Google, identificamos matérias sobre determinados personagens, listas temáticas e ainda páginas especiais em sites de fã clubes. Este conteúdo extrapolou a primeira lista e aponta para a repercussão que houve dos personagens pesquisados. Ainda que não se possa afirmar que todos os personagens da comunidade estudada tenham sido elencados para compor o *corpus* de análise, é certo que estamos diante de um conteúdo representativo, considerando que os personagens analisados foram aqueles que ganharam visibilidade em espaços extrínsecos à própria

série, contribuindo para a construção da imagem dos LGBTAs para além das telas do *streaming*.

Tendo em vista o desejo de analisar a demografia da população LGBTa nas séries cômicas da Netflix, a segunda etapa da pesquisa foi preencher tabelas sobre cada personagem que serviram para traçar a composição demográfica deste grupo:

CATEGORIA	RESULTADOS POSSÍVEIS
Gênero	Homem; Mulher; Não Binário.
Minoria sexual e/ou de gênero	Lésbica; Gay; Bissexual; Transexual; Assexual.
Cor da pele	Branco; Não Branco.
Faixa etária	11-18 anos; 19-29 anos; 30-39 anos; 40-49 anos; 50-59 anos; 60-69 anos; 70-79 anos.
Posição no elenco	Elenco principal; Elenco de apoio.

Para identificar a idade da personagem, quando não localizada em pesquisa, buscamos pela idade da atriz ou do ator à época do papel, esta técnica foi desconsiderada em caso de seriados de animação.

A cor da pele das personagens foi dividida entre branca e não branca por esta ser a diferenciação do binarismo da diferença em que o ser branco está no contexto privilegiado. Em alguns casos de produções animadas não foi possível identificar a etnia de personagens devido a sua condição antropomórfica.

Interpretação dos dados obtidos

O levantamento chegou a 33 séries com pelo menos um LGBTa, totalizando 130 personagens. Assim, foi identificado que durante todos os anos em que a Netflix lançou séries cômicas 100% Originais na década de 2010, ao menos em uma delas houve a performance de personagens LGBTAs. Em 2013 há registro de *Orange Is The New Black* (2013-2019), já em 2014 *Bojack Horseman* (2014-2020). Com o decorrer do tempo, o número de produções com estes personagens foi se ampliando. Em 2015 foram lançadas nove séries de comédia. Dessas, cinco possuíam personagens da comunidade. Em 2016 foram lançadas oito séries cômicas, sendo que deste montante apenas duas possuíam os personagens estudados. Em 2017, foram lançadas 15 séries de humor pela Netflix, sendo que nove possuíam personagens dentro da minoria sexual ou de gênero. Em 2018 foram lançadas 19 séries de comédia e em seis delas havia personagens referentes a este estudo. Em 2019 foram lançadas 30 séries e nove delas possuíam personagens dentro das minorias sexuais e de gênero aqui estudadas.

Ao decorrer das temporadas lançadas entre os anos de 2013 e 2019, nos seriados originais de comédia da Netflix existiram 130 personagens LGBTAs, a sua divisão, no tocante ao gênero, foi de 72 homens, 56 mulheres e duas pessoas não binárias.

Em relação às minorias sexuais, foram identificados 57 gays, 32 lésbicas, 19 mulheres bissexuais e 12 homens bissexuais. No geral, as cinco pessoas assexuais e cinco pessoas trans foram identificadas como héteros ou não demonstraram uma sexualidade claramente definida. Este número de representações está fora da realidade populacional da comunidade LGB em que bissexuais são a maior população com 52%, seguido por gays 31% e lésbicas com 17% do total, segundo Movement Advancement Project (MAP, 2016, p. 3).

No total, 69 dos personagens identificados eram brancos e 54 não brancos, sete personagens não se encaixam nesta categoria. No que tange à faixa etária, há uma concentração maior de LGBTAs menores de idade (26), entre 19-29 anos (28) e entre 30-39 anos (26), a partir daí há uma considerável queda: entre 40-49 anos são 19 personagens e acima de 50 anos apenas cinco, negando à comunidade a possibilidade de se ver envelhecer na tela. Esta proporção inversa de quanto maior a idade, menor a representação na tela é uma questão histórica da mídia audiovisual e foi observada por Kim Vickers (2007) numa análise desde a década de 1970 até meados dos anos 2000. Ela aponta que o espaço da visualidade da mídia reservado aos menos jovens reforça a ideia de que “os melhores anos da vida são reservados à nossa juventude” (2007, p. 103, tradução nossa). Neste sentido, os seriados estudados não fogem à regra.

Em nosso levantamento, cinco séries tiveram apenas uma personagem da comunidade representada. As produções com a maior quantidade de LGBTAs identificados foram: *Bojack Horseman* (18), *OITNB* (13), *Sex Education* (2019-2023) (9) e *Super Drags* (2018) (9). Nesta contagem vale destacar que um fator que faz com que *Bojack Horseman* apareça em primeiro é um grupo poliamoroso de oito gays que adota a irmã do personagem-título, tratando-se apenas de uma participação em momentos pontuais da narrativa. Se levarmos em conta apenas os personagens que estão inseridos no elenco principal, esta lista tomaria outra forma: *OITNB* (8), *A Casa das Flores* (2018-2020) (7) e *The Politician* (2019-2020) (7) e *Super Drags* (6). Ao todo, 65 personagens foram identificados no elenco principal, metade desde levantamento.

Lésbicas

Localizamos 32 lésbicas espalhadas em 16 seriados. 13 destas mulheres estiveram em posição de destaque, participando do elenco principal em pelo menos uma das temporadas de oito séries. Do total de lésbicas encontradas neste estudo, 13 eram brancas e 19 não brancas. A quantidade superior de pessoas não brancas nesta relação não reflete a realidade nas plataformas de streaming segundo consta no relatório *Where We Are On TV* (GLAAD, 2020, p. 12), que apontou que a proporção de brancos na temporada de 2019-2020 foi de seis a cada 10 personagens, enquanto na temporada de 2017-2018 a proporção era próxima de oito a cada 10. Apesar de as pessoas não brancas serem maioria dentre as personagens lésbicas levantadas, quando pensamos apenas no

elenco principal, as lésbicas brancas são maioria com oito personagens enquanto não-brancas são cinco.

A faixa-etária com mais quantidade de personagens lésbicas é de 30-39 anos, com 10 personagens, seguida pelas faixas 19-29, com nove representações e 11-18, com cinco. Chama atenção o baixo número de mulheres lésbicas acima dos quarenta anos, sendo três entre 40-49 e apenas uma localizada na faixa de 60-69 anos. Este dado faz coro a críticas sobre etarismo e sexismo na indústria do entretenimento (Vickers, 2007).

Gays

A homossexualidade masculina é a parte da comunidade mais bem representada, quase a metade de todos os personagens localizados, 57 que estão distribuídos em 20 títulos. Nestes seriados, 27 se encontram no elenco principal de 13 tramas.

No tocante à cor de pele, a condição é inversa a das personagens lésbicas: 36 são brancos, 18 não brancos e três não se aplicam a esta contagem. Ao analisarmos apenas os que integram o elenco principal, a diferença cai, porém os brancos ainda são maioria: 15 brancos, 11 não brancos e um sem etnia identificável.

Uma melhor análise da questão etária dos personagens gays ficou prejudicada pelo grande número de personagens em que não há possibilidade de identificar a sua idade, 19 no total. Sobre os casos em que foi possível aferir, identificamos: 11 personagens entre 19-29 anos, nove personagens na faixa de 11-18 anos, nove entre 30-39 anos, sete entre 40-49 anos e apenas o casal Sol e Robert, do seriado *Grace and Frankie* (2015-2022), aparece listado com mais de 70 anos. A faixa dos quarenta é o dobro em relação às lésbicas, corroborando o questionamento etarista de mulheres e fazendo pensar sobre o tratamento diferenciado entre gêneros no tocante à idade. Esta é uma questão tão recorrente que ainda da década de 1980 foi realizado um levantamento nos 40 seriado mais populares do horário nobre e foi constatado que personagens femininas era retratadas mais magras e jovens que os homens em papéis equivalentes (Bazzini et al. 1997), demonstrando que o culto à juventude observado por Vickers (2007) atinge de maneira ainda mais intensa as mulheres.

Bissexuais

Personagens bissexuais foram localizadas em 13 produções pesquisadas, totalizando 31 personagens — 19 mulheres e 12 homens — o menor contingente entre os LGBs, ao passo que estipula-se que os bissexuais são 52% dessa população (MAP, 2016, p. 3). A baixa representatividade bissexual em seriados é uma realidade apontada em outras pesquisas (Cook, 2018, p. 29; Guajardo, 2018, p. 2), bem como no relatório do GLAAD (2020, p. 27) que demonstrou que nas plataformas de *streaming*, durante a temporada de 2019-2020, a cada 4 LGBTQs representados apenas um era bissexual.

Quanto ao índice em papéis principais, foram contabilizadas 12 mulheres e sete homens, a maioria dos bissexuais que aparecem nesses seriados. Bem como observado entre lésbicas, a questão étnica na representação das mulheres bissexuais mostra um equilíbrio e há nove brancas e nove não brancas. Esta equidade também aparece se analisarmos apenas os elencos principais, são seis personagens brancas e seis não brancas. Mais uma vez, a questão etária é algo que chama atenção: não há mulheres bissexuais com mais de 50 anos. São cinco personagens na faixa etária 11-18 anos, cinco entre 40-49 anos, quatro com 19-29 anos, bem como quatro entre 30-39 anos.

Já os homens bissexuais são em sua maioria brancos (oito, contra cinco não brancos). Há um maior equilíbrio entre estes homens no elenco principal com cinco brancos e quatro não brancos. Quanto à questão etária, há um equilíbrio entre todas as faixas contempladas: quatro entre 11-18 anos, dois com 19-29 anos, dois na faixa 30-39 anos, três entre 40-49 e dois personagens com mais de 50 anos.

Transexuais

Em apenas quatro seriados foi localizada alguma personagem transexual: um homem, duas mulheres e duas pessoas não binárias, totalizando cinco representações. Dessas, três eram de personagens principais de dois seriados. No total, são três personagens não brancas e duas brancas. Esta equidade entre as representações trans é notada no relatório do GLAAD (2020) referente à temporada de 2019-2020 dos serviços de *streaming* Netflix, Hulu e Amazon Prime, que possuíram quatro homens trans, cinco mulheres trans e duas pessoas não binárias. Este resultado difere da TV a cabo estadunidense no mesmo período que possuía 14 mulheres trans e apenas quatro homens trans e duas personagens não binárias em seus seriados.

Chama atenção no levantamento deste artigo a idade dessas pessoas trans: três (dois não binários e um homem) estão na faixa etária de 11-18 e, em seus seriados, frequentando escolas. As duas mulheres trans estão nas faixas etárias de 30-39 anos e 40-49 anos cada. O fator etário exposto nestes seriados joga luz sobre a possibilidade do transicionamento de gênero ainda em tenra idade, apesar de em certa parte das vezes ele ocorrer mais tarde por questões sociais (Silva et al., 2017, p.133).

Trazendo de volta o dado que abre este artigo, se algum dos 84% dos estadunidenses que não conhecem pessoas trans pessoalmente conhecerem a comunidade a partir de seriados cômicos da Netflix, eles vão perceber que não há uma fórmula simples e que a transgeneridade está presente em diversas etnias, idades e ainda possibilidades sexuais tendo em vista as pessoas não binárias apresentadas.

Estas quatro séries cômicas da Netflix representam as pessoas trans de maneira diferente em relação aos seriados exibidos na TV estadunidense entre 2002 e 2012. Um levantamento da GLAAD realizado em 2012 mostra que nos dez anos anteriores 20% de todas as personagens trans eram profissionais do sexo, 40% eram vítimas e 21% vilãs ou assassinas. A instituição catalogou que 54% dessas representações foram negativas

(GLAAD, 2012). Curiosamente, no ano seguinte ao lançamento deste estudo, em 2013, era representada a primeira personagem trans de um seriado da Netflix, a Sophia Buset de *OITNB*, que durante o processo de transição trabalhava no corpo de bombeiros e morava com sua esposa e filho. Esta mudança de perspectiva do âmbito social da representação trans é importante tendo em vista que “existe uma necessidade de reconhecimento e pertencimento por seu contexto social, por isso é possível afirmar que o senso de identidade de cada sujeito é inerente à sua interação com o outro.” (Silva et al, 2017, p. 135-136).

Assexualidade

Dentre as temporadas de seriados cômicos lançadas na década de 2010, o único assexual em um elenco principal é Todd Chavez, da animação *Bojack Horseman*. Esta condição do personagem é revelada apenas no último episódio da terceira temporada em um momento que ele diz pensar não ser nem gay nem hétero, concluindo que pensa não ser nada. A menção direta à assexualidade aparece apenas na temporada seguinte, quando passam a aparecer outras pessoas assexuais no seriado, bem como discussões sobre casamento dessas pessoas, a ligação de arromanticidade⁴ com assexualidade e outros. Ao todo, esta pesquisa localizou cinco personagens assexuais, todos em *Bojack Horseman*, sendo dois homens e três mulheres. A maioria era representada por seres antropomorfizados e, assim, de etnia indefinida e com dificuldade de apontar idade.

Conclusão

Butler (2013, 200-201) nos elucida que a eficácia dos atos performáticos é garantida pela repetição. Assim, esta repetição pode tanto reforçar as identidades existentes quanto interromper as identidades hegemônicas (Silva, 2000, p. 95-96). Não focamos nossas atenções para este estudo na questão identitária, nossos holofotes se voltaram à representação. No entanto, entendemos que a importância de uma representação plural concerne justamente à possibilidade de dar visibilidade a identidades não hegemônicas. Este artigo mostra um meio termo entre estas possibilidades de repetição. Por exemplo, *Bojack Horseman* exibiu o único personagem assexual localizado pela GLAAD (2020) dentre serviços de *streaming* e as TVs aberta e por assinatura nos EUA, dando visibilidade a esta minoria sexual; enquanto isso, localizamos que de 2013 a 2019 a maior parte dos personagens LGBTAs em séries cômicas originais da Netflix eram homens e brancos, fazendo a representação de uma identidade cujos marcadores de gênero e

4 Arromanticidade é um espectro da orientação afetiva sendo definido por aquela pessoa que sente pouca ou nenhuma atração romântica pelo parceiro.

etnia estão ligados a um contexto hegemônico na sociedade, mesmo que dentro de um grupo não hegemônico.

Roy Wagner (2010, p. 68) aponta a problemática de uma pessoa que não está inserida numa cultura e a *inventa* fazendo “com que outros se tornem parte de uma ‘realidade’ que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, usamos essas pessoas e seu modo de vida e as tornamos subservientes a nós”. Assim, um passo importante para possibilitar uma representação mais diversa seria dar espaço à comunidade LGBTQA no processo de criação destes conteúdos. No entanto, mesmo quando há interesse nisso, acaba havendo a repetição da representação de homens e pessoas brancas dentro da comunidade LGBTQA, como podemos notar no seriado cômico *Special* (2019-2021), uma produção original Netflix. O show tem como mote principal a representação de um homem gay branco com paralisia cerebral e o seu cotidiano. O criador da série, que tem esta deficiência, é roteirista e protagonista do show e assim o possibilita determinar o que será posto em cena de forma a encontrar simetria à realidade (ou parte da realidade) de uma pessoa LGBTQA que tem alguma deficiência. Porém, a primeira temporada da série não faz recortes étnicos relevantes, tendo apenas um gay negro e um gay com deficiência, que estão no elenco de apoio, bem como não há mais nenhuma outra representação dentro da comunidade além de homens homossexuais. Essa constatação reafirma a necessidade de acesso aos meios de produção audiovisual por pessoas que não estejam necessariamente dentro da parte privilegiada do binarismo da diferença discutido por Stuart Hall (2003).

No entanto, é notório que a representação está caminhando para o reconhecimento de uma diferença cultural e uma igualdade social na tela. Isto pode ser visto nas representações de pessoas trans arroladas neste artigo: enquanto na década de 1970 Edie, em *The Jeffersons* (1975-1985), aparecia na trama apenas como alívio cômico *por seu corpo ser muito bonito para ser uma mulher trans*; durante a década de 2010 a personagem Skye Leighton, em *The Politician* (2019-2020), é uma pessoa com não conformidade de gênero e está no elenco fixo do seriado com um arco narrativo que não se limita a sua condição de gênero. No entanto, ainda há carência de representações para que a repetição citada por Butler ajude a reforçar identidades existentes. Notamos esta carência de representações centrada em certos grupos como: pessoas com mais de 50 anos, sobretudo as mulheres; personagens não brancos; bissexuais; e ainda pessoas da comunidade LGBTQA não localizadas neste artigo como intersexuais e agêneros, bem como minorias afetivas como os demirromânticos e os grayromânticos.

Parafraseando Linda Nochlin (2016): Se LGBTQAs tivessem alcançado o mesmo *status* que as pessoas cis/hétero no audiovisual, então o *status quo* estaria bem. Mas este artigo mostra que ainda não está, apesar da nítida evolução. Este *status* só será alcançado quando algumas barreiras forem rompidas como a concentração de personagens não brancos em apenas alguns programas, de maneira nichada, fazendo com que amplie-se a possibilidade de exposição de LGBTQAs que fujam à parte privilegiada da binaridade dentro da comunidade: masculina, branca, jovem e cisgênera.

Tendo em vista que o objetivo deste artigo é perfilar a representação dos personagens LGBTAs das séries de humor da Netflix estes aspectos sociais, citados por Hall (2003) enquanto binarismos da diferença, são importantes para o processo de debate do contexto demográfico dessas produções, observando quem está sendo representado. Apesar de uma importante forma de compreender a representação, e assim observar a distância que LGBTAs estão do citado *status quo*, compreendemos que esta perfilação não é suficiente para observar todas as nuances que a comicidade pode exercer na representação deste grupo. Existem outros aspectos que merecem ser estudados como a forma que estão sendo representadas essas personagens, sobretudo, no tocante à zombaria citada por Propp (1992) e como ela acontece em cada um dos grupos que foram elencados no corrente artigo. Assim, estudando piadas e estereótipos, por exemplo, será possível compreender como o risível se instala dentro da representação da população LGBTa em diferentes nuances. Este ponto é tema de uma pesquisa continuada que será desdobrada a partir deste artigo.

Referências

- AFP. Netflix supera expectativas com mais de 230 milhões de assinantes no mundo. *Exame*, 20 jan. 2023. Disponível em: <https://encurtador.com.br/hFGQS>. Acesso em 27 abr. 2023.
- AMENDOLA, Beatriz. Personagens ajudam na aceitação de pessoas LGBTQ+, diz pesquisa da Netflix. *UOL*, 10 jun. 2020. Disponível em: <https://shre.ink/rYYY>. Acesso em 13 ago. 2020.
- AROUCA, Michel. O que está acontecendo com a Netflix 2020?. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iChXDose2VY>. Acesso em 30 abr. 2020.
- BAZZINI, Doris et al. The aging woman in popular film: Underrepresented, unattractive, unfriendly, and unintelligent. *Sex Roles*, n. 36, p. 531–543, 1997. Disponível em: <<https://abre.ai/hyPp>>. Acesso em 9 mar. 2022.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CADE falha e expõe número de assinantes da Netflix no Brasil. *Istoé Dinheiro*, 12 out. 2021. Disponível em: <https://encurtador.com.br/beAO8>. Acesso em: 15 mar. 2022.
- COOK, Carson. *A Content Analysis of LGBT Representation on Broadcast and Streaming Television*. 2018. Tese de Honra – Universidade do Tennessee.
- CORFIELD, James. *Network vs. Netflix: a comparative content analysis of demographics across prime-time television and Netflix Original Programming*. 2017. 87f. Dissertação (Master of Arts in Journalism)-College of Information and Communications, University of South Carolina, Columbia, 2017.

- DEXL, Carmen; HORN, Katrin. “Beef Jerky in a Ball Gown”: The Camp Excesses of Titus Andromedon in Unbreakable Kimmy Schmidt. *Open Cultural Studies*, v. 1, n. 1, p. 442-453, 2017. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/culture-2017-0041/html>. Acesso em: 19 abr. 2021.
- GLAAD. Number of Americans who report knowing a transgender person doubles in seven years, according to new GLAAD survey. GLAAD, 17 set. 2015. Disponível em: <https://abre.ai/hyPs>. Acesso em: 05 ago. 2020.
- GLAAD. Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television. GLAAD, 2012. Disponível em: <https://abre.ai/hyPt>. Acesso em 6 set. 2020.
- GLAAD. Where We Are On TV 2017-2018. GLAAD, 2017. Disponível em: https://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2017-2018.pdf. Acesso em: 02 maio 2020.
- GUAJARDO, Andrea. “You Don’t Exist Unless You’re on TV”: The Invisible Representation of Female Bisexuality on The L Word and Orange is the New Black. 2018. Dissertação (Master of Arts in Women’s Studies) – San Diego State University, San Diego.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- MAP. Invisible Majority: The Disparities Facing Bisexual People And How To Remedy Them. *Movement Advanced Project*, set. 2016. Disponível em <<https://www.lgbtmap.org/file/invisible-majority.pdf>>. Acesso em 31 jul. 2020.
- MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen, 2019.
- PROPP, Vladimir. *Riso e comicidade*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.
- SILVA, Ana et al. Transgeneridade: uma análise da representação da identidade do eu e do estigma nas produções audiovisuais recentes. *Revista Ártemis*, v. XXIV, n. 1, p. 132-142, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://abre.ai/hyPA>. Acesso em: 06 set. 2020.
- SINWELL, Sarah E. S.. All About that Ace: representing asexuality and queer identity in BoJack Horseman. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 60, spring 2021. Disponível em <<https://www.ejumpcut.org/currentissue/Sinwell-BoJackHorseman/text.html>>. Acesso em 28 jan. 2022.
- SHATTUCK, Kathryn. 14 TV Shows That Broke Ground With Gay and Transgender Characters. *The New York Times*, Nova Iorque, 16 fev. 2017. Disponível em <<https://abre.ai/hyPD>>. Acesso em 28 set. 2019.
- SOBRE a Netflix. *Netflix*, s.d.. Disponível em <https://media.netflix.com/pt_br/about-netflix>. Acesso em 10 ago. 2020.

VICKERS, K. Aging and the Media: Yesterday, Today, and Tomorrow. *Californian Journal of Health Promotion*, 5(3), 100-105. Disponível em <<https://doi.org/10.32398/cjhp.v5i3.1256>>. Acesso em 6 set. 2020.

WAGNER, Roy. A presunção da Cultura. In: *A Invenção da Cultura*. WAGNER, Roy. São Paulo: Cosac Naify, p. 37-68, 2012.

WHITE, Charlotte I. *Viewer perceptions of and attitudes towards asexuality in response to entertainment media representation*. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculty of Behavioural, Management and Social Sciences (BMS), Positive Psychology and Technology (PPT), University of Twente. Enschede, p. 31. 2020.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2014.

A RESISTÊNCIA DA COR E DA FORMA EM A PRATA E A CRUZ, DE HARUN FAROCKI¹

THE RESISTANCE OF COLOR AND FORM IN THE SILVER
AND THE CROSS, BY HARUN FAROCKI

Khadyg Leite Fares Cavalheiro²

Resumo

O vídeo *A Prata e Cruz*, 2010, foi um projeto comissionado de Harun Farocki para a exposição *Principio Potosí*. Apresenta planos-detalhes da tela *Descripción del Cerro Rico y Imperial Villa de Potosí*, do pintor Gaspar Miguel de Berrío. Buscarei analisar como já no primeiro frame há uma profusão de elementos como cores e formas de Berrío que parecem nos apresentar modos bastante elaborados de resistência e não apenas as ações abusivas dos invasores ressaltadas no texto em voz off.

Palavras-chave: Cor; Forma; Resistência; Imagem; Harun Farocki.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: ARTES E HIBRIDISMOS.

2 Mestranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte – PPGHA da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. E-mail: khadyg.ars@gmail.com

Abstract

The video *Silver and Cross*, 2010, was a project commissioned by Harun Farocki for the exhibition *Príncipe Potosí*. It shows detail shots of the canvas *Descripción del Cerro Rico y Imperial Villa de Potosí*, by the painter Gaspar Miguel de Berrío. I'll try to analyze how already in the first frame there is a profusion of elements such as Berrio's colors and forms that seem to present us with very elaborate modes of resistance and not just the abusive actions of the invaders highlighted in the text in voice-over.

Keywords: Color; Form; Resistance; Image; Harun Farocki.

Exibido pela primeira vez em 2010, a vídeo-instalação é resultado de um projeto comissionado, criado pelo cineasta tcheco-alemão Harun Farocki para a exposição *Principio Potosí: ¿Cómo podemos cantar al canto del Señor en tierra ajena?*. Foi filmado em dois canais, apresentando planos-detalhes da tela *Descripción del Cerro Rico y Imperial Villa de Potosí*, do pintor boliviano Gaspar Miguel de Berrío realizada em 1758. Além dos planos detalhados, a montagem inclui ainda alternadamente entre os canais direito e esquerdo do vídeo sobreposições em tela na cor preta e, pontualmente, imagens atuais de Cerro Rico e da cidade boliviana de Potosí, realizadas durante o período de produção da obra. Minha proposta é examinar especificamente as duas imagens e textos iniciais que compõem o primeiro frame, para refletir como, já desde o início, Farocki apresenta uma abordagem hierárquica que se manterá ao longo do vídeo.

Dois recortes da pintura de Berrio são exibidos, acompanhados pela narrativa de um texto em inglês na voz da também cineasta Cynthia Beatt³. À esquerda, no primeiro plano, vemos uma cruz vermelha centralizada, cravada no topo de Cerro Rico, como se fosse um alfinete furando a montanha marrom. Mais abaixo, identificamos a base da cruz, cercada por dois triângulos em tons verde esmeralda reluzentes - uma laguna. A parte superior do frame mostra a cadeia de montanhas nevadas e um pedaço do céu. Este recorte que Farocki faz da pintura, além de situar a região dos Andes, ressalta a função expressiva da paleta de cores do pintor boliviano, que trabalhava sobretudo com marrom, vermelho, verde, azul e branco. Destacamos ainda a dinâmica das diagonais de seis triângulos, formados tanto pelos elementos topográficos quanto pelo céu andinos.

Já na imagem à direita, vemos o detalhe de uma rachadura em preto, também centralizada e próxima ao topo de Cerro Rico. Sobre a montanha há três filas indianas em diferentes direções, compostas possivelmente por trabalhadores e animais de carga como cavalos, mulas e lhamas, pintados em preto e em branco. Cabe destacar que

3 Mais informações da obra podem ser obtidas no site de Farocki. Disponível em: <https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2010/the-silver-and-the-cross.html>. Acesso em: 20 set. 2023.

nessa imagem há ainda uma diagonal mais marcante, definida pela linha do desenho formado pelo contraste entre as cores da montanha e do lago.

Fazer tal descrição, detida e minuciosa, só foi possível graças aos recortes precisamente selecionados por Farocki da impactante e detalhada pintura de Berrio. No áudio que as acompanha, ouvimos: “Em cima da montanha a cruz, dentro da montanha a prata bruta” (dos 13 aos 18 segundos). Esta frase inicial sintetiza, sem expressar a complexidade inerente às imagens exibidas. A forma breve e sumária com que o texto é falado parece ter o objetivo de transmitir uma ideia geral sobre o que é mostrado, orientando para certa dissimulação do caráter narrativo, característico do texto em voz *over*. Por meio de uma espécie de sentido metonímico, Farocki busca guiar o espectador-ouvinte para uma determinada e tendenciosa interpretação da imagem.

A construção narrativa do texto parece querer induzir-nos justamente ao destaque de determinados elementos e detrimento de outros. À esquerda, há uma insistência para que visualizemos a cruz sobre uma montanha e desprezemos o restante da cena

Embora a relação da cruz vermelha com o fundo do lago verde e o azul e branco reforce o contraste pela oposição cromática (vermelho-verde/ azul), o destaque da cruz enfatizado pelo texto em voz *over* nos induz a desconsiderar, por exemplo, o triângulo formado pelo Cerro Rico de Potosí que ocupa grande parte do parte inferior do quadro com forte presença, não somente por sua forma, mas também por sua cor, um marrom terroso quase preto. Além disso, o texto leva-nos a não considerar as cadeias de montanhas nevadas, e o azul e o branco do céu. Outro destaque que a imagem mostra são os triângulos em verde esmeralda reluzente que formam o lago, um tom de verde que se expande para além dos limites do primeiro recorte. O verde é a Laguna sagrada aos povos andinos, uma cor vibrante que, como já dito, se espalha pela tela, “vazando” do primeiro ao segundo recorte. É ainda em direção ao verde que dois de três grupos enfileirados caminham desviando da fenda da rachada.

De acordo com a professora da UBA-UNSAM, Argentina na argentina María Alba Bovisio, que estuda a cor para os andinos, “Existiría una sistematización cultural que se proyecta a los colores para que adquieran determinadas connotaciones. A nuestro juicio esa sistematización cultural se construye en la interacción misma con la naturaleza, no se proyecta sobre esta” (2018, p. 8).

Apesar da diversidade cromática evidenciada por Berrio, é a rachadura de acesso à prata dentro do Cerro que a narrativa de Farocki insiste em evidenciar. A retórica farockiana não apenas se confirma, como é reafirmada em outras duas frases que são ditas na sequência: “Os conquistadores espanhóis trouxeram a cruz e levaram embora a prata. Ao fazerem isso, quase exterminaram a população indígena” (dos 18 aos 27 segundos). Tais frases, se pensadas em seu sentido metafórico, têm a pretensão de dirigir uma crítica à modernidade ocidental, materializada neste caso pela colonização espanhola que impôs violentamente a evangelização às populações indígenas, com o roubo da prata e as consequentes mortes atreladas às explorações.

No entretanto, o texto se volta exclusivamente às ações executadas pelos colonizadores, insistindo na posição ativa daqueles que, apesar de violentos, são ainda nomeados “conquistadores”, em oposição a um lugar supostamente passivo destinado aos indígenas. O argumento retórico se dá pelo binarismo hierárquico, vinculado à ideia de ativo/superior *versus* passivo/inferior. O texto em voz *over* é responsável por ficcionalizar uma leitura da imagem que parece querer acentuar e consolidar uma visão etnocêntrica eurocentrada, em uma ótica colonial que não só tem a pretensão de determinar os indígenas como suscetíveis, inertes e indefesos, mas vai além ao silenciar o que a própria pintura de Berrío nos mostra. É o caso das três trilhas de indígenas e animais em ação e movimento, que produzem caminhos demarcados e evidentes sobre a montanha.

Farocki não destacou aspectos da imagem que ele próprio conseguiu nos mostrar da obra de Berrío, como as cores vibrantes “escondidas” na imensidão marrom que toma a tela. O texto parece insistir e persistir em uma tentativa de subalternizar as imagens a uma leitura colonizante que não necessariamente condiz e que parece mesmo deslocada daquilo que estamos vendo.

Essa hierarquia do texto sobre a imagem integra o constructo racionalista e a centralidade do sujeito (homem-branco-europeu) surgido na virada da modernidade, responsável por formar as égides de um sistema predominante de conhecimento, de domínio e de entendimento de mundo. Sistema este que surgiu e se manteve hegemônico a partir da exclusão, exploração e negação do Outro (não branco, não homem, não europeu).

De acordo com o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2008), foi um processo que se deu a partir da quebra do elo entre o sujeito da enunciação que possui camadas variáveis de poder de acordo com gênero, raça, classe e lugar epistêmico. Assim, aquilo que não tem lugar “pode” se dirigir para todos os lugares, e isso se sustenta principalmente porque a episteme ocidental moderna cartesiana substituiu Deus pelo Homem (ocidental), tornando-o o único produtor da razão, do conhecimento e da verdade na Europa moderna, ainda segundo Grosfoguel.

A laicização do poder metafísico asseverou historicamente a consciência universal do Homem (europeu, branco, cisgênero, heterossexual), tornando-o passível de julgar o conhecimento não-ocidental como não científico, particular, limitado, subjetivo e, portanto, não universal. Grada Kilomba afirma:

Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico. [...] / eles têm conhecimento / nós temos experiências.

Essas não são simples categorizações semânticas; elas possuem uma dimensão de poder que mantém posições hierárquicas e preservam a supremacia branca. Não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras”, como Jacques Derrida (1981, p. 41) enfatiza, mas sim com uma hierarquia violenta que determina quem pode falar” (Kilomba, 2019, p 52).

Esse esquema, que não se restringiu apenas às relações sociais e políticas, serviu também de base à elaboração de um estatuto para as imagens, que foram condicionadas e subjugadas ao olhar, socialmente construído, de um espectador suposta e pretensamente interessado, universal e metafísico.

Para concluir, quero mencionar que tenho tentado realizar uma leitura das imagens menos re colonizante de nós mesmos, de maneira menos subalterna, buscando analisar as imagens a partir de um desvio dos pressupostos de sujeição. Meu desejo é pensar as imagens fora desse lugar limitante e depreciativo no qual elas foram colocadas pela cultura ocidental. Condição esta que não subjugou apenas as imagens, mas também povos, conhecimentos, cosmologias etc.

Referências

BOVISIO, María Alba. 2018. ¿Qué cosa es eso que llaman “color”? En Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA)*. n° 13. Segundo semestre 2018, pp. 1-16. Disponível em: <https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2018-2-13-ao6/>. Acesso 27 jan. 2024.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

GROSGUÉL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 27 jan. 2020.

EXPERIÊNCIAS REALIZACINE: CRIAÇÃO COM O CINEMA E O AUDIOVISUAL NO BAIRRO DE SANTA CRUZ-RJ¹

EXPERIENCES REALIZACINE: CREATION WITH CINEMA AND AUDIOVISUAL IN THE NEIGHBORHOOD OF SANTA CRUZ-RJ

Leonardo Cesar Alves Moreira²

Resumo

O REALIZACINE é um projeto cultural que busca desenvolver experiências de iniciação ao cinema e ao audiovisual com crianças e jovens do bairro de Santa Cruz-RJ, periferia carioca. Em 2021, ao ser contemplado no Prêmio Arte e Escola (SMC-RJ/ Lei Aldir Blanc), o projeto foi iniciado com o investimento em equipamentos de cinema e realização de oficinas em duas escolas municipais para o público infanto juvenil. Ações que se ampliaram ao público jovem, a partir de 2022. e que se consolidam em 2023 com o apoio dos editais JUVRIO - Juventudes Inovadoras 2022; Edital de Ações Locais RIOFILME 2022; e Edital de Fomento à Cultura Carioca - FOCA 2022. Conjunto de

-
- 1 Trabalho apresentado com apoio do PROEX/CAPES no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Cinema, arte e educação: na escola.
 - 2 Doutorando em Educação – PPGE/UFRJ, com bolsa PROEX/ CNPq, Mestre em Educação e Pedagogo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua como Produtor Cultural no Projeto Realizacine e Coordenador Pedagógico do CINEAD/UFRJ.

editais que viabilizam ações cineclubistas, de produção e mostra de curtas no ano de 2023. Ao apostar na formação audiovisual desde o subúrbio carioca, o REALIZACINE busca fomentar práticas de Arte Educação centradas no tripé - formação - produção - difusão dos filmes produzidos. Isto é, descentralizar o acesso a equipamentos e repertórios de criação cinematográfica para produzir filmes locais. Em contexto escolar, produz experiências complementares ao currículo, em oficinas livres de cinema com crianças entre 8 e 12 anos; e cursos voltados ao público jovem, entre 15 e 29 anos, formando equipes para produzir curta-metragens. Neste ensaio, apresentamos a metodologia do projeto que se concentra nos gestos de Ver, Fazer e Exibir filmes, como propostas de formação criativas, além de situar o leitor em relação a características do bairro de Santa Cruz e perspectivas do trabalho pedagógico desenvolvido pela equipe técnica do projeto, levando-se em conta as duas ações apresentadas.

Palavras-chave: Cinema de periferia; Arte Educação; formação; produção; difusão.

Abstract

REALIZACINE is a cultural project that seeks to develop experiences of initiation to cinema and audiovisual with children and young people from the neighborhood of Santa Cruz-RJ, on the outskirts of Rio de Janeiro. In 2021, when he was awarded the Art and School Award (SMC-RJ/ Lei Aldir Blanc), the project began with the investment in cinema equipment and workshops in two municipal schools for children and young people. Actions that have been extended to young people, as of 2022. and that are consolidated in 2023 with the support of the public notices JUVRIO - Juventudes Inovadoras; Edital de Ações Locais RIOFILME; e Edital de Fomento à Cultura Carioca - FOCA. Set of public notices that enable film club actions, production and exhibition of short films in the year 2023. By investing in audiovisual training from the suburbs of Rio de Janeiro, REALIZACINE seeks to foster Art Education practices centered on the tripod - formation - production - diffusion of the films produced. That is, to decentralize access to filmmaking equipment and repertoires to produce local films. In a school context, it produces experiences complementary to the curriculum, in free cinema workshops with children between 8 and 12 years old; and courses aimed at young audiences, between 15 and 29 years old, forming teams to produce short films. In this essay, we present the methodology of the project that focuses on the gestures of Seeing, Making and Exhibiting films, as creative training proposals, in addition to situating the reader in relation to the characteristics of the Santa Cruz neighborhood and perspectives of the pedagogical work developed by the project's technical team, taking into account the two actions presented.

Keywords: Cinema from the periphery; Art Education; formation; production; diffusion.

Notas das Experiências de produzir oficinas de cinema

Este ensaio surge de experiências educativas produzidas em duas oficinas de cinema do Projeto Cultural *Realizacine*, oferecidas para crianças e jovens do bairro de Santa Cruz, situado na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro. As experiências pedagógicas realizadas com o público infante - juvenil entre 2021 e 2022, pelo Prêmio Arte e Escola (Lei Aldir Blanc). Já aquelas produzidas com jovens, realizadas em 2023, pelo edital de Juventudes Inovadoras - 2022, lançado pela Secretaria Especial da Juventude Carioca³ (JUVRio). Ações com o patrocínio da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Buscamos apresentar reflexões relacionadas à atuação do *Realizacine* em espaços formais e não formais da Educação, procurando estabelecer uma investigação entre os trabalhos artísticos e pedagógicos desenvolvidos pela equipe do projeto. Também, em articular aspectos teóricos e práticos entre os campos da educação e da produção cultural, destacando o trabalho educativo realizado com o cinema e o audiovisual na periferia carioca. Compreendendo, com essa escrita, uma síntese em torno das ações cineclubistas, de produção e mostra de curtas realizados nas diversas ações do projeto.

Ao partilharmos da visão do cinema como linguagem universal, que ao se tornar acessível é capaz de transmitir mensagens e provocar reflexões das mais diversas. Mais do que responder a quais produtos culturais emergem das “contrapartidas culturais”, que a priori podem ser considerados os “filmes das oficinas”, a especial atenção ao que é produzido nos processos pedagógicos com o cinema. O *Realizacine* vem sendo construído e criando sentido nas experiências que produz centradas no tripé - formação - produção - difusão de filmes. Enquanto projeto cultural parte do que aprendemos a cada prática, a cada novo encontro, como ponto de partida para criar estratégias e táticas para produzir uma cinematografia desde a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro com crianças e jovens. Características que envolvem adaptabilidade, avaliar cada ação, destacando especificidades como público-alvo e contexto. Características estas que também se apresentam como uma espécie de fio condutor desta escrita, justamente por se tratar de um projeto no qual a metodologia vai se desenvolvendo a cada ação realizada, levando-se em conta as especificidades de cada projeto. Ao tempo que apresenta como prática central os gestos de *Ver e Fazer filmes*, aliados à propostas de formação criativa ao relacionar exercícios, teóricos e práticos, mediados por Arte Educadores. Também destacamos os esforços para produzir espaços para *Exibir*, como estratégias de difusão local dos curta-metragens.

3 A Secretaria Especial da Juventude Carioca (JUVRio), criada em 2021, é o órgão da Prefeitura do Rio de Janeiro responsável por desenvolver e integrar políticas públicas para transformação social da juventude carioca. Apresenta como missão ser referência na promoção de políticas públicas de acesso às oportunidades e direitos da juventude. Disponível <https://juv.prefeitura.rio/conheca-a-secretaria/>. Acesso em: 18 jun. 2023

Figura 1 – As práticas educativas do *Realizacine* possibilitam ampliar a cinematografia local deste histórico bairro, pela lente de suas/seus moradores/es.



Fonte: Próprio autor.

Este texto oportuniza um exercício de escrita, como uma síntese de 2 práticas educativas do *Realizacine*. Desta maneira, no primeiro momento do texto procuro situar o leitor em relação às bases conceituais do *Realizacine*. Em seguida, em relação ao bairro de Santa Cruz, nosso lócus de atuação e ao apresentar uma síntese o processo pedagógico e resultados alcançados. Pretende-se que este texto, elaborado em janeiro de 2024, represente o ponto de partida para a idealização e estruturação de um Plano Pedagógico do Projeto Cultural *Realizacine*, visando consolidar o documento fortalecendo as ações do grupo, visando a sua consolidação no cenário municipal no Rio de Janeiro entre 2024 e 2025.

Apresentação do projeto cultural *Realizacine*

Arte Educação é todo o esforço de aproximar os seres humanos da arte
(Ana Mae Barbosa, 2016).

As ações do *Realizacine* são centradas no tripé - formação - produção - difusão - dos filmes produzidos pelos *crias* do bairro de Santa Cruz. Em contexto escolar, oficinas de cinema com crianças das séries iniciais do ensino fundamental, possibilitando desenvolver um trabalho com o público infantil e infanto-juvenil que varia entre 2 e 14 anos, com propostas educativas complementares ao currículo escolar. Para o público jovem, entre 15 e 29 anos, como experiência formativa e de criação.

Apresenta, desde a sua idealização, em 2017, alguns conceitos estruturantes das práticas realizadas, como: o de Emancipação Intelectual (Rancière, 2002), da Pedagogia da Criação (Bergala, 2006) e de ArteEducação (Barbosa, 2016). Além de inspirações de caráter prático-metodológico, como os Projetos Cinema Aprender e Desaprender (CINEAD/UFRJ)⁴ e o 10x10, da Fundação Calouste Gulbenkian⁵. Há também outros fatores, que são as pessoas que se somam ao projeto, a cada prática, contribuindo para potencializar o trabalho artístico-pedagógico com suas expertises próprias. Equipe técnica que vai sendo formada ao longo do processo e traz como importante característica passar a contar com jovens locais, formados nas ações do próprio projeto. Há também o clássico desafio de produzir um projeto cultural com orçamentos enxutos e, por vezes, equipes reduzidas.⁶

Nos desafiamos a criar espaços e tempos para ampliar a imaginação e valorizar os processos criativos. Justamente, ao tomar como ponto de partida as diferentes perspectivas das/os moradoras/es deste bairro ao produzirem seus filmes, diversas representações estéticas, éticas e políticas podem emergir. Nas ações do *Realizacine*, cinema e o audiovisual representam potenciais recursos pedagógicos voltados à participação política das infâncias e juventudes periféricas do bairro de Santa Cruz.

As práticas educativas do *Realizacine* ocorrem atualmente em escolas públicas e ONGs do bairro de Santa Cruz, pois essas instituições representam, para a maioria das crianças e jovens, o principal lugar onde esse encontro com a arte acontece. A arte não se ensina, diz Bergala (2008), mas se experimenta. O cinema, na perspectiva do autor, é uma interessante alternativa para romper com um sistema que privilegia a explicação sustentada pela pedagogia tradicional. No campo das pedagogias que vinculam cinema e educação, partilhamos da Pedagogia da Criação (Bergala, 2008) como possibilidade de produzir práticas educativas com o cinema e o audiovisual. Na qual o filme assume o papel de fio condutor das experiências, uma vez que professores e estudantes articulam coletivamente o que cada plano, cena ou filme possa vir a provocar. Destacamos as responsabilidades em torno da escolha do que exibir, mediar os processos educativos, como apresentar os exercícios, ensaiar possibilidades e criar as alternativas para alcançar os objetivos de cada ação, como algumas das características comuns entre os projetos.

Portanto, produzir experiências com o cinema levando-se em conta o seu caráter educativo está sempre relacionado a fazer escolhas/ tomar decisões. Sentido no qual procuramos criar relações do ponto de vista da pesquisa em educação, compreendendo

4 Disponível em: <http://www.cinead.org/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

5 Disponível em: <http://www.gulbenkian.pt/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

6 Este resumo apresenta reflexões que se originam de duas práticas realizadas pela Equipe Técnica do *Realizacine* e permeadas pelas circunstâncias destacadas, próprias de um projeto que ainda dá seus primeiros passos.

o desafio de estar implicado na produção das práticas. Para tal, apresentamos alguns registros dos encontros, como relatórios, notas de campo, fotografias, vídeos e os próprios filmes produzidos. Perspectivas que conduzem as avaliações processuais do projeto e materializam a documentação apresentada em relatórios de prestação de contas.

Uma breve contextualização em relação ao bairro de Santa Cruz

A distribuição geográfica da cidade do Rio de Janeiro se dá a partir de quatro Zonas administrativas: o Centro, a Zona Sul, a Zona Norte e a Zona Oeste. Sendo as duas últimas as áreas que delimitam geograficamente as regiões que abrangem a periferia carioca. No contexto específico da cidade do Rio de Janeiro, segundo dados apresentados pelo IBGE, existem atualmente cerca de 6.320.446 habitantes (PNAD, 2012). O bairro de Santa Cruz está situado na Zona Oeste da cidade (AP-5) e possui cerca de 217 mil habitantes, de acordo com o último censo realizado em 2010, pelo Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos (IPP). Os principais transportes públicos são o trem e o brt, custando, respectivamente, R\$7,40 (sete reais e quarenta centavos) e R\$4,30 (quatro reais e trinta centavos).

As ações do REALIZACINE ocorrem no extremo oeste da cidade do Rio de Janeiro, potencializando a participação das infâncias e juventudes periféricas locais. Há de se ressaltar que a escolha pelo bairro de Santa Cruz se dá pela importância de fazer filmes num bairro que não tem sala de cinema e que apresenta o 119º Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), dentre os 126 bairros da cidade do Rio de Janeiro, segundo dados do Mapa da Desigualdade (CASA FLUMINENSE, 2020). Além de apresentar relação com trabalhos anteriormente desenvolvidos pelo idealizador do projeto.

Ao propor uma mediação dialógica entre espectadores e filmes, procuramos potencializar os mais variados pensamentos intermediados pelo cinema. Revelando diferentes perspectivas e ideias atravessadas pelo processo de compartilhamento de saberes, baseado na horizontalidade que o audiovisual proporciona. Desta forma, buscamos promover a democratização da cultura e o acesso à ArteEducação para diferentes públicos, gratuitamente, nos projetos e ações que desenvolvemos com o propósito de valorizar a diversidade e a inclusão social partindo deste bairro.

Público Infanto-Juvenil

A construção a seguir é relacionada à experiência de produzir Minutos Lumière com 30 crianças entre 6 e 7 anos de duas escolas municipais. Representa, inclusive, a primeira ação do projeto. Foram produzidos 30 curta-metragens inspirados nas *Vistas Lumière*, além da exibição dos filmes em uma das unidades escolares e na Mostra de Cinema de Ouro Preto (CINEOP).

Uma Síntese Do Trabalho Educativo Com Cinema Relacionado Às Infâncias

Em 2020, por meio da Lei Emergencial Aldir Blanc, pelo Prêmio Arte e Escola da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, o Projeto Cultural RealizaCine realizou oficinas de cinema voltadas para crianças nas escolas municipais Otelo de Souza Reis e Haydea Vianna Fiuza de Castro. Estas escolas estão localizadas nas favelas do Antares e no Aço, respectivamente. Em meio às circunstâncias desafiadoras da pandemia de COVID-19 causada pelo vírus SARS-COV-2, a premiação representou uma oportunidade crucial para iniciar o projeto e implementar ações cinematográficas no ambiente escolar. Para viabilizar as oficinas nas escolas municipais, estabeleceu-se uma parceria formal com a 10ª Coordenadoria Regional de Educação do Rio de Janeiro (10ª CRE). Em seguida, foi realizada a articulação com as escolas mencionadas, onde as oficinas de cinema ocorreram de forma presencial em 2021, coincidindo com a reabertura das escolas no município do Rio de Janeiro. As oficinas foram oferecidas a 30 jovens (15 de cada instituição) do 2º ano do ensino fundamental, no contraturno das atividades escolares, por meio de dois encontros com duração de 1h30 em cada escola, ao longo do mês de abril. Infelizmente, as práticas foram interrompidas devido à segunda onda da pandemia, resultando na exibição dos filmes produzidos pelas crianças em maio de 2022.

Figura 2 – Exibição de filmes realizada somente após a segunda onda de pandemia, no ano seguinte



Fonte: Próprio autor.

As oficinas foram realizadas em diferentes espaços das escolas, contando com a colaboração da direção, professores e demais profissionais da educação das unidades

escolares. Essa colaboração proporcionou um ambiente e um cronograma adequados para as ações artístico-pedagógicas relacionadas ao cinema. Nessas experiências, apostamos na prática do exercício do *Minuto Lumière* como um primeiro contato com os elementos criativos da linguagem cinematográfica.

Público Jovem

Ao longo da experiência foi possível formar 5 equipes com 15 jovens locais, para produzir e exibir curta-metragens, procuramos apresentar um conjunto de reflexões em relação à produção de documentários. Apresenta como principal resultados a produção de 5 curta-metragens, além da exibição dos curtas na mostra produzida.

Uma síntese do trabalho educativo com cinema relacionado às juventudes

Abramo (1997, p. 28) destaca que a condição de “ser” e “estar” jovem não apresentam rótulos pré-estabelecidos, como geralmente reproduz a mídia centralizada e se difunde no imaginário social (Conceição *et. al.*, 2021). Mídia esta que historicamente representa as juventudes dos territórios periféricos ou *crias*⁷, como é dito no *carió-quês*, como um problema social. Por outro lado, Oliveira e Dos Santos (2021, p. 131) destacam “o extraordinário crescimento da população jovem brasileira na década de 90”, circunstância que, segundo os autores, forçou a criação de agendas para discussão da temática ‘juventudes’ no Brasil. Do jovem visto como problema, passamos a olhá-lo – ao menos no texto legal – como sujeito de direitos”.

Entre os marcos desta mudança paradigmática citamos em 2005 a criação da Secretaria Nacional da Juventude, em 2010 a Emenda Constitucional no 65 que incorporou a palavra “juventude” à Constituição Federal e, 2013 a aprovação do Estatuto da Juventude que dispôs sobre os direitos dos jovens, os princípios e as diretrizes das políticas públicas de juventude e criou ainda, o Sistema Nacional de Juventude – SINAJUVE (Oliveira e Dos Santos, 2021, p. 131).

Ainda em relação aos anos 90, D’Andrea (2013) discute as novas subjetividades que incidem entre os jovens periféricos. O autor destaca como característica comum a ocupação do espaço urbano através de ações culturais representadas como práticas educativas em Redes. Configura-se, segundo o autor, como principal gesto político das juventudes periféricas a ocupação de espaços públicos. É possível “ver no sentido que atribuem à rua, às praças, aos bares da esquina, que se tornam, (...) o lugar

7 Terminologia carioca contemporânea designada a quem nasce em determinado bairro, geralmente periférico, e/ou favela do Rio de Janeiro.

privilegiado da sociabilidade ou, mesmo, o palco para a expressão da cultura que elaboram, numa reinvenção do espaço” (Dayrell, 2007, p. 1112). Aspecto que também é evidenciado nas investigações apresentadas por Almeida, 2013; Arruda, 2013; Diógenes, 2020; Fontes, Takeiti e Correia, 2022. No contexto contemporâneo também se expandem pelas redes estabelecidas virtualmente. Em tempos de ampliação do acesso à Internet e equipamentos como smartphones e câmeras digitais, visamos atender a Lei 14533/2023 (Plano Nacional de Educação Digital) (Brasil, 2023), a qual estima-se que mais de 80% dos conteúdos veiculados na rede são audiovisuais.

Mas quais as representações das juventudes, sobretudo periféricas, sobre si? Voltemos a Abramo (1997, p. 28), a pensar de que forma “potencializar os jovens como sujeitos capazes de participar dos processos de definição, invenção e negociação de direitos”. Apostamos no cinema como uma alternativa...

Algumas Considerações

Na contemporaneidade, os modos de produção, distribuição e difusão se diversificam, muito em função do acesso a equipamentos que filmam e editam em boa resolução, somados a uma infinidade de plataformas e redes sociais, que possibilitam, a depender da conexão com a Internet, disponibilizar quase que instantaneamente audiovisuais. Os equipamentos do Realizacine são *handycams*, remetendo a estética dos anos 90 antes do *boom* tecnológico vivenciado nos últimos anos. Como proposta pedagógica no campo da cultura procuramos intermediar movimentos de criação com o cinema que em alguma medida desacelere a necessidade de produzir desenfreadamente. É necessário observar e tomar as decisões. A produção de curta-metragens locais assume o caráter de experiências coletivas e individuais, de encontro com diferentes filmes entre crianças e jovens. Emergem, nesse sentido, um conjunto de possibilidades pedagógicas para a expressão e valorização das diferentes subjetividades.

Referências

- ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. *Revista brasileira de educação*, n. 05-06, p. 25-36, 1997. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n05-06/n05-06ao4.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- ALMEIDA, Renato Souza de. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, p. 151-172, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/6JdrNwGyHH3ShVGDJxxPVFt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 jun. 2023.
- ARRUDA, Daniel Péricles. Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica. *Revista Katálysis*, v. 23, p. 111-121, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/Kt7j8QwythfpqWsgg6bWXBx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 jun. 2023.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD/UFRJ, 2008.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 1992-2012*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

BRASIL. Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013. Institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude-SINAJUVE. *Diário Oficial da União*, p. 1-1, 2013.

BRASIL. Lei nº 14.533, de 11 de janeiro de 2023. Institui a Política Nacional de Educação Digital e altera as Leis nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), 9.448, de 14 de março de 1997, 10.260, de 12 de julho de 2001, e 10.753, de 30 de outubro de 2003. Brasília-DF, 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2023/Lei/L14533.htm. Acesso em: 21 mar. 2023.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. São Paulo: FFLCH, 2013. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5787144/mod_resource/content/1/Tese%20A%20Forma%C3%A7%C3%A3o%20dos%20Sujeitos%20Perif%C3%A9ricos.pdf. Acesso em 18 jun 2023.

DAYRELL, Juarez. *A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil*. *Educação & Sociedade*, v. 28, p. 1105-1128, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/RTJFy53z5LHTJjFSzq5rCPH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 18 jun. 2023.

DIÓGENES, Glória. *Cidade, arte e criação social: novos diagramas de culturas juvenis da periferia*. *Estudos avançados*, v. 34, p. 373-390, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/FhF4HRhNzQsRcpcfSZpGKfd/abstract/?lang=pt>. Acesso em 18 jun. 2023.

FLUMINENSE, Casa. *Mapa da Desigualdade, Região Metropolitana do Rio de Janeiro*. 2020. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://casafluminense.org.br/mapa-da-desigualdade/>. Acesso em 18 jun. 2023.

FONTES, Jean Vitor Alves; TAKEITI, Beatriz Akemi; CORREIA, Ricardo Lopes. *Contra-colonialidades nos coletivos juvenis: uma experiência com o "Cultura Zona Oeste" no Rio de Janeiro*. *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, v. 12, n. 22, p. 137-162, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/51063/31123>. Acesso em 18 jun. 2023.

OLIVEIRA, Victor Hugo Nedel; DOS SANTOS, Andreia Mendes. *Juventudes contemporâneas e a pandemia da Covid-19: constituindo novas formas de ser e estar jovem*. *Revista Hominum*, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Autêntica, 2011.

A ESTREIA DA BRASIL VITA FILME NO CIRCUITO COMERCIAL DO RIO DE JANEIRO¹

BRASIL VITA FILME'S DEBUT ON THE COMMERCIAL CIRCUIT IN RIO DE JANEIRO

Lívia Maria Gonçalves Cabrera²

Resumo

A Brasil Vita Filme estreou no circuito comercial mais nobre com dois filmes de ficção, dois musicais: *Favela dos meus amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936). O texto irá traçar as primeiras análises sobre os cinemas em que os filmes foram lançados e percorreram, bem como o trabalho realizado por Carmen Santos para circulação desses filmes. Também iremos refletir sobre seus sucessos e fracassos ao levantar vestígios das recepções na imprensa.

Palavras-chave: Brasil Vita Filmes, Carmen Santos, *Favela dos meus amores*, *Cidade Mulher*, Distribuidora de Filmes Brasileiros.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS: ESTUDOS DE RECEPÇÃO.

2 Doutoranda e Mestre pelo PPGCine/UFF (2020). Realiza pesquisa sobre Carmen Santos e a Brasil Vita Filme. Atualmente é gerente do Cine Arte UFF.

Abstract

Brasil Vita Filme debuted on the noblest commercial circuit with two fiction films, two musicals: *Favela dos meus amores* (1935) and *Cidade Mulher* (1936). The text will outline the first analyses of the cinemas in which the films were released and travelled, as well as the work done by Carmen Santos to circulate these films. We will also reflect on their successes and failures by surveying the reception in the press.

Keywords: Brasil Vita Filmes, Carmen Santos, Favela dos meus amores, Cidade Mulher, Distribuidora de Filmes Brasileiros.

O desejo de constituição de uma indústria do audiovisual no Brasil remete aos anos 1920 e a fundação da importante revista *Cinearte*, onde as principais ideias em torno dessa industrialização passaram a ser discutidas de maneira mais organizada (Autran, 2013). Nas páginas de *Cinearte* se constituíram verdadeiras campanhas em prol da indústria de cinema brasileiro, que tomavam Hollywood como modelo universal, propagando uma estética e um modo de produção específicos como caminho a ser seguido para o sucesso. Acompanhando a trajetória de Carmen Santos, suas entrevistas, as pessoas com que se relacionava, seus projetos, é muito claro que ela perseguia esse ideal do modelo de estúdio, como muitos outros empresários do cinema brasileiro.

Soma-se a isso, os acenos do governo de Getúlio Vargas que passou oficialmente a se interessar mais pela questão cinematográfica e pela potência da imagem como meio de propaganda e de educação. A pesquisadora Natalia Barrenha (2018) explica que, com a Revolução de 1930, o interesse estatal no cinema se transformou em algo mais institucionalizado, entusiasmado os empresários de cinema que começaram a enxergar oportunidades. O cinema interessava enquanto profissão, mercado e merecia ser incentivado. Sendo uma diversão ainda popular, o cinema precisava ser revertido em algo útil, de natureza louvável, produtivo, capaz de ensinar, educar, corrigir e, para isso, era necessário criar uma estrutura de controle, surgindo então as primeiras legislações brasileiras na área.

Carmen já havia demonstrado o desejo de se tornar empresária da produção cinematográfica em outros momentos de sua carreira, nos anos 1920. Apenas em 1934, quando já tinha quase 15 anos de carreira, ela conseguiu dar início a esse projeto e estruturar uma das empresas produtoras mais importantes do Rio de Janeiro nos anos 1930 e 1940 que, embora não tenha realizado tantos filmes considerados importantes pela historiografia, ofereceu infraestrutura para muitas outras produções. Segundo João Luiz Vieira (2018), acreditava-se que um dos primeiros passos para a industrialização do cinema nacional seria a construção de espaços adequados para realizar produções maiores e regulares, que tivessem uma arquitetura especial para essa

finalidade, importação de equipamento, estrutura de iluminação, contratação formal de técnicos, atores e atrizes. Animada com os sinais do novo momento político para os empresários e trabalhadores de cinema do Brasil, fundou a Brasil Vita Filme em 30 de outubro de 1934, da qual se tornou presidente. Os estúdios foram sendo construídos aos poucos num grande terreno na Tijuca, Rio de Janeiro, contendo departamento de publicidade, camarins, escritórios, laboratórios, carpintaria e ateliê de pintura (Noronha, 2009), com as principais estruturas finalizadas em 1937. Portanto, quando Carmen filmou e lançou os dois primeiros filmes de ficção de seu estúdio *Favela dos meus amores*, em 1935, e *Cidade Mulher*, em 1936, ela ainda não tinha uma infraestrutura consolidada, tal qual se desejava e isso vai dizer muito sobre as características que se sabe desses dois primeiros filmes.

Ao longo de sua trajetória, Carmen estabeleceu inúmeras parcerias com diretores, produtores e fotógrafos do cinema brasileiro, antes mesmo da consolidação do projeto da Brasil Vita Film tomar forma. Em 1929 já havia se juntado ao pessoal de Cataguases para produzir e estrelar *Sangue Mineiro*, de Humberto Mauro, estabelecendo ali um vínculo com Mauro e família. Logo após essa produção, Mauro se mudou para o Rio de Janeiro para trabalhar no estúdio da Cinédia, de Adhemar Gonzaga, permanecendo em atividades por alguns poucos anos, até se juntar com Carmen Santos e se tornar seu braço direito na constituição da Brasil Vita Film. Apesar de entendermos que a relação entre Carmen e Mauro era permeada pela condição de patroa e empregado, tendo sido essa uma relação breve, Mauro era sócio minoritário da empresa no momento de sua constituição, numa perspectiva propositiva do negócio prosperar, e esteve ao lado de Carmen como consultor e amigo, auxiliando nas escolhas técnicas da construção do estúdio, compras de equipamentos, formatação de projetos, permanecendo assim mesmo após as dificuldades e sua saída definitiva para o INCE. Paulo Emílio Salles Gomes (1974) em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, mostra a importância de Carmen na carreira de Mauro nessa fase, mas a importância é recíproca, já que Mauro participou de boa parte das produções da empresa e das escolhas dentro do que se esperava do modelo do *studio system*.

Assim, Mauro já tinha vínculo com a empresa no ano de 1934, quando iniciaram os trabalhos para *Favela dos meus amores*, com filmagens realizadas em um galpão improvisado dos pavilhões remanescentes da Feira de Amostras. Antes, com produção de Carmen Santos, realizou alguns complementos, com teor educativo, para a empresa e, suspeita-se de ter participado de outras tentativas de produção, tais como um cinejornal que não teve continuidade.

O filme tinha argumento de Henrique Pongetti e contava com um elenco de artistas do teatro e da rádio carioca, tais como Jaime Costa, Armando Louzada e Antônia Marzullo, bem como um time de compositores e músicos, como Ari Barroso, Silvio Caldas e a participação da Escola de Samba Portela. As primeiras notícias sobre a produção, ainda com o título do filme *A alma do samba*, aparecem em abril de 1935 em *Cinearte*, cerca de seis meses após a oficialização da Brasil Vita Filme. A produção teve

imagens gravadas no Morro da Providência. O filme, hoje desaparecido, é considerado um marco pelo ineditismo de representar uma comunidade real, com moradores locais, a maioria pessoas negras, gerando inúmeros debates sobre o assunto, que infelizmente não cabe nesse momento discutir. Anos depois Humberto Mauro contava que precisou ir à polícia prestar esclarecimentos para evitar o corte pela censura e, na época, foi considerado suspeito de ser comunista.

Não foi possível verificar com exatidão quando as gravações foram iniciadas, mas nos meses de julho e agosto do ano de 1935 intensificam o número de reportagens sobre a produção, cujo lançamento começa a ser anunciado para breve, ainda fazendo um certo mistério sobre qual sala seria realizada a estreia. O trabalho publicitário engajado só funcionava bem porque Carmen costumava contratar um publicista, que se responsabilizava em escrever os textos e espalhar para alguns veículos. Para *Favela dos meus amores*, Carmen contava com a colaboração de Mário Nunes, que escrevia para a revista *O Malho* e *Jornal do Brasil*.

Em setembro de 1935, Carmen conseguiu realizar uma pré-estreia do filme para convidados e para a imprensa no Alhambra. As reportagens após a sessão elogiam a qualidade técnica do filme, fotografia e especialmente a captação do som, os números musicais e algumas atuações, das quais é unânime o destaque a Jaime Costa, em sua primeira atuação para o cinema. Sob Carmen há elogios e críticas. A maioria reconhece os esforços da produtora em levantar a obra, alguns reconhecem na estrela uma boa atuação, outros criticam os vestidos e joias luxuosos que sua personagem vestia, incompatíveis com a personagem que representava. O que as reportagens comprovam é a animação de grande parte dos periódicos com o filme, a maioria dizendo que a obra deixaria o público muito satisfeito, que o filme podia ser equiparado a muitas obras estrangeiras, que se tratava de um verdadeiro filme brasileiro, um marco na cinematografia, “o primeiro cinema de sentido social no Brasil”. Não foi encontrada nenhuma crítica dura ao filme. No Boletim de Ariel, de outubro de 1935, Jorge Amado escreveu:

É inútil dizer que o trabalho de Carmen Santos está muito bom. Todos nós sabemos a grande artista que ela é. Continua sendo a nossa artista número 1, e o que é mais importante, a grande animadora do Cinema Brasileiro. Quanto a Humberto Mauro realizou neste filme sua obra prima. Sente-se que o nosso grande diretor irá ainda muito longe. Eu recomendo *Favela dos meus amores* aos leitores do Boletim de Ariel não por patriotismo, como um filme brasileiro bom. Eu o recomendo com um filme notável, ótimo sem nenhum patriotismo³.

Após as diversas reportagens preparando o público para o filme, ele finalmente é lançado no Alhambra, a grande sala da Companhia Brasileira de Cinemas de Francisco Serrador, inaugurada na Cinelândia em 1932, sendo exibido por duas semanas

3 AMADO, Jorge. *Favela dos meus amores*. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 5, n.1, p. 10-11, out. 1935.

consecutivas a partir de 14 de outubro de 1935. Em novembro, o filme entra mais duas semanas no Cine MetrÓpole, no centro do Rio de Janeiro. Somente no começo de 1936 ele vai circular por cinemas menores, de empresas exibidoras diferentes, no centro e nos bairros do Rio de Janeiro (Victoria, Nacional, Haddock Lobo, Varietè, Cine Theatro Paris, etc). Em São Paulo, o filme é lançado na sala vermelha do Odeon, sala nobre, lançadora, também de Serrador, ficando duas semanas em cartaz. Depois, em dezembro, ele roda em algumas salas, também de diversas Empresas Exibidoras: Glória, Braz Politeama, República, São Carlos, CapitÓlio, Mafalda, Central, entrando nos primeiros meses de 1936 (Central, Recreio e São Caetano, Cine Oberdan, Marconi, Rialto, Recreio). Depois disso ainda foi possível encontrar registros de exibição, no final de 1935, na cidade de Santos-SP, no ano de 1936 em Florianópolis, Porto Alegre e Recife. Em 1937 em São Luiz do Maranhão, Curitiba e novamente em outras salas do Rio de Janeiro. O filme voltou a ser exibido em algumas salas ainda em 1947.

Chama a atenção algumas matérias, já no período de circulação do filme, que relatam o sucesso de público, aplausos, sessões lotadas. *Favela dos meus amores* teve distribuição pela Distribuidora de Filmes do Brasil, Órgão fundado em 1935, dedicado exclusivamente ao produto nacional (Autran, 2013, p. 280), anexo da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiro, uma das primeiras entidades de classe que começava se organizar no período para pleitear reivindicações junto ao governo, acreditando no *boom* na produção nacional. A ACPB começou a ser formada em 1932, tendo sido presidida em seus primeiros anos por Amando Carijó, que a época produziu o Relatório da Diretoria da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, biênio de 2/6/1934 a 2/6/1936, rica fonte de informações. Por ele sabemos que Carmen Santos era membro da Associação, e que, nos primeiros anos, a Brasil Vita Filme se beneficiou de algumas conquistas da classe como isenções de impostos, e fez parte da Convenção de produção e distribuição de filmes cinematográficos nacionais, que garantia à DFB a distribuição dos filmes de seus membros, num esforço de melhorar a circulação e garantir melhores taxas, críticas recorrentes de inúmeros produtores brasileiros. Segundo seu relatório, a DFB distribuiu boa parte dos complementos e longas-metragens nacionais e aguardava a finalização do segundo filme da Brasil Vita Filme, *Cidade Mulher*.

Para efeitos de comparação, outros dois filmes lançados próximos a *Favela dos meus amores*, *Cablocia Bonita*, de Leo Marten, e *Noites Cariocas*, de Enrique Cadicamo, tiveram caminhos muito parecidos de circulação, num primeiro olhar. O lançamento em uma sala grande, geralmente nas principais salas de Serrador, Alhambra no Rio de Janeiro e Odeon em São Paulo, e circulação posterior em cinemas menores, centrais e de bairros, num período espaçado de tempo, de um a dois anos. O fato é que com ou sem a DFB na distribuição nesse primeiro ano, a estratégia não teve mudanças significativas na circulação de um filme brasileiro.

Após o sucesso de *Favela dos meus amores*, a expectativa para o segundo filme do trio Carmen, Humberto Mauro e Pongetti era grande. As notícias indicam que em

dezembro de 1935 *Cidade Mulher* já estava sendo realizado, enquanto *Favela* ainda circulava pelos cinemas da cidade, a publicidade em torno de ambos era significativa. Dessa vez a publicista contratada teria sido Zenaide Andreia, uma das poucas mulheres jornalistas, que escrevia para a *Gazeta de Notícias*. As reportagens exploram a presença de grandes estrelas no filme, do rádio e do teatro: Jaime Costa, Sarah Nobre, Bibi Ferreira, ainda criança, e seu pai, Procópio Ferreira, Assis Valente, Noel Rosa, Irmãs Pagãs, etc. Anunciam a comédia como uma revista musical moderna, tipicamente carioca, popular, de realce urbano. Prometiam avanços na técnica cinematográfica e que este filme não seria uma colcha de retalhos (como muitos outros filmes eram acusados). “*Cidade Mulher* afinal de contas é um filme que falando de todo Rio, de suas características de capital, do prazer sem fadiga, de cidade única pela sua topografia e pelas suas condições dentro do tempo e do espaço, está falando do país inteirinho, de sua alma verde amarela⁴”.

Na sinopse, retirada de uma Cine Repórter pelo projeto Filmografia da Cinematoteca Brasileira, temos: “um empresário teatral está sendo perseguido por uma série de insucessos. Nem mesmo as enormes figas que manda colocar na caixa do teatro o arredam da nefasta ‘macaca’. Sua filha, juntamente com o namorado, se propõe a auxiliá-lo, o que de princípio não é aceito. Afinal ele entrega os ‘pontos’. Os jovens namorados recorrendo ao patrocínio de uma baronesa excêntrica e rica, fanática protetora de cães, montam uma revista que obtêm sucesso invulgar, salvando com isso a situação financeira do velho empresário. Afinal os jovens se casam e ... seis anos depois são pais de um garoto que apesar de sua pouca idade alimenta idéias de fazer concorrência ao pai e ao avô nos negócios teatrais”.

Em junho de 1936 *Cidade Mulher* já havia terminado as filmagens e começava a ser anunciado para breve, novamente no Alhambra de Francisco Serrador, que aguardava o enorme sucesso de *Tempos Modernos* de Charles Chaplin. O filme foi lançado em 27 de julho, ficando novamente duas semanas em cartaz no Alhambra. Após esse período, o filme pode ser assistido em vários cinemas do centro do Rio de Janeiro e, posteriormente dos bairros, pertencentes a empresas exibidoras diversas, como por exemplo Paratodos, no Méier, da Casa Marc Ferrez Cinemas e Eletricidades, Cine Maracanã, na Tijuca, de Luiz Vassalo Caruso, Cinema Atlântico, em Copacabana de Vital Ramos de Castro, dentre outros, registrando sessões em 1937. Além disso, em São Paulo, o filme teve lançamento em agosto de 1936 no Alhambra paulistano, cinema que recebia os programas da MGM e que pertenciam a João Batista de Souza e Manuel Pereira Guimarães, saindo assim do circuito de Serrador. Outras salas de São Paulo receberam o filme no segundo semestre de 1936, bem como as cidades de Niterói, Petrópolis e Campinas. Em 1937 encontramos registros de exibições em Recife, Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre, São Luiz do Maranhão e Manaus.

4 NUNES, Mário. *Cidade-Mulher de Brasil Vita-Filme*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1936, p. 12.

Apesar da boa circulação nos cinemas, notou-se que não foi a Distribuidora de Filmes Brasileiros que distribuiu *Cidade Mulher*. Na publicidade de *Favela dos meus amores* era notável o selo e os textos que falavam com entusiasmo do trabalho da DFB. Na publicidade de *Cidade Mulher* nenhuma distribuidora aparece e, acompanhando os textos em diversos veículos da imprensa, foi possível reconstruir alguns elementos do que teria acontecido.

Carmen Santos não estava satisfeita com os resultados da Convenção de produção e distribuição de filmes cinematográficos nacionais da ACPB. Segundo a própria, em entrevistas, ela teria oficializado a entidade do seu desligamento e iniciou pela sua empresa a negociação com Francisco Serrador. Prontamente, a ACPB, que tinha entendimento que tal acordo era inviolável, acionou Serrador afirmando que este não poderia lançar *Cidade Mulher*, pois a Brasil Vita Filme precisava respeitar o acordo de exclusividade assinado outrora. Alguns artigos em periódicos condenaram a DFB que, ao invés de apoiar os produtores de filmes brasileiros, procurava entravar seus negócios. A entidade teve direito de resposta, explicou o funcionamento da DFB e o porque entendia que a Brasil Vita Filme ainda devia obrigação à entidade. Carmen também vai à imprensa e explica que gostaria de ser independente e que o caso iria ser resolvido na justiça. Seus motivos de saída são detalhados numa longa entrevista ao periódico *O Jornal*. Para ela, a DFB havia se tornado uma sociedade de cotas controlada por alguns acionistas, que viram no decreto de obrigatoriedade dos complementos um ótimo negócio. Ela chega até mesmo a atacar os produtores que antes viviam dos documentários, filmes de propaganda, bajuladores de governantes, que pouco contribuíram para a construção da indústria de cinema no Brasil, tal como ela e outros produtores. Para ela, a maneira como a ACPB e a DFB passaram a funcionar acabou se tornando um monopólio, pois estavam cercando toda a produção brasileira pela Convenção. Os jornais ainda publicam opiniões favoráveis às ideias de Carmen, entrevistando Raul Roulien, que estava para lançar seu filme *O grito da mocidade*, e o cineasta paulista William Gericke.

A discussão via imprensa durou apenas alguns dias, mas teve ainda a DFB acusando Carmen de ter se beneficiado das isenções de impostos e Carmen dizendo que não tinha tido nenhum lucro com *Favela dos meus amores*. Logo a pauta se tornaria o jantar oferecido por Carmen Santos, em seu palacete, em homenagem a Raul Roulien e Conchita Montenegro, mas também para celebrar a amizade e a confraternização de todos que se dedicam à causa do cinema. Se foi alguma provocação ou não provavelmente nunca saberemos, mas ela aproveitou a oportunidade para se promover mais diante dos colegas e da imprensa, exibindo *Cidade Mulher* para os convidados e anunciando publicamente que os lucros obtidos com o filme seriam revertidos para a construção de uma escola técnica para cinematografistas. Em outubro de 1936, pequenas

notas na imprensa noticiavam que caberia a Distribuidora Nacional (criada em consonância com a Sonofilmes) a tarefa de levar *Cidade Mulher* à todas as plateias⁵.

Após o lançamento no Alhambra de Serrador, notou-se que a publicidade em torno da recepção do segundo filme de Carmen Santos não esteve tão entusiasmada como ocorreu com o primeiro filme, ainda que não tenha sido observada nenhuma crítica contundente à obra. Diferente de *Favela*, a imprensa não disse que o filme era um sucesso retumbante, com filas e muita procura. Mas também não disse ao contrário. O fato é que politicamente talvez já se vivia um outro momento no Brasil em que devemos ponderar a aceitação dos filmes sonoros estrangeiros, os questionamentos em torno da ACPB e da DFB, e a diminuição do entusiasmo dos empresários do ramo cinematográfico e da imprensa com o bom momento de produção brasileira. Ainda é cedo para tecer conclusões, mas já é possível ir desvendando alguns pontos do início da Brasil Vita Filme, objeto central do projeto de pesquisa, bem como seus dois primeiros e mais populares filmes.

Referências

- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.
- BARRENHA, Natalia C. “E o Estado entra em cena (1932-1966)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do cinema brasileiro* (vol. 1º). São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 490-507
- CABRERA, Livia Maria Gonçalves. “O maior drama nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.
- GOMES, Paulo E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos meus amores* (H. Mauro, 1935)”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Universidade de São Paulo, v. 36, n° 32, 2009.
- NORONHA, Jurandy. *Dicionário Jurandy Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro*. São Paulo: EMC, 2009
- VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do cinema brasileiro* (vol. 1º). São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 392 - 431).
- PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

5 CIDADE Mulher será distribuído pela D.N. *O Jornal*, Rio de Janeiro 13 out. 1936, p. 3

REIVINDICACIONES Y TENSIONES DE LO INDÍGENA EN EL CINE ARGENTINO DE LOS AÑOS SESENTA¹

CLAIMS AND TENSIONS OF THE INDIGENOUS IN ARGENTINE CINEMA DURING THE SIXTIES

Lucía Rodríguez Riva²

Resumo

En los años sesenta se produjo una renovación del cine argentino, conocida como “Generación del 60”. En ese amplio espectro de producciones, hubo algunas que presentaron preocupación por la situación social, las cuales funcionarían como antecedentes del cine explícitamente político de fines de la década. Algunas de esas producciones fueron *Tiredié* (Fernando Birri, 1958), *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) y *Los inundados* (Fernando Birri, 1962). En este trabajo, me interesa indagar en un largometraje cercano al nuevo cine, pero enmarcado dentro de parámetros industriales, que es *Convención de vagabundos* (Rubén Cavallotti, 1965), puesto que allí se incorporan imágenes y representaciones del interior –particularmente, del norte de la Argentina– y de sus habitantes, con la intención de reivindicar aquellas zonas del país, que habían

-
- 1 Trabajo presentado no IX COCAAL como parte da mesa Pré-Constituída intitulada: Coletivo, comunal, comunitário: latinidades afro-ameríndias.
 - 2 Doctora en Historia y Teoría de las Artes - UBA, docente de Historia del cine latinoamericano y argentino en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Becaria posdoctoral CONICET.

tenido hasta entonces escasa presencia en la pantalla. A partir de ello, problematizo cuáles son las tensiones que se generan en la incorporación al discurso cinematográfico de estos sectores, desde una mirada todavía centrada en la capital del país y asentada en una ideología predominantemente liberal.

Palavras-chave: cine argentino, indígena, cine de provincias, cine moderno.

Abstract

The 1960s saw a renewal of Argentine cinema, known as the “Generation of the 1960s”. In this broad spectrum of productions, there were some that showed concern for the social situation, which would function as antecedents to the explicitly political cinema of the end of the decade. Some of these productions were *Tiredié* (Fernando Birri, 1958), *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) and *Los inundados* (Fernando Birri, 1962). In this work, I am interested in a feature film close to the new cinema, but framed within industrial parameters, which is *Convención de vagabundos* (Rubén Cavallotti, 1965), since it incorporates images and representations of the provinces –particularly the north of Argentina– and its inhabitants, with the intention of vindicating those areas of the country, which until then had had little presence on the screen. In view of this, I problematize the tensions generated by the incorporation of these sectors into the cinematographic discourse, from a point of view still centered on the country’s capital and based on a predominantly liberal ideology.

Keywords: Argentine cinema, indigenous, province cinema, modern cinema.

Introducción

Durante los años sesenta se produjo una renovación generacional en el campo cinematográfico argentino. Del amplio espectro de producciones de la “Generación del 60”, hubo una línea que presentó preocupación por la situación social, la cual funcionaría como antecedente del cine explícitamente político de los años sesenta. Algunos de esos largometrajes fueron *Tiredié* (Fernando Birri, 1958), *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) y *Los inundados* (Fernando Birri, 1962). En esta oportunidad, me interesa indagar en *Convención de vagabundos* (Rubén Cavallotti,³ 1965), un filme cercano al nuevo cine, pero enmarcado dentro de parámetros industriales. Cavallotti realiza aquí una apuesta por un realismo estilizado y con ciertas búsquedas estéticas ligadas al

3 De acuerdo con Kohen (2005), Rubén Cavallotti fue uno de los “antecesores” de la Generación del 60, cercano a las preocupaciones estilísticas, temáticas y formales de los nuevos realizadores, pero con una férrea formación en el cine industrial.

lenguaje moderno y, de este modo, *Convención...* tiende o pretende acercarse al imaginario del Nuevo cine latinoamericano, que puso en primer plano la imagen de los sectores populares y desplazados, generando un universo de representaciones hasta ese momento inéditas, aunque desde una mirada liberal, que entra en contradicción con las propias tesis que arriesga el film. A mediados de la década de los sesenta, la película juega con la idea de una “revolución pacífica”, montándose al debate y devenir histórico de aquel momento, y para ello utiliza las imágenes del norte pobre y sus habitantes, pero pronto se retracta, asegurando que no es ese el modelo que se debe seguir.

Una rareza

Convención de vagabundos es una producción de corte industrial del año 1965 que reúne una importante cantidad de figuras. Desde actores del cine clásico (Osvaldo Miranda, Juan Carlos Thorry, Pedro Quartucci) y otros de las nuevas generaciones (Graciela Borges, Atilio Marinelli, Marta Ecco, Julio de Grazia) a cómicos contemporáneos (Marcos Zucker, Délfór) y nuevaoleros (Palito Ortega, Nicky Jones y Sandro). Resulta curioso que no haya trascendido por un hecho fortuito pero, de alguna manera, relevante: es el único filme que reúne a los dos mayores astros de la canción argentina, Palito y Sandro. La trama no gira en torno a ellos y quizá este sea uno de los motivos de semejante “olvido”. Con roles distintos a nivel de la historia, cada uno interpreta un tema musical en momentos estructurales relevantes (en el justo medio y en el final).

La película narra la historia de Lucas D'Amici (Ubaldo Martínez), un hombre que ha decidido vivir como un vagabundo y que, un día, recibe una millonaria herencia en dólares. Si bien en un principio se niega a aceptarlo, el cura del pueblo lo insta a que la cobre. A partir de ello se suceden una serie de episodios que giran en torno suyo respecto a cómo debería aprovechar ese dinero (con una horda de empresarios acosadores), a la vez que una periodista pone en tela de juicio su posicionamiento ideológico-moral y el tema es discutido en televisión. Lucas decide organizar una “convención de vagabundos”, reuniendo a congéneres de todo el continente. La cuestión toma importancia en el debate público y el protagonista entiende los alcances que podría tener la multiplicación de su modo de vida a gran escala: su “revolución pacífica”. Así, finalmente toma una determinación -que incluye la intervención del presidente nacional-: destinar el dinero a las infancias latinoamericanas.

La película posee una trama fantasiosa con tintes satíricos que articula, no obstante, una puesta en escena estilizada con un registro cuasi-documental. Desde la construcción espacial, se reconoce un acervo visual al cual le dio visibilidad la línea “social” de la Generación del 60. El espacio donde comienza la historia se ubica en el norte argentino (con sus montañas y pueblos humildes), semejante al de *Shunko*. Hacia el final, cuando Lucas decide donar el dinero para los niños latinoamericanos, el archivo documental de los infantes remite a *Tire dié*. Conviven en el filme distintos

tipos de registros, sobre una puesta esteticista que enfatiza los caracteres morales de los personajes a través de la configuración del espacio y las angulaciones de las tomas.



Tire die (Fernando Birri, 1956-58)



Shunko (Lautaro Murúa, 1960)



Tire die (Fernando Birri, 1956-58)



Convención de vagabundos (Rúben Cavallotti, 1965)

En el análisis de este largometraje me interesa enlazar dos cuestiones. Por un lado, la intervención de los medios de comunicación en el caso (la prensa periódica y la televisión) para organizar los hilos del asunto y generar un discurso con fuertes implicancias éticas, aplicando un supuesto abanico de posturas políticas, aunque finalmente convergen todas en una misma mirada liberal. Por otro, las representaciones de los sectores populares descendientes de los pueblos originarios, específicamente en el norte, y en Latinoamérica. Ambas cuestiones articulan los sentidos que se despliegan en el filme, y en buena medida se sintetiza en las apariciones de los nuevaoleros.⁴

4 Se denominó así a los cantantes que surgieron de la televisión durante los años sesenta.

Ser vagabundo: una cuestión moral

Convención de vagabundos puede leerse dentro de un corpus de películas de los años sesenta en las cuales sus protagonistas se alejan del “deber ser” del hombre en la sociedad capitalista. No les interesa trabajar, o al menos no de manera formal, y buscan otros medios de vida para sobrevivir.⁵ En el caso de Lucas D’Amici, él es un vagabundo⁶ por elección. Vive en alguna provincia del norte de la Argentina, como un cazador-recolector. Su discurso deja en evidencia, no obstante, que posee una formación cultural y un pasado de cierto bienestar. Tiene un amigo, Bromuro, que claramente no tiene el mismo origen. Un niño le pide consejos, lo cual sirve para que él exprese de modo socrático sus enseñanzas (por ejemplo, la importancia de que la ropa interior –la que no se ve– esté siempre limpia: una especie de metáfora).

Lucas compone un tipo positivo, con un conocimiento que supera a todos aquellos que lo rodean (incluyendo al cura del pueblo) y por eso mismo ha elegido una vida ajena a las posesiones. Por estos motivos constituye una especie de “reserva moral”, sobre todo para él mismo, ya que se encarga de educar a quienes estén disponibles y desdeñar las actitudes de todos aquellos que no se ajusten a su ideal. Este accionar solo es puesto en jaque por una mujer, la periodista Patricia (Graciela Borges), que no cree en su discurso. Aún desde una posición conservadora, lo interesante de este personaje es que se trata del único que se atreve a cuestionar ese constructo moral que Lucas detenta y que, el resto (periodistas, inversionistas, interesados en que les financie algún proyecto), prefieren ignorar. A partir de ello, Lucas se ve obligado a justificar su posición y generar algún hecho en línea de lo que sostiene. Eso lo enfrenta con la realidad social: su solipsismo ya no es válido en términos generales.

Al describir las características dominantes de los sectores medios argentinos, Sebastián Carassai habla de un componente “iluminista”, que consiste en la percepción “de sí mismos como sujetos autónomos y librepensadores; es decir, determinados nada más que por su voluntad a pensar y a obrar del modo en que piensan y obran” (2014, p. 28). Asimismo, el motivo principal por el cual Lucas no quiere aceptar la herencia es porque desprecia el origen de esa riqueza. Según Sergio Visacovsky, la clase media argentina posee un relato arquetípico que valoriza “las virtudes del trabajo y el esfuerzo como camino al éxito y al progreso” que permite diferenciarse de otros sectores, por ejemplo, de “quienes han tenido éxito en la vida mediante la corrupción,

5 Otros ejemplos: *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), *El negocio* (Simón Feldman, 1959), *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964), *Flor de piolas...!* (Rubén W. Cavallotti, 1967), *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969), *La guita* (Fernando Ayala, 1970).

6 En 1970, esta figura fue objeto de reflexión dentro de una colección destinada a la cultura popular: “El atorante no es ladrón ni asesino. Hace su vivienda donde puede y busca su alimento sin mendigarlo. Adora su libertad, como un suizo, y no traspondrá jamás los umbrales de un asilo. Ser estrafalario e inofensivo, solo ama la embriaguez y vive en ella por ella embrutecido, sin ideales ni esperanzas” (Suárez Danero, 1970, p. 45).

especialmente en el mundo de la política” (2014, p. 214). De esta forma, aquellos que hacen *uso* de este relato, se sitúan en un lugar virtuoso que los homologa al destino (blanco y europeo) de la nación. En el discurso de Lucas puede reconocerse ese trasfondo, que coincide con sus orígenes.

Este rasgo es sin dudas lo que predomina en el discurso del protagonista y aquello que determina el curso de acción del filme. Por supuesto, se encuentra ligado a la idiosincrasia de la clase media urbana, que puede indignarse frente a las injusticias, sostener vehementemente una serie de principios morales desde un lugar individualista pero que, frente a la posibilidad de una revuelta social o la organización de diversos grupos populares para combatir la misma injusticia que habían denunciado, esta clase elige la caridad como recurso para satisfacer las necesidades de los pobres. La idea de vivir como un vagabundo y, más aún, de disponer una cantidad de dinero descomunal como incentivo para hacer lo que se quiera ha sido muy seductora a lo largo del filme, pero la resolución es clara respecto a cuáles son los límites que pueden verse modificados.

Palito y Sandro: se cruzan pero no se encuentran

Las participaciones de ambos ídolos conectan directamente con sus figuras públicas, que se encontraban en plena consolidación. Vale recordar que ambos poseían orígenes populares: Palito provenía de Tucumán y Sandro, del conurbano bonaerense. Es decir que, de distintas maneras, conectaban con las clases populares, como una imagen suya posible en la gran pantalla.⁷

La participación de Sandro recrea aquella polémica aparición suya en el programa de tv *Sábados circulares*, el año anterior a la película. Aparece en el justo medio del filme, durante una presentación en vivo en la televisión con su grupo “Sandro y los del fuego”. Se encuentra todavía en la primera etapa de su producción musical, cuando funcionaba aún una referencia muy fuerte a Elvis Presley.⁸ Sus movimientos enardecidos colaboran en la construcción de una escena fragmentada que pretende demostrar el vértigo que producen los medios de comunicación imponiendo una agenda y una lectura sobre los hechos. Tras la opinión periodística de Patricia, quien descrea profundamente del discurso de Lucas, el protagonista se ve inmerso en una situación en la cual tiene que lidiar con las demandas y expectativas de diversos personajes que, claramente, lo superan. La canción emerge de un contexto diegético, pero se mantiene

7 Según Adamovsky, “La realidad de las clases populares se encuentra cruzada por diferentes situaciones de explotación, opresión, violencia, pobreza, abandono, precariedad o discriminación” (2012, p. 13). Se definen por su situación común de *subalternidad* respecto de las élites económicas y políticas e influyen en su caracterización distintos factores, como la riqueza, el tipo de trabajo, el color de piel y la capacidad de influir en las decisiones del Estado.

8 Sobre la evolución de Sandro, cfr. Karush (2019).

mientras aparece la escena de Lucas luchando con los periodistas, cobrando un carácter metadieético (Gorbman, 1987). No se trata de mostrar al ídolo cantando (de hecho, su presentación es breve y no se llega a disfrutar completamente de su figura, ni de la canción), sino que la escena tiene como función generar la sensación de vértigo en la cual se está internando el protagonista, subrayado por el montaje ágil y los movimientos frenéticos de cámara.

El caso de Palito es diferente. Él protagoniza una escena que se repite casi calcada tres veces. En un primer plano contrapicado de él con un sombrero rústico, donde su rostro se recorta contra el cielo, Palito pregunta en tono triste: “¿Tiene el último libro de la Nueva Ola?” y la vendedora responde (en *off*): “Se terminó enseguida”. A continuación, el cura del pueblo, que es la única voz de autoridad, lo manda a limpiar la iglesia. La tercera vez que eso ocurre, el libro sí está. “Dios la bendiga”, responde. Y a continuación realiza su pequeña rebelión: se niega a ir a la iglesia, arguyendo que debe estudiar. Se trata de un juego intertextual con la figura misma de Palito, sus orígenes humildes en el norte argentino y su éxito a través del Club del Clan.

Así pareciera terminar la participación de Palito en el filme. Sin embargo, en el final, el cura vuelve a encontrárselo, esta vez en el lujoso hotel de Buenos Aires, y le pregunta qué hace allí. Él responde: “Vivo aquí, voy a comprar un piso para estar más cómodo.” Un grupo de fans lo persigue y logra que baje las escaleras. Al bajar, entona la canción que cierra el filme, con un taxativo título: “Verdad”. El tema continúa mientras Luciano y Bromuro están reflexionando en el tren, al igual que al comienzo, y de fondo se siente la última estrofa.

Nuevamente, la canción parte de una situación diegética pero su presencia tiene un sentido de clausura narrativa mucho más importante. De hecho, al finalizar, se lee un cartel que escribe los versos de la canción a medida que Palito los canta: “América entiende la verdad / A la infancia hay que salvar / Y será tierra de paz / Tierra de Dios”. La canción fue compuesta para el filme por Hugo Moser (también guionista) y Palito. Tanto la voz como la melodía de la guitarra y el coro angelical de voces femeninas, sumado al contenido de los versos remiten al cancionero católico, desde el estilo del cantante. Ingresa dentro del imaginario de amor bondadoso y católico de un conjunto de canciones del cantautor.

En la incorporación de ambos cantores funciona la oposición entre el cantante “diabólico” y el “angélico”.⁹ Como afirmó Valeria Manzano, “*El Club del Clan* promovió valores familiares, roles de género tradicionales, contención sexual y diversión ordenada” (Manzano, 2010, p. 59). Tales sentidos se articulan con lo que ocurre a nivel de la trama y sirven, por un lado, para acelerar e impulsar el ritmo del conflicto y, por otro, para dar un cierre con un sentido claro.

9 Sobre esta (falsa) dicotomía, cfr. Manetti (2018).

Reflexiones finales

A pesar de proponer en términos discursivos y visuales una propuesta innovadora y en línea con el imaginario revolucionario de los años sesenta, *Convención de vagabundos* termina volviendo sobre sus propios pasos para reafirmar el discurso liberal-urbano de clase media. Esto puede verificarse en la selección de imágenes documentales. Cuando, en la convención, se justifica el destino de los fondos, las imágenes son de niños pobres en una villa, mientras que las del final recuperan a pequeños blancos, especialmente rubios: ese destino mejor es de otros. A pesar de la incorporación de registros documentales que intentan situarse al lado del cine político-testimonial (Piedras, 2009), el final elige retratar un sector distinto, tranquilizando al espectador.



Imágenes del video proyectado en la convención de vagabundos

Imágenes insertadas al final, durante la canción "Verdad" de Palito

En este sentido, la película presenta una confusión ideológica notable. Despliega un abanico de posibilidades (incluso desde posturas partidarias y con alusiones a momentos históricos en la Argentina), pero se termina cerrando en una posición conservadora y ajustada a la visión católica. El movimiento del relato es similar al del protagonista, quien tiene unas posturas muy claras en cuanto a su filosofía de vida marginal,

pero que se ve atrapado cuando este discurso se disemina y puede tener efectos más amplios sobre la sociedad.

Finalmente, la película termina celebrando el éxito personal y promocionado a través de la industria del entretenimiento. El cierre con la figura ascendente de Palito Ortega, que sintetiza el sueño del migrante interno en el triunfo personal contradice toda propuesta colectiva. Se opone a cualquier determinación que pueda tomar un grupo de sujetos marginales, como así también a ser parte de una representación (sectorial o racial) más amplia. La presencia del Estado sólo se verifica en la voz *over* del presidente que resulta ordenante, taxativa y que tiene como objetivo que Lucas vuelva atrás sus misiones assembleísticas. De este modo, la película corrobora el punto de vista “iluminado” de la clase media urbana (de la cual el protagonista ha formado parte) y desestima cualquier posibilidad de organización colectiva.

Referências

ADAMOVSKY, Ezequiel. *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

CARASSAI, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press; London: BFI Publishing, 1987.

KARUSH, Matthew. *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019.

KOHEN, Héctor. Los antecesores del 60. ESPAÑA, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1976*. Vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

MANETTI, Ricardo. Palito y Sandro: dos caras de una misma moneda. La construcción de los nuevos ídolos en el cruce entre el cine, la televisión y las discográficas. PIEDRAS, Pablo;

DUFAYS, Sophie (eds.). *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018.

MANZANO, Valeria. Ha llegado la “nueva ola”: música, consumo y juventud en la Argentina. En COSSE, Isabella; FELITTI, Karina; MANZANO, Valeria (coords.). *Los ‘60 de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo, 2010. p. 19 – 60.

PIEDRAS, Pablo. Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (eds.). *Una historia del cine político y social en la Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

SUÁREZ DANERO, Eduardo María. *El atorrante*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.

VISACOVSKY, Sergio. Inmigración, virtudes genealógicas y los relatos de origen de la clase media argentina. ADAMOVSKY, Ezequiel; VISACOVSKY, Sergio; VARGAS, Patricia (comps.). *Clases medias. Nuevos enfoques desde la sociología, la historia y la antropología*. Buenos Aires: Ariel, 2014. pp. 213-239.

LUDICIDADE E EXPERIMENTAÇÃO DOS BRINQUEDOS ÓPTICOS¹

PLAYFULNESS AND EXPERIMENTATION WITH OPTICAL TOYS

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho²

Resumo

Partindo do interesse de pesquisa em verificar as intersecções entre cinema e infância, neste trabalho propomos uma investigação a respeito dos brinquedos ópticos que precederam a criação do cinematógrafo, tais como a lanterna mágica, o folioscópio, o taumatrópio, o zootrópio, o fenaquitoscópio e o praxinoscópio, entre outros. Tais experimentos tecnológicos, nos quais um dos objetivos principais era demonstrar e explorar manualmente os princípios de percepção visual e reprodução das imagens, situam-se numa interessante encruzilhada entre objetos científicos, atrações populares de entretenimento, tecnologias educacionais e brinquedos. Com essa perspectiva, propomos uma investigação a respeito das propriedades que fizeram o cinema ser um brinquedo de criança antes de se tornar uma instituição.

Palavras-chave: Cinema, Infância, Brinquedo, Brinquedos ópticos, Cinema de atrações.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Cinema, arte e educação: brincar, improvisar e intercambiar.
 - 2 Doutora e Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Coordenadora do projeto Cine-Cecult nas Escolas, financiado pelo CNPq. E-mail: ludmila@ufrb.edu.br.

Abstract

Taking as our starting point the research interest in verifying the intersections between cinema and childhood, in this paper we propose an investigation into the optical toys that preceded the creation of the cinematograph, such as the magic lantern, the folioscope, the taumatrope, the zoetrope, the phenakitoscope, the praxinoscope, among others. These technological experiments, in which one of the main objectives was to demonstrate and manually explore the principles of visual perception and of image reproduction, stand at an interesting crossroads between scientific objects, popular entertainment attractions, educational technologies and toys. With this in mind, we propose an investigation into the properties that made the cinema a toy before it became an institution.

Keywords: Cinema, childhood, toys, optical toys, cinema of attractions.

Pensar numa associação entre o cinema e a infância não é, em si, uma novidade. Ao contrário, é bastante comum lermos em textos de história do cinema referências à infância enquanto metáfora para os primeiros anos de desenvolvimento do cinema. Esta metáfora, no entanto, costuma estar carregada de uma pressuposição fundamental de que tanto a infância quanto o cinema seriam marcados por uma espécie de evolução numa linha histórica linear; ou seja, do mesmo modo que, sob esse ponto de vista teleológico, uma criança seria uma versão latente, rudimentar, daquilo que viria a ser o adulto, também o cinema dos primeiros tempos seriam uma espécie de versão precária do cinema *adulto* (ou seja, do cinema clássico narrativo) do século XX.

Não é isso que pretendemos fazer neste trabalho. Ao contrário. Não pretendemos tomar nem a criança e nem o cinema dos primeiros tempos como versões rudimentares de coisa alguma, mas sim como experiências em seus próprios termos, dotadas de características particulares e dignas de um olhar mais atencioso. É nessa perspectiva que propomos uma analogia entre cinema e infância como momentos igualmente marcados pela experimentação, pela novidade e pela visualidade. Desse modo, levantamos a seguinte pergunta: será que podemos pensar na profusão de experiências que levaram ao surgimento do cinema como uma espécie de inscrição infantil no ato de olhar?

Importante lembrar, como nos diz Benjamin (2009), que tanto a infância quanto o cinema são invenções da modernidade: o conceito de infância enquanto período de formação do sujeito (inclusive do sujeito de direitos) não nos é dado naturalmente, mas sim é um construto social historicamente recente, que nasce discursivamente de forma inseparável das tecnologias de produção e reprodução da imagem que nos dão a ver as crianças de uma forma até então inédita, primeiro na fotografia e depois no cinema. Não é por acaso que, das imagens que marcam os primeiros filmes, muitas são povoadas por crianças: a filha de Auguste Lumière no conhecido *Almoço do Bebê*

(1895) é apenas uma delas (Imagem 1). Há muitas outras imagens de bebês aprendendo a andar, brigando, brincando, dançando, correndo atrás de gatos e cachorros; há crianças também nos filmes pioneiros de Alice Guy-Blachè na França; e inclusive no cinema brasileiro, um dos primeiros filmes de que se tem notícia, chamado *Os óculos do vovô*, realizado por Francisco Santos em 1913, traz um menino travesso que pinta os óculos do avô, que então pensa ter ficado cego.

Imagem 1 – *Cena de Almoço do Bebê* (1895)



Fonte: DVD Lumière! Le Cinématographe 1895-1905. França: 2015.

Imagem 2 – *Cena de Os óculos do Vovô*



Fonte: Cinema Brasileiro Archives. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NuujubNLOY0>

Partindo, portanto, do interesse em verificar as múltiplas intersecções entre cinema e infância, neste trabalho propomos uma investigação mais específica a respeito dos diversos aparatos ópticos que antecederam a criação do cinematógrafo.

Numa época fortemente marcada pelo desenvolvimento industrial e pelo fascínio com a reprodução mecânica da imagem, entre 1830 e 1900, diversos aparelhos ópticos foram criados: lanterna mágica, folioscópio, caleidoscópio, taumatrópio, zootrópio, fenaquitoscópio, praxinoscópio, entre muitos outros. Estes experimentos tecnológicos, cujo objetivo principal era demonstrar os princípios fisiológicos da visão e da percepção e reprodução de imagens, não tardaram a passar de experimentos científicos para atrações populares, situando-se numa intrigante encruzilhada entre ciência, arte e, por que não, brincadeira.

Sim, porque tais objetos eram chamados de brinquedos ópticos e isso nos chama a atenção: o uso do termo brinquedo. É especialmente curioso perceber que, no vasto campo de estudos de história de cinema, pouca atenção seja dada a esta dimensão lúdica dos aparatos ópticos. Pouco se fala sobre porque eram brinquedos, quem brincava e como se brincava com eles e, mais importante, como se dava essa interseção entre brincadeira, técnica científica e arte. Desse modo, nossa investigação será centrada nas potências e propriedades lúdicas dos brinquedos ópticos.

Tais dispositivos estavam interessados sobretudo no fenômeno que veio a se tornar conhecido como persistência retiniana, ou seja, a ideia de que o olho continua percebendo uma imagem por alguns instantes mesmo após a retirada do referente, reforçando a ilusão óptica de contiguidade com a imagem seguinte (Oubiña, 2022). A partir do século XX, teorias da psicologia cognitiva demonstrariam que a impressão de movimento é um processo mais mental do que propriamente óptico; no entanto, é importante lembrar que no século XIX a teoria da pós-imagem, essa imagem residual que persiste no olho após olharmos para um objeto brilhante, era uma verdadeira obsessão entre cientistas das mais diversas áreas. Tanto que o físico belga Joseph Plateau, inventor do fenaquistoscópio, ficou cego aos 42 anos de tanto olhar diretamente para o sol na tentativa de quantificar o tempo de duração dessa imagem residual. Um perfeito exemplo da mistura de ciência positivista e mitologia mágica que envolve o cinema.

Um dos primeiros dispositivos ópticos criados para demonstrar a hipótese da persistência retiniana e sua pós-imagem foi o taumatrópio, um pequeno disco com uma imagem diferente, porém complementar, em cada face. Ao girar o disco rapidamente, as figuras aparentam criar uma única imagem completa (Imagem 3). Um dos exemplos mais conhecidos traz um pássaro numa face e uma gaiola na outra - que, ao ser girado rapidamente, cria a ilusão de que o pássaro está na gaiola.

Imagem 3 – Taumatrópio



Fonte: *Graphic Arts Collection*, Princeton University.

Disponível em <https://graphicarts.princeton.edu/2013/10/28/thaumatrope/>

O que experimentos como esse demonstram, como argumenta o autor Jonathan Crary (1992), é que a modernidade pressupõe uma nova ênfase na percepção do observador; o que interessa aqui não é tanto o objeto em si, mas o próprio olhar. O fascínio que levou ao desenvolvimento destes e de outros aparatos semelhantes na época é, portanto, com o olhar, algo que continuará sendo uma marca fundamental até o desenvolvimento do cinematógrafo e o início do cinema propriamente dito. É fundamental compreender que esta fase histórica, nomeada como *cinema de atrações*, está marcada sobretudo pela novidade da impressão de movimento da imagem e seu chocante efeito de realidade. A palavra atração, neste caso, remete à capacidade de atrair e maravilhar o público do mesmo modo que uma atração de circo, um brinquedo num parque de diversões ou uma performance numa feira de variedades (Gaudreault, 2006).

Há algo nesse fascínio e no prazer do olhar que aproxima o cinema da infância. A psicanálise traz reflexões importantes sobre o lugar da percepção visual, do olhar e da imagem no processo de descoberta do mundo que ocorre na infância, salientando, inclusive, que a formação de uma consciência de si passa pelo movimento de olhar, ser olhado, reconhecer sua identidade a partir do reconhecimento da própria imagem. Lacan (1966), por exemplo, comparou o processo de formação do ego na primeira infância com a capacidade de reconhecer-se no espelho (a chamada fase do espelho), concepção que será fundamental nas teorias da espectadorialidade no cinema - por exemplo, na teoria da autora feminista Laura Mulvey (1989) sobre o campo libidinal do olhar do espectador em relação à imagem projetada e seus atravessamentos de gênero. Desta forma, justamente por serem fortemente centrados na visão e na visualidade, os brinquedos ópticos revelam “as coincidências estruturais entre a fascinação, o charme da imagem e a emergência da mente humana, sua criatividade, através do jogo, e também da ansiedade, provocada pelo olhar” (Lebeau, 2008, p.69).

Uma outra característica que chama a atenção a respeito dos brinquedos ópticos é o fato de que não somente eram objetos com os quais se aprendia sobre a visão e outros princípios científicos da imagem, mas eram, sobretudo, artefatos que as crianças (e adultos, pois a brincadeira não é uma atividade restrita ou exclusiva do mundo infantil) produziam e com os quais efetivamente brincavam. Embora não haja uma abundância de informações sobre o contexto desses dispositivos na Europa e nos Estados Unidos do século XIX, sabemos, a partir de alguns registros históricos, que os brinquedos ópticos eram incluídos em livros do tipo ‘faça-você-mesmo’ ou como recortes de papel em periódicos populares, além de serem vendidos já prontos para usar (Imagem 4).

Imagem 4 – Zoo



Fonte: The Bill Douglas cinema museum. Disponível em: <https://www.bdcmuseum.org.uk/>

Segundo a pesquisadora Meredith Bak, muitos desses brinquedos requisitavam interação, como colocar peças juntas, recortar tiras de papel, dobrar e colar (Bak, 2016, p.7). Ou seja, antes mesmo do olhar, tais brinquedos já demandavam uma manipulação ativa por parte da pessoa que precisava montar, colar, regular e posicionar as peças. Depois disso vinha uma segunda etapa também ativa por parte do observador: era preciso mexer no brinquedo, girar a manivela ou o disco de papel, posicionar-se de uma determinada forma para que o aparelho funcionasse.

Ou seja, o brinquedo só se realiza se alguém brinca com ele, se mexe, puxa, recorta e cola, descobre e experimenta novas formas de interação no processo. Voltando a Walter Benjamin, ele nos diz que a lei da repetição rege o mundo dos jogos e brincadeiras: “Toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o final de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial” (Benjamin, 2009, p.101). Características como a possibilidade de improvisação e manipulação, repetição sem um fim determinado e o caráter voluntário de quem brinca alinham-se também com as definições de Roger Caillois,

para quem os jogos frequentemente situam-se numa interseção entre a *paidia*, atividade livre, voluntária, prazerosa e desinteressada, e o *ludus*, ação motivada ou regida por regras ou funções específicas - no caso em questão, demonstrar ou ensinar princípios científicos de percepção visual das imagens (Caillois, 2017, p.39).

Desta forma, quando pensamos nestes artefatos surgidos durante o século XIX, estamos pensando não apenas no caráter fascinante do olhar, mas também na experimentação lúdica que permeia todo o processo de montagem e uso dos dispositivos de imagens. Sobretudo quando pensamos na nossa realidade profundamente midiaticizada, na qual crianças e jovens possuem acesso a aparelhos digitais que podem filmar e fotografar (assim como difundir e reproduzir) imagens de forma rápida e extremamente portátil, refletir sobre, ou mesmo brincar de fazer um brinquedo óptico de papel ou papelão pode, a princípio, não fazer muito sentido. No entanto, atividades práticas de criação com cinema e educação sempre nos revelam que, apesar da preponderância das câmeras portáteis e imagens digitais; apesar do tempo e das mudanças tecnológicas que separam os primeiros filmes das crianças de hoje, sempre que nos determos um pouco no cinema enquanto brinquedo, antes de ser uma linguagem artística e uma instituição industrial, estamos nos conectando com a infância.

Referências

- BAK, Meredith A. The ludic archive: The work of playing with optical toys. *Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, v. 16, n. 1, p. 1-16, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens. A máscara e a vertigem*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT press, 1992.
- GAUDREULT, André. From “Primitive Cinema” to “Kine-Attractography”. In STRAUVEN, Wanda (Ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam University Press, 2006.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LEBEAU, Vicky. *Childhood and cinema*. Reaktion Books, 2008.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan, London, 1989. p. 14-26.
- O ALMOÇO do bebê. (*Le repas du bébé*). Direção de Louis Lumière. França: 1895. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O46gJxy4K_E.
- OS ÓCULOS do vovô. Direção de Francisco Santos. Brasil: 1913. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PHUioMdiP4M>
- OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Madri: Ediciones Manantial, 2022.

**PERCEPÇÕES E DISPUTAS NARRATIVAS
EM DE COMO SE DEVASTA UM ÉDEN,
DE A. ALCÂNTARA¹**

**PERCEPTIONS AND NARRATIVE DISPUTES
ON HOW DEVASTATES AN EDEN, BY A. ALCÂNTARA**

Luiz Fernando Villalba Santos e Denise Tavares²

Resumo

O texto analisa e discute o vídeo “De como se devasta um Éden”, do fotógrafo Araújo Alcântara, cuja narrativa enfatiza o processo de devastação do local, sem deixar de investir em imagens que transbordam escolhas estéticas e estilísticas do autor, afinadas à sua visão paradisíaca do lugar. Configura-se, deste modo, uma “estética da devastação” que embute uma tensão contínua entre a adesão maravilhada à obra e a repulsa ao que o vídeo denuncia. Estas e outras questões são discutidas aqui, a partir

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: LINGUAGEM: RECONFIGURAÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES NA CONTEMPORANEIDADE.

2 Luiz Fernando Villalba Santos é Doutorando do PPG Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense. Fotógrafo. Bolsista Capes Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Artigo integra pesquisa com apoio CAPES) e Denise Tavares é Doutora em Integração Latino Americana (PROLAM/UFF), Professora e Pesquisadora do PPG Mídia e Cotidiano e da Comunicação Social UFF. (Artigo integra Pesquisa com apoio FAPERJ APQ1).

da intersecção de dois projetos de pesquisa em andamento, sendo um sobre fotografia ambiental e outro sobre documentário de temática ambiental.

Palavras-chave: Audiovisual; Meio Ambiente; Narrativas; Fotografia.

Abstract

The text analyzes and discusses the video “Como se devasta um Éden”, by photographer Araquém Alcântara, whose narrative emphasizes the process of devastation of the place, while investing in images that overflow the author’s aesthetic and stylistic choices, in tune with his vision paradise of the place. In this way, an “aesthetics of devastation” is configured that embeds a continuous tension between the amazed adherence to the work and the repulsion at what the video denounces. These and other issues are discussed here, based on the intersection of two ongoing research projects, one on environmental photography and the other on environmental-themed documentaries.

Keywords: Audio-visual; Environment; Narratives; Photography.

Introdução

O ano de 2020 no Brasil não ficou marcado apenas pelos números assombrosos da pandemia de Covid-19. Segundo o Laboratório de Aplicações de Satélites Ambientais (LASA - UFRJ) em sua nota técnica 01/2021, as queimadas, neste ano, tomaram cerca de 28% do Pantanal, o que seria correspondente a uma área próxima ao tamanho de um país como a Dinamarca, o que seria o maior estrago causado por ação humana naquela região, desde o início dos registros pelo órgão. O impacto de tanta destruição mobilizou, no segundo semestre de 2020, o fotógrafo Araquém Alcântara, que viajou ao Pantanal com o propósito de documentar a destruição, a luta pela sobrevivência dos animais locais e as ações de quem tentava combater o fogo com os escassos recursos disponíveis. O resultado dessa viagem pode ser visto em matérias e entrevistas veiculadas em mídias hegemônicas e independentes e nas fotografias publicadas no Instagram de Alcântara. Além desse material, realizou o vídeo “De como se devasta um Éden”, que é foco deste texto.

Disponível no canal do YouTube *Documenta Pantanal*, a obra de Alcântara dura apenas 6’40”, tem edição de Tide Gugliano e narração do próprio fotógrafo. Trata-se de uma narrativa que enfatiza o processo de devastação do local, sem deixar de investir em imagens que transbordam escolhas estéticas e estilísticas de Alcântara, afinadas à sua visão paradisíaca do lugar. Vale lembrar que, com mais de cinquenta anos de carreira, ele é autor do livro de fotografias de natureza mais vendido no mundo, o “Terra Brasil” (1998), sendo um profundo conhecedor do Pantanal. E é este conhecimento

e memórias que conduzem a narrativa, tanto quanto sua militância como fotógrafo ambiental. Assim, em *off*, sua voz embargada alterna sentimentos sobre o lugar e sua história como fotógrafo ambiental, enquanto as imagens fotográficas se sucedem na tela configurando uma “estética da devastação” que embute uma tensão contínua entre a adesão maravilhada às imagens do lugar, e a repulsa ao que o vídeo denuncia.

Estas e outras questões relacionadas a “De como se devasta um Éden” são abordadas neste texto a partir da intersecção de dois projetos de pesquisa em andamento, sendo um sobre fotografia ambiental e outro sobre documentário de mesmo tema. Interessa a ambas investigações, que contam com apoio Capes e Faperj respectivamente, compreender quais as potencialidades e possibilidades de produções audiovisuais como a que fez Alcântara, considerando o papel midiático na luta pela preservação ambiental. Em especial, pelo contexto de forte tensão entre políticas públicas necessárias à reversão da destruição do pantanal e outros biomas brasileiros, e as que estavam sendo largamente praticadas naquele período, isto é, durante o governo do ex-presidente Bolsonaro. Com esses objetivos o artigo inicia abordando, rapidamente, a fotografia ambiental para, em seguida, analisar e discutir o vídeo, destacando marcas narrativas que configuram essa “estética da devastação”.

Algumas questões sobre a fotografia ambiental

De modo geral, pode-se dizer que a fotografia é uma linguagem universal que não exige o domínio de um idioma ou de regras específicas de leitura e interpretação e, a despeito da produção de imagens via Inteligência Artificial, ainda é possível afirmar que, em termos de senso comum, o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica continua sendo “atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente” (Dubois, 2008, p. 26). Isso se considerarmos que qualquer pessoa pode interpretar as imagens de acordo com sua própria perspectiva, utilizando maneiras já validadas por sua cultura e contexto histórico que possam contribuir neste processo. No entanto, para além desta visão quase esquemática, o fato é que pensar a fotografia como produto midiático requer problematizar não só sua produção, mas suas possibilidades de comunicação.

As imagens fotográficas contêm potencialidades desestabilizadoras que podem ser inseridas na processualidade de recriação permanente do cotidiano já conhecido. Fotografar e “ler” fotografias são como atos participantes de um jogo de espelhos, pois são múltiplas as implicações entre quem fotografa e o assunto fotografado e vice-versa, gerando esquemas interpretativos. (Monteiro, 2004, p. 365)

No caso da fotografia ambiental, se seguirmos a ideia de uma representação fidedigna da flora, fauna, terra e água, ou seja, reconhecendo que ela detém uma especificidade temática, também é preciso agregar às finalidades da produção destas

imagens. Em outros termos, a classificação destas fotografias está sempre articulada a seu horizonte de uso sociocultural e, neste sentido, tem-se, grosso modo, a perspectiva de valorização da natureza com objetivos turísticos e/ou para o registro científico e, ainda, a militância entrelaçada à luta contra a degradação ambiental hoje, entre outras possibilidades. De todo modo, o que se quer ressaltar é a ampla convivência de todas as camadas da sociedade, com um arco amplo de códigos de beleza da natureza. Estes são estabelecidos por aspectos que vão da preservação das características naturais às manipulações orquestradas pela espécie humana, no sentido da transformação ambiental definida por uma potência de uso e/ou de embelezamento que inclui mudanças bem significativas de formas e cores originais.

Para sermos mais claros, podemos usar como imagens do belo natural, situações como florestas intocadas, espécies animais ou vegetais considerados raros, situações inusitadas flagradas na natureza etc. Mas também se enquadram neste mesmo código, grandes campos de flores, mesmo que estes sejam resultado de devastação de florestas. Ou manadas em fúria, mesmo que esta imagem tenha resultado de um momento de perigo que moveu esses animais. Enfim, os exemplos são vastos demais para seguirmos com essa enumeração. A síntese do que estamos tentando destacar é exatamente o desafio de um enquadramento que se paute apenas por formas e cores que tenham possibilidade única de interpretação. Neste sentido, a metodologia usada para análise e discussão do vídeo citado de Araquém Alcântara está condicionada à sua finalidade militante, expressa desde o título da obra. Tem-se, então, uma produção que é percebida pelo seu interesse de mostrar a degradação da natureza e dos seres vivos, denunciando as situações de descuido e violência provocadas pelas chamas que se espalharam pelo pantanal em 2020.

Conforme Belmonte (2015), a fotografia, ao revelar em sua composição esses casos de destruição ambiental, favorece tanto o jornalismo ambiental quanto a própria arte fotográfica. Para o autor, o jornalismo ambiental se beneficia da linguagem visual para sensibilizar as pessoas sobre a importância da causa, enquanto a fotografia amplia as suas possibilidades expressivas para além do ativismo, construindo outras dimensões da própria fotografia, em termos estéticos e até narrativos. É essa duplicidade que conduz a narrativa do documentário de Alcântara, ao fotógrafo agregar imagens que geram um impacto emocional no receptor ao se deparar com um forte contraste entre o belo e o trágico, entre o prazer e o horror, entre a admiração e a indignação, como veremos em seguida.

De como se devasta um Éden

“Sou o fotógrafo da beleza e da morte, do horror, do extermínio, da injustiça”, afirma Alcântara, no *off* do vídeo, se definindo sobre a experiência vivida no Pantanal em 2020 durante as queimadas. Com ela, o fotógrafo sugere as emoções que viveu durante o período que buscou registrar e com o qual construiu a narrativa de

“De como se devasta um Éden”. O vídeo integra o projeto “Um só planeta”, do G1, pertencente ao grupo Globo, e foi postado em 28 de junho de 2021. O canal tinha até 12 de setembro de 2023 exatos 99 vídeos inseridos dos mais diversos autores, e conta com parcerias com outras grandes empresas como Gerdau, Ambev e Eletrobrás, entre outras, além do apoio da ONU. Até a data da produção deste texto, a obra de Alcântara acumulava mais de 100 visualizações.

Em termos formais, a narrativa de Araquém Alcântara pouco inova. Por outro lado, ela traduz uma disputa sensível entre o olhar do fotógrafo e a ênfase retórica, assumindo uma posição que busca ampliar o processo de conotação da imagem, ao molde jornalístico (Barthes, 2008). Iniciando com o título, é inequívoco que o conceito de “Éden” aciona um determinado imaginário corroborado pela cultura, e que desvela uma posição prévia do fotógrafo sobre o lugar. Sob essa condição, ele se apresenta como testemunha da destruição do Pantanal que aconteceu em setembro de 2020, assumindo, deste modo, a ideia do fotojornalista como “testemunha ocular da história”, com histórico suficiente para demarcar o ineditismo do que estava vivenciando.

Embora meu trabalho esteja voltado sobretudo à celebração da vida, em inúmeras ocasiões já retratei a destruição, o desmatamento, a mineração, os incêndios na Amazônia, no cerrado, na caatinga. O que foi absolutamente novo dessa vez foi ver de perto a voracidade do fogo. (Alcântara, 2021).

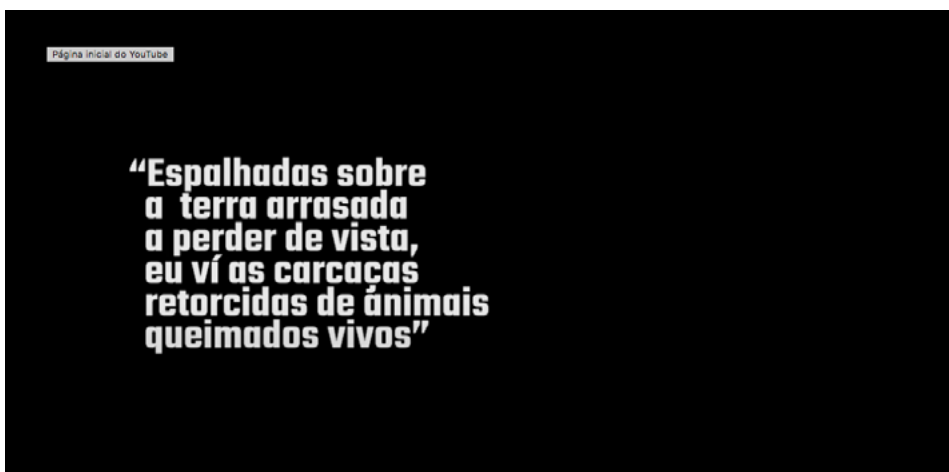
Sobre o aspecto da narrativa articulada pelo som, o tom é dramático, e a voz conota as imagens, como já citado anteriormente, criando uma tensão entre o diagnóstico e o fascínio que as imagens evocam, tanto pelas opções plásticas como formais. Nesse sentido, o olhar do fotógrafo revela também uma estetização da tragédia, tanto pela escolha dos enquadramentos e ângulos, como pelos efeitos plásticos das imagens. Há um apuro formal na composição da imagem, problematizando os “lugares” da interpretação: como, por exemplo, pensar a comunicação das imagens dessa narrativa, sem o som que as conota? Afinal, sempre vale recuperar Susan Sontag que lembra haver nas fotografias uma alquimia pois “Muitas vezes uma coisa parece, ou dá a sensação de que parece ‘melhor’ numa foto. Com efeito, uma das funções da fotografia consiste em aperfeiçoar a aparência normal das coisas” (2003, p. 69).

Um outro caminho de interpretação é perceber que a beleza também pode acionar a luta, mesmo não se negando a tragédia. Aqui, podemos buscar referência nas análises de Butler (2017) sobre o poder das imagens acionarem levantes:

Pessoas se agrupam em torno de imagens que são testemunhos do desaparecimento de uma vida inocente ou de torturas, ou ainda da dispersão, pela força, de um povo privado de suas terras ou casas, ou do tratamento de certas vidas como números sem importância, ou da aceitação da desigualdade racial como norma legal, ou ainda, do fato de que todo um sistema legal ou econômico, para poder funcionar, repousa sobre trabalhadores ou minorias sem direitos. (Butler, 2017, p.25)

Desenvolvendo o que poderia ser um aparente paradoxo em relação à análise de Butler, Alcântara também ressalta sua relação com as imagens, assumindo-as não como alguém que está exercendo jornalismo: “a arte é minha frente de batalha”, afirma o fotógrafo, com voz embargada, nos minutos finais de seu vídeo, deixando explícita, mais uma vez, que sua escolha de militante é, sobretudo, estética. Uma escolha que se reflete até mesmo no uso de *letterings* na tela, que configuram frases-testemunho projetadas como poemas (Figura 1), onde a informação sobre o horror se dá pelo tom emocional, atravessado pelo imaginário e memória.

Figura 1 – De como se Devasta um Éden aos 1’20” (Fonte: *print* do vídeo)



Já em outro momento do vídeo (Figura 2), a imagem cria um jogo de espelhos que aciona, de fato, a ideia do Éden: o encontro entre céu e terra, mesmo sendo “as terras devastadas” que o Antigo Testamento exalta como consequências da cupidez e pecados humanos. Aqui, as linhas horizontais ampliam a profundidade de campo, e a frágil árvore solitária ganha uma estranha dignidade em sua retidão vertical e presença única. Além disso, as nuvens refletidas nas águas, também lembram a poluição dos rios. Por último, ressalte-se que a foto, em preto e branco, garante uma atemporalidade que desestabiliza um vínculo único, isto é, a destruição é inegável – sabemos – pois as queimadas foram informadas por múltiplos registros jornalísticos, mas também é inegável que esse enquadramento e tratamento dado à imagem original, acenam a possibilidade de uma comunicação do belo, da natureza que produz imagens que causam admiração, apesar de tudo.

Figura 2 – De como se devasta um Éden - 2'20" (Fonte: *print* do vídeo)



A seguir, mais uma fotografia que traduz muito a estética da devastação cultivada por Araquém: o efeito destruidor de queimadas, mesmo para quem vive na cidade, é inegável, e a profundidade de campo curta não deixa margem a que se duvide do horror. Por outro lado, a dança colorida das chamas, o efeito plástico das várias sombras que se espalham e atravessam essa fúria, articulam uma imagem em que horror e fascínio convivem, nos fazendo lembrar que também o fogo é elemento natural. A voz embargada do fotógrafo se torna a força que nos puxa para que vejamos além do belo.

Figura 3 – De como se devasta um Éden - 5'05" (Fonte: *print* do vídeo)



Enfim, há outras imagens que projetam a mesma lógica de composição e estilo. Não à toa, ao final do vídeo, Araquém Alcântara, com uma voz forte, afirma: “Acredito no poder regenerador da beleza e seguirei celebrando a vida.” (Alcântara, 2021). Isto é, a despeito da sua intenção de registrar a destruição, para ele a denúncia só ganha

sentido pleno se construída sob uma lógica da criação, onde o belo é o regente maior. E é o que ele faz nesse vídeo, que acaba se configurando como um libelo onde a memória e o testemunho se entrelaçam, tornando marcante, em múltiplos sentidos, a fruição da obra.

Considerações Finais

Concebido como obra pessoal que margeia a autobiografia a partir da posição de testemunho de um especialista, o que garante credibilidade ao narrador, “De como se devasta o Éden” é um vídeo que se insere na luta contra a devastação ambiental a partir da vasta experiência profissional nessa temática. Tanto que sua imagem, inserida aos 1’40” do vídeo, torna-se mais um recurso de credibilidade de um testemunho que se exprime entrelaçando emoção e informação: Alcântara garante que ao longo dos seus cinquenta anos de carreira, fotografando natureza, ele jamais havia se deparado com nada igual! Assim, o caminho encontrado pelo vídeo para potencializar a denúncia e o impacto da devastação causada pelas chamas, busca driblar as possibilidades de banalização de um evento que tem sido recorrente nos últimos anos, isto é, os biomas brasileiros, especialmente Pantanal e Amazônia, destruídos pelo fogo.

Como diz Sontag, desde que ganhou autonomia de manejo em função do desenvolvimento tecnológico “a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da morte em massa” (2003, p. 25). A questão é, portanto, ir além da informação do relato, isto é articular denúncia e luta ao mesmo tempo a partir das imagens. No investimento narrativo de Araquém, descamar a tragédia implica, também, a necessidade de relembrar a beleza e a magnitude da natureza. O tom dramático da voz, o ritmo lento, a retórica que enfatiza o poder destruidor do fogo, o uso de eco e de uma trilha musical que pontua a tragédia, corroboram a proposta didática da denúncia que se expressa em imagem e som.

No entanto, é preciso, antes de concluir, demarcar que a carreira de fotojornalista também integra a retórica da obra pois, a partir dos 3’, o discurso se vale também da objetividade característica da profissão, tornando mais concretos os acontecimentos na tela com informações sobre o período de dezoito dias de fogo; a atuação praticamente impotente da brigada de combate ao incêndio, em função da amplitude das chamas; as reservas indígenas inegavelmente devastadas; as áreas de proteção ambiental destruídas quase que na sua totalidade etc. Além disso, a despeito de apontar a fragilidade do debate público, o fotógrafo, circunda a destruição do Pantanal como fruto de “negligência humana” e chama a situação de “Ecocídio”, apontando responsabilidades ao dizer que, agora, a devastação seria institucional, oficial. Cria, deste modo, uma ponte com os governos do momento, assumindo, enfim, que a reversão da que viu e vivenciou ali, depende, inevitavelmente, de uma mudança da política ambiental do país.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BUTLER, Judith. Levante. In DIDI-HUBERMAN, Didi (Org). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, pp. 23-32
- De como se devasta um Éden, por Araquém Alcântara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yeVzrkxwwjg>. Acesso em: 28 fev. 2023
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 2008
- Libonati, Renata & Belém, Liz & Lemos, Filipe & Sena, Caio & Carvalho, Isabella & Pinto, Miguel. (2021). Nota Técnica 01/2021 LASA-UFRJ Queimadas Pantanal 2020. 10.13140/RG.2.2.11629.51687.
- MONTEIRO, Mário Bittencourt. Projeto BIOS: a fotografia como elemento de percepção, visão e interferência nas questões ambientais. *Em Questão*, v. 10, n. 2, p. 359-372, 2004.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A DRAMATURGIA NAMÍBIA, NÃO! NO TRAJETO DO CINEMA¹

DRAMATURGY NAMIBIA, NÃO! ON THE ROAD TO THE MOVIES

Macivaldo Silva Santos e Milene de Cássia Silveira Gusmão²

Resumo

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a obra dramaturgical *Namíbia, não!*, de Aldri Anunciação, adaptada do teatro para o cinema. Destacando a presença da abordagem distópica, consideramos que o referido dramaturgo, ao tomar a realidade brasileira como fonte para sua criação fictícia, faz com que essa realidade não apenas se reproduza de outro modo, mas investe seu potencial artístico para que seja recriada num campo artístico, sendo a dramaturgia um campo fértil onde o autor mobiliza sua perspectiva narrativa do mundo real prático. Assim, buscamos demonstrar o trajeto da peça teatral, *Namíbia, não!*, rumo a sua adaptação para o filme, *Medida Provisória*,

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: Linguagem: reconfigurações e experimentações no cinema brasileiro.
 - 2 Macivaldo Silva Santos é Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: macivaldosantos@gmail.com; Milene de Cássia Silveira Gusmão é Doutora em Ciências Sociais pela UFBA e Professora Titular do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, atuando no Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS. E-mail: milene.gusmao@uesb.edu.br

identificado o modo de composição dramaturgica e fílmica de Aldri Anunção e de Lázaro Ramos, para apresentar, ainda que de forma breve e esquemática, um trabalho analítico sobre a criação das personagens da peça para o cinema.

Palavras-chave: Namíbia, não!. Medida Provisória. Teatro. Cinema.

Abstract

This article presents some reflections on the dramaturgical work *Namibia, não!* by Aldri Anunção, adapted from theater to film. Highlighting the presence of the dystopian approach, we consider that the playwright, by taking Brazilian reality as a source for his fictional creation, makes this reality not only reproduce itself in another way, but invests its artistic potential so that it can be recreated in an artistic field, dramaturgy being a fertile field where the author mobilizes his narrative perspective of the practical real world. In this way, we aim to show the journey from the play, *Namibia, não!*, to its adaptation into the film, *Medida Provisória*, identified the mode of dramaturgical and filmic composition of Aldri Anunção and Lázaro Ramos, in order to present, albeit briefly and schematically, an analytical work on the creation of the play's characters for the cinema.

Keywords: Namíbia, não!. Medida Provisória. Theater. Cinema.

Em *Namibia, não!*, uma obra distópica, encontramos momentos em que a violência antinegra se apresenta de forma legitimada. Na narrativa dramaturgica, uma medida provisória é o meio político e legal para o governo brasileiro forçar a retirada de todos os “melanina acentuada”, termo que nomeia as populações negras na ficção. Gênero pouco comum no teatro, mais presente na literatura e no cinema, a distopia da diáspora reversa criada por Aldri Anunção na dramaturgia, passa a ser contada no universo fílmico, por ele, por Lázaro Ramos, por Elísio Lopes Jr. e por Lusa Silvestre, que assinam adaptação do roteiro cinematográfico. Enquanto na dramaturgia Aldri Anunção não se receia em apresentar as violências implícitas e explícitas direcionadas aos corpos negros, tal como na cena 08 em que André e Antônio tem seu apartamento invadido por policiais e sendo atingidos por eles com disparos de revólveres; Lázaro Ramos, como diretor do filme *Medida Provisória*, ainda que tenha optado por não explicitar a violência da forma como ela se apresenta a corpos negros, seja no momento em que os capoeiristas estão sendo capturados, ou no momento em que um caos paira nas ruas ilustradas de pessoas negras correndo em desespero, entre outros, *Medida Provisória* também tem o intuito da denúncia das diferenças sociais em seu enredo.

Nosso objetivo com esse texto é evidenciar o universo da peça teatral, criado por Aldri Anunção, ganhando outros universos fora do espaço um tanto limitado do

teatro e explorado no campo cinematográfico. Isto é, enquanto na montagem da peça, por meio do *flashback* e da *voz off*, outras personagens, cenários e enredos são adicionados à narrativa, no cinema essas personagens aparecem não mais como um “desafio à imaginação e à inteligência do espectador”, a “voz sem corpo” (Geadá, 1977, p. 86) dessas personagens ganham corpo no filme e surgem em cena. Assim, a partir de algumas orientações afro-pessimistas analisaremos como a criação dessas personagens no cinema pôde ser pensada pelos roteiristas do filme presente, apresentando *Medida Provisória* e seu jogo de criação.

Com a transformação da narrativa dramática para a cinematográfica, Lázaro Ramos pôde experimentar mais para construir cenas capazes de contar suas ideias e revelar reflexões que ele considera relevantes serem enveredadas dentro e fora do cinema. Em suas aprendizagens sobre a linguagem cinematográfica, Ramos orgulha-se do uso de *eastereggs*³, porventura, o figurino e o cenário do *afrobunker*, com direção de arte de Tiago Marques Teixeira, pode ser um espaço onde mais se tenha detalhes estrategicamente pensados para compor as intenções narrativas. Não é nosso intuito nos ater a isso já que demandaria outras análises e tempo de investigação. No entanto, parece-nos interessante esse conceito na dimensão do enredo.

A peça demonstra uma forma sofisticada de trabalhar mensagens implícitas. Como tudo que compõe a *mise-en-scène* ser de tom branco em contraste aos corpos negros dos atores em cena, ou a cena em que Antônio e André assistem a um comercial na TV aberta onde há, dissimuladamente, apologia a supremacia branca num comercial de produtos para pets. Escolher um objeto em cena, que aparentemente pode ser simplista, para carregar uma forte mensagem é uma estratégia narrativa cuja perspectiva seja sagaz o suficiente para propor uma autenticidade poética sem deixar que a propaganda social se exceda ou assuma majoritariamente os significados. Um bom exemplo é o filme *Get out* de Peele, em que os corpos negros são tratados como objetos: uma personagem ao apresentar a cozinha para Chris diz que sua mãe adorava a cozinha doméstica e, por isso, quis manter um pedaço dela nessa parte da casa, em seguida, tem-se uma doméstica negra enquadrada, cirurgicamente, a trama mostra que essa personagem de fato possui alguma parte de sua mãe branca; quando Missy atrai a atenção de Chris para um simples movimento de sua mão para mais a frente hipnotizá-lo; os convidados chegando para a festa anual dos Armitage em automóveis pretos simbolizando o desejo das pessoas brancas em controlar veículos negros, isto é, seus corpos; entre outros.

As escolhas dos nomes das personagens Isabel (a Socióloga na dramaturgia) e Lobato (o Ministro da devolução) são uma escolha interessante. Ramos quer chamar

3 Termo do inglês, traduzido como “ovo de páscoa”, que significa deixar ‘surpresinhas’ para serem encontradas compondo conceitos nos filmes e séries. No filme, pode abranger muitos aspectos, podendo ser um objeto na cena, algo para a interpretação do público; podendo ser partes relevantes do enredo, ou algo capaz de conectar outras linguagens ou personagens no filme.

atenção para a dissimulação histórica de que a Princesa Isabel é uma figura importante para a abolição da escravização, quando historicamente houve grandes movimentos e líderes negros encabeçando resistências à configuração do sistema escravista. Sendo o ato dessa figura histórica resultado de diversos fatores, sobretudo, de interesses políticos e de novas configurações sociais do mundo. Logo, a personagem Isabel, do filme, não está tão interessada no bem comum direcionado aos cidadãos de “melanina acentuada”, mas em assegurar sua subjetividade humana e de todo seu grupo étnico sob o asseguramento da ausência de ontologia do negro.

Quanto à escolha do nome Lobato, Ramos busca rememorar a figura de Monteiro Lobato, autor admirado na literatura infantil brasileira, tentando chamar atenção ao “fato de o autor ser racista, mais do que isso: um eugenista” (Santos, 2016, p. 50). O intuito da Eugenia é promover a purificação das raças através da união de pessoas brancas, isto é, evitando a degeneração através da relação com negros e mestiços a fim de garantir famílias “saudáveis”, para tanto, era necessário empreender a eliminação e segregação das populações negras. A partir desses fatos, Lázaro Ramos não sugere a exclusão do autor como contribuinte na literatura brasileira, mas expõe, a partir de suas vivências, a necessidade de se falar sobre isso e que, em vez de haver um livro do autor nas escolas, é mais relevante o intuito de trazer mais autores negros ainda ausentes na biblioteca das escolas se comparado ao número de autores brancos.

Acreditamos ser interessante a construção da personagem Isabel, uma mulher branca responsável por administrar a medida provisória que expulsa os negros do Brasil, uma profissional extremamente obstinada a realizar sua tarefa. É por meio dela que observamos no filme a forma como a medida provisória é revelada às personagens. Lázaro Ramos conta que durante os ensaios e construção dessa personagem, a atriz Adriana Esteve que a interpreta no cinema, disse-lhe “que os arquétipos que o filme trazia para o imaginário do público eram novos [...] inaugurando esses arquétipos”, para tal fim, necessitavam de uma investigação profunda para compor as personagens em cena. Assim, sempre ao chegar no set de filmagem, Adriana Esteves “ainda buscava entender quem era a personagem que deveria representar um possível Brasil futuro, dissimulando perversidade com uma retórica supostamente humanista” (Ramos, 2022, p. 35). Algumas convulsões sociais podem ser representadas nessa personagem e esse pode ter sido um dos objetivos do diretor e da atriz.

Evidentemente, Isabel é construída como parte das mulheres brancas que “são a priori posicionadas como senhoras em relação aos negros, inclusive em relação aos homens negros” (Wilderson III, 2020, p. 190). Durante todo o filme, a personagem parte da premissa “não vejo cor”, ao passo que sua “mirada branca” propõe um deslocamento social das personagens negras, fazendo com que à medida que as personagens negras possuem mais ou menos melanina sejam levadas a força para fora do país. Com isso, toda sua postura diz “vivo com medo de um planeta negro” e essa fobogênese alimenta suas motivações.

Ao resistir à medida provisória, que Isabel tanto se orgulha em ser uma das agentes, Antônio e André passam a ser uma pedra no seu sapato. Na “dinâmica relacional”, que a medida provisória estabelece, evocando o cenário da escravização afrodescendente, um negro não pode resistir a uma ordem quando seu consentimento é inexistente. Logo, Isabel se vê como uma senhora cuja prerrogativa foi abalada por suas “ferramentas falantes”. Isabel direcionará e intensificará toda violência que lhe for possível para castigá-los por sua desobediência. Como discorre Frank B. Wilderson III, “mulheres brancas, como seres humanos, são estruturalmente mais poderosas do que pessoas negras, porque elas, as mulheres brancas, são membros da espécie humana, ao passo que os negros são seres sencientes *contra os quais a humanidade se define*”. Nesse sentido, no mundo antinegro, “independente de seu tamanho ou força, de suas proezas e de seu orgulho”, tanto Antônio quanto André, como homens negros na sociedade distópica do filme, tornam-se “*estruturalmente vulneráveis* a ela” (Wilderson III, 2020, p. 191-193). Os receios de Antônio e André em temer sair de casa passa a não ser somente o medo da captura e deportação, mas dos agentes que promovem as tecnologias judiciais para submetê-los a coerção social, em especial da mulher branca tão obstinada em exercer suas prerrogativas tal como uma senhora de escravos na *plantation*.

Vale lembrar-se da personagem Izildinha (Renata Sorrah), uma mulher não-negra vizinha de Antônio e André. Seus modos comedidos e voz suave não escondem seus receios fobogênicos, e sua antinegitude vai sendo expressa a Antônio e André que se sentem “*estruturalmente vulneráveis*” a ela, também. Nessa conjuntura do medo, para os primos confinados em seu próprio apartamento, “se torna impossível [para os negros] discernir onde termina a violência do Estado e onde começa a violência do seu vizinho branco” (Wilderson III, 2020, p. 162), esse enigma mantém os dois confinados em casa enquanto sua vizinha deseja expulsá-los, sob o pretexto da medida provisória, para que o apartamento seja alugado a sua filha.

No condomínio, Antônio, Capitu e André são os únicos moradores negros, algo fora do comum para um condomínio com moradores majoritariamente brancos e com um porteiro de “melanina acentuada”. Essa ocorrência demonstra ser um grande incômodo a Izildinha, que passa a ser uma das apoiadoras do projeto de devolução dos “melanina acentuada”. Assim é apresentada a fobia da personagem, representando algo muito mais além e centrífugo que um simples ódio racista, mas sim uma antinegitude, que politicamente legitimada, legitima seus receios, atitudes e violências.

Adriana Esteves e Renata Sorrah, convidadas por Lázaro Ramos para interpretar essas personagens, são atrizes conhecidas e aclamadas por grandes personagens na teledramaturgia, sobretudo, por suas vilãs memoráveis na memória dos telespectadores. Ramos relata que não tinha se dado conta disso quando as convidou e que somente no set das filmagens pôde notar que estava em cena com duas vilãs, assim lembradas pelo público. Ao dirigir as cenas com essas antagonistas, Ramos expressou que estava preocupado em que medida o carisma das atrizes poderia fazer com que o público perdoasse ou não as perversidades de suas personagens, essa reflexão lhe cobrava a

resposta para sua dúvida: “seria o caso de abrir mão de algumas piadas?” (Ramos, 2022, p. 37). A busca da objetividade, na linguagem do cinema que ele gostaria de propor, fazia com que ele assumisse algumas inseguranças, assim, Lázaro Ramos expressa que:

Tenho a sensação de que, ao fazer coisas muito perversas, alguns vilões acabam parecendo irreais e entram em um lugar de fantasia, como se aquilo não pudesse existir na vida real, ou se tornam tão absurdos que se tem a impressão de que nunca poderiam existir. No nosso filme, os vilões eram um alerta de atitudes que podem parecer inofensivas, mas acabar produzindo grandes tragédias. (Ramos, 2020, p. 37).

Para Lázaro Ramos, as personagens tinham discursos os quais ele queria apresentar no filme. A esse discurso, o foco não estava em como ele constrói um possível vilão para a trama, mas em como ele pode ser capaz de apresentar personagens capazes de ser reais o suficiente para contradizê-las em seu próprio discurso: o de que estavam trabalhando pelo bem da nação. Portanto, para Lázaro Ramos:

No caso de Izildinha, personagem de Renata Sorrah, pelo bem do prédio; no caso de Isabel, personagem de Adriana Esteves, ela diz que este é apenas um trabalho e que pensa no bem da nação. No caso do Ministro da Devolução, o responsável por “devolver os negros à África”, vivido por Cláudio Gabriel, o trabalho que fazem é em nome de uma melhor gestão econômica do país. E é assim, com o governo propondo uma resposta fácil para um problema complexo – o que por vezes acontece no dia a dia sem nem percebermos —, que apagadas todas as nuances e complexidades que existem nas questões raciais e socioeconômicas de um país. (Ramos, 2022, p. 37).

Diante do exposto, essas foram algumas reflexões expressas por Lázaro Ramos para, segundo o diretor, não levar o filme à superficialidade propondo um afastamento das sensações que ligassem o espectador à realidade social em que vivemos.

Foram essas questões apresentadas e discutidas sobre *Medida Provisória* que julgamos necessárias analisar, ainda que sem comentar um pouco mais detalhadamente, mesmo que de forma esquemática, o processo de produção do primeiro longa-metragem de Lázaro Ramos, como diretor de cinema, após dirigir *Namíbia, não!* no teatro. Como destacado, o teatro ao possuir um espaço limitado, as estratégias narrativas de Anúnciação foram utilizar recursos como o *flashback*, *voz off* (para a inserção de novas personagens), o uso da montagem paralela (para a inserção de novos cenários). Com a adaptação da peça para o cinema, essas personagens e os cenários puderam ser mais explorados. Assim, o trajeto da dramaturgia criada por Aldri Anúnciação foi de positiva recepção do público durante sua temporada nos teatros; foi percebendo a potência narrativa da obra que Lázaro Ramos junto a Anúnciação e outros parceiros

objetivaram desenvolvê-la no cinema para que pudessem fazer com que ampliasse sua força mobilizadora.

Referências

ANUNCIACÃO, Aldri. *Namíbia, não!* Salvador: EDUFBA, 2012.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

GET OUT. Direção: Jordan Peele. Produção de Jordan Peele. Estados Unidos: Universal Pictures, 2017. DVD.

RAMOS, Lázaro. *Medida provisória: diário do diretor*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SANTOS, Shirlene Almeida dos. *Nos traços da mulher: a menina negra na literatura infantil negro-brasileira*. Salvador, 2016.

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimism*. Liveright Publishing, 2020. Tradução: GALINDO, W. Rogerio; CORREA DE FREITAS, Rosiane. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2021, 400 páginas.

I AM JOAQUÍN (1969) E O CINEMA CHICANO RADICAL DE LUIS VALDEZ¹

I AM JOAQUÍN (1969) AND LUIS VALDEZ' RADICAL CHICANO CINEMA

Marcella Lins²

Resumo

Por meio da análise do filme *I am Joaquín* (1969), de Luis Valdez, o presente artigo tem por objetivo demonstrar a relevância do Cinema Chicano dentro do panorama de lutas sociais do final dos anos 1960 nos Estados Unidos. Nesta perspectiva, foram exploradas as formas com que Valdez logrou modificar as percepções dos mexicanos residentes nos Estados Unidos e mexicano-americanos sobre seu passado, pela criação de raízes históricas e espirituais por parte da comunidade, pela celebração do orgulho étnico e pelo auxílio na definição da identidade e ideologia chicanas como um todo.

Palavras-chave: Cinema chicano; História mexicano-americana; Estados Unidos.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: Histórias, Memórias, Fabulações e Arquivos: Denúncias e Resistências.

2 Mestranda em Estudos Culturais na Universidade de São Paulo. Graduada em Relações Internacionais pela Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: marcella.lins@usp.br.

Abstract

Through the analysis of Luis Valdez' film *I am Joaquín* (1969), this article aims to demonstrate the relevance of Chicano Cinema within the panorama of social struggles of the late 1960s in the United States. In this perspective, it was explored the ways in which Valdez managed to change the perceptions of Mexican Americans and Mexicans residing in the United States about their past, through the creation of the community's historical and spiritual roots, through the celebration of ethnic pride and by helping to define the Chicano identity and ideology as a whole.

Keywords: Chicano cinema; Mexican-American history; United States.

Introdução

Ao longo da história, o fluxo migratório México-Estados Unidos é caracterizado, principalmente, pelo deslocamento de mexicanos à fronteira norte em busca de trabalhos em mercados secundários, sazonais e flexíveis, desempenhando tarefas tidas como “grosseiras”. As origens dessa imigração remontam ao período colonial, com o assentamento de *mestizos*³ provenientes da Nova Espanha e, posteriormente, de mexicanos, após a independência do país. A periferização forçada da comunidade mexicana e mexicano-americana, assim como os ideais de discriminação étnica e racial difundidos na opinião pública e enraizados no aparelho estatal, impediram a sua integração plena na sociedade, deixando-os submersos em um fenômeno de marginalização que se estende por gerações.

Frente a este cenário, o Movimento *Chicano* surge ao final dos anos 1950, de maneira a lutar por melhorias nas condições de vida dos membros da comunidade mexicano-americana. A adoção do termo *chicano*, até então pejorativo, era vista como um ato de rebeldia e autoafirmação, funcionando como um código simbólico para expressar o orgulho de suas raízes mexicanas (Gutiérrez, 1995, p. 184)⁴.

Seguindo a atmosfera de luta pelos direitos civis das minorias nos Estados Unidos, os *chicanos* deram voz a diversos problemas e demandas da população norte-americana de ascendência mexicana. O Cinema *Chicano*, então, serviu como ferramenta para a divulgação de uma mensagem que enfatizava o orgulho étnico, condenava a discriminação e demandava igualdade.

3 Indivíduos nascidos na Nova Espanha que descendiam de pais de diferentes etnias, sendo um espanhol e o outro indígena.

4 O termo *chicano* será utilizado apenas para se referir a ações políticas e indivíduos engajados politicamente, como parte do Movimento *Chicano*. Para a população norte-americana de ascendência mexicana residente nos Estados Unidos será utilizado o termo mexicano-americano.

Conhecido por filmes de relativo sucesso como *Zoot Suit* (1981) e *La Bamba* (1987), Luis Valdez é fruto desta geração e, durante a década de 60, atuou na difusão dos ideais *chicanos*. Juntamente de seu *El Teatro Campesino*, foi um dos primeiros artistas a reconhecer e dar significado universal às experiências multifacetadas e singulares das camadas mais populares da comunidade mexicano-americana (Ybarra-Frausto, 1989). Em 1969, Valdez adaptou o poema épico de Rodolfo “Corky” Gonzáles *Yo Soy Joaquín* (1967), traçando a história dos mexicano-americanos desde suas origens na história mexicana, chegando até a atual situação da comunidade.

O presente artigo tem por objetivo demonstrar a importância do Movimento *Chicano* dentro do panorama de lutas sociais do final dos anos 60 nos Estados Unidos, por meio da análise do filme *I am Joaquín* (1969)⁵, de Luis Valdez. Para tais fins, primeiramente será delimitado o contexto em que a obra se enquadra, ou seja, o surgimento do Movimento *Chicano* e da indústria cinematográfica *chicana*. Em seguida, analisa-se o filme de Valdez, incluindo seus aspectos visuais e seu roteiro – que consiste no poema Corky Gonzáles -. Finalmente, nas considerações finais, discute-se o legado da obra dentro da comunidade mexicano-americana e da sociedade norte-americana como um todo.

O Movimento Chicano

A década de 1960 foi caracterizada por uma série de protestos e insurgências mundo afora - geralmente liderados por estudantes - contra a ordem política e econômica dominante. Nos Estados Unidos, o período turbulento particularizou-se por um clima de descontentamento e desilusão, com erupções de violência e de confrontações determinadas pela brutalidade policial (Martínez, 1980, p. 505-506).

Munidos da mudança de mentalidade que se espalhou pela comunidade mexicana transnacional e seguindo a atmosfera de luta pelos direitos civis das minorias nos Estados Unidos, o Movimento *Chicano* surgiu no final dos anos 1950 como uma série de protestos sociais díspares ao redor do país, mobilizados por dezenas de organizações que defendiam as mais variadas pautas. Baseando-se no modelo de ativismo dos movimentos negros nos Estados Unidos, adotou uma plataforma mais ou menos coesa com a formação de uma campanha caracterizada por declarações de orgulho cultural, solidariedade étnica, o desejo de empregar táticas políticas de confrontação e a utilização do voto e da participação política como instrumento de mudança (Gutiérrez, 1995, p. 180).

A promoção de uma nova identidade estava no cerne do programa das associações *chicanas*. A desconfiança no establishment e os sintomas de falhas na vida social

5 Por motivos didáticos, o filme de Valdez é referenciado por meio de seu título em inglês “*I am Joaquín*”, de maneira a diferenciá-lo do poema de Gonzáles, que será chamado por seu título em espanhol “*Yo Soy Joaquín*”.

e intelectual norte-americana, foram postos como justificativas para o nacionalismo e ativismo nascentes no período (Martínez, 1980, p. 505-506).

A publicação do Plano de Aztlán⁶ ajudou a refinar a concepção do movimento de uma identidade coletiva *chicana*. Era apresentada no Plano uma visão nacionalista que exaltava a ancestralidade indígena pré-colombiana do povo *chicano* e declarava “independência” da cultura e sociedade norte-americanas (NATIONAL CHICANO YOUTH LIBERATION, 1969). Assim, a assimilação era criticada, pois ao invés de emancipar a comunidade, concedendo-lhe autonomia, apoiaria a manutenção da hegemonia anglo e a destruição de sua cultura.

Renascimento cultural e a indústria cinematográfica chicana

Como comum em meio aos movimentos pelos direitos civis dos anos 1960, um renascimento das artes - sejam elas de natureza tradicional ou inovadora - seguiu o Movimento *Chicano*. Neste cenário, o Cinema *Chicano* surge como ferramenta para a divulgação de uma mensagem que enfatizava o orgulho étnico, condenava a discriminação e demandava igualdade, além de ter como principal preocupação a representação da dificuldade contínua da comunidade na luta pela sua sobrevivência (Morales, 1983).

A história do Cinema *Chicano* pode ser dividida em três principais períodos: A Primeira Onda (1969 a 1976); A Segunda Onda (1976-1980) e; A Terceira Onda (1980-atualmente). Enquanto os filmes da Primeira Onda difundiam uma forte carga revolucionária e de contestação política, as obras das eras que se seguiram apresentavam uma mensagem ideológica mais suavizada – como reflexo dos financiamentos externos e da introdução em Hollywood - o que, de certa forma, auxiliou na legitimação do Cinema *Chicano* nos Estados Unidos (Berg, 2002, p. 185-187).

O presente trabalho foca exclusivamente na Primeira Onda. Inspirando-se nos documentários revolucionários cubanos, os filmes da Primeira Onda correspondiam a uma importante ramificação do movimento cultural de cunho nacionalista promovido pelos *chicanos*. As obras se interessavam em dar voz a história dos mexicano-americanos, apresentando suas raízes e heranças e celebrando sua cultura. Todos estes fatores culminaram na criação de um cinema auto afirmativo e no estabelecimento de um campo de qualificação para profissionais parte da comunidade, interessados em desenvolver suas habilidades no meio cinematográfico (Berg, 2002, p. 186).

6 O Plano Espiritual de Aztlán foi adotado em 1969 durante a Primeira Conferência Nacional da Libertação da Juventude **Chicana**, organizada por estudantes *chicanos*. Escrito pelo poeta e ativista Alurista e propagado por Rodolfo “Corky” Gonzáles, apresentou o símbolo de Aztlán – terra natal mítica dos Astecas, supostamente localizada ao norte do Rio Bravo – para reafirmar que os povos pré-colombianos se encontravam no sudoeste norte-americano antes da chegada dos anglos (ACUÑA, 2015, p. 318).

Como um produto de subculturas e/ou minorias específicas, o Cinema *Chicano* radical era capaz apenas de maneira ocasional ou parcial de se estender para outros grupos dentro da sociedade ou de manter um projeto à longo prazo que fosse além dos interesses imediatos do grupo (James, 1989, p. 171). Charles Ramírez Berg (2002, p. 197) argumenta que o Cinema *Chicano*, desde suas origens, se articulou em torno do que Hal Foster chama de uma formação ideológica pós-moderna de resistência (Foster, 2008, p. 11-12).

Basicamente, no caso do pós-modernismo de resistência, a crítica à modernidade é feita visando questionar e se opor ao objeto em análise e seu contexto social. Seguindo tal raciocínio, Berg (2002, p. 197) conclui que os filmes *chicanos* da Primeira Onda expressavam a resistência da população mexicano-americana frente à homogeneização cultural, pretendida pela ideologia assimilacionista da sociedade norte-americana dominante.

Parte do chamado renascimento cultural *chicano* e dessa Primeira Onda, *I am Joaquín* (1969) estabelece uma listagem das ideias populares na época dentro do movimento. Entre as principais pode-se citar a conquista de um sentimento de auto-estima por parte da comunidade e a criação de raízes históricas e espirituais, além da definição da identidade e ideologia *chicanas* como um todo.

I am Joaquín (1969)

I am Joaquín foi o primeiro filme *chicano* a ser produzido, inaugurando um diálogo intertextual entre os movimentos *chicanos* rurais e urbanos. Foi exibido em comícios de trabalhadores agrícolas e em *barrios* urbanos, mas também em salas de aula, festivais e na televisão (Noriega, 2000, p. 4-6).

O filme é uma adaptação do famoso poema épico *Yo Soy Joaquín* (1967) de Rodolfo “Corky” Gonzáles, que traça a história dos mexicano-americanos desde suas origens nas culturas indígenas pré-colombianas, passando por momentos importantes como a conquista espanhola, a independência mexicana, a Guerra Mexicano-americana e a Revolução Mexicana, chegando até a atual situação da comunidade residente nos Estados Unidos.

O poema de Corky Gonzáles

Escrito em 1967, *Yo soy Joaquín* exemplifica o clima de radicalismo político ao final dos anos 1960 nos Estados Unidos. Em seus primeiros anos de militância pelos direitos dos mexicano-americanos, Corky Gonzáles focava seu ativismo na juventude, impulsionando-os a compreender as tradições de seu passado e as possibilidades de mudança para seu futuro (Irimia, 2020, p. 145). O ativista manteve seu foco, porém acrescentando uma forte ênfase no nacionalismo e auto-afirmação cultural, por meio

da tentativa de integração das experiências de mexicanos residentes no país e mexicano-americanos. A poesia aparece, então, como importante ferramenta para tentar alcançar tais objetivos políticos.

Estética e conteúdo

I am Joaquín (1969), de Luis Vadez, dramatiza o poema de Gonzáles através da união de diferentes formas artísticas como a música, a escultura, o muralismo e a fotografia, de maneira a apresentar uma genealogia histórica e capturar a construção da identidade da *Raza Mestiza*. Como um típico docudrama *chicano*, recria eventos históricos através da foto-animação de figuras gráficas, fotos e pinturas históricas, concedendo-lhes vida por meio da narração, dos diálogos, da música e demais efeitos sonoros.

A estética geral da obra se aproxima da tradição do *rasquachismo* (Ybarra-Frausto, 1989). A sensibilidade étnica que se tenta difundir é harmonizada com misturas e confluências entre as tradições mexicanas vernáculas e o biculturalismo mexicano-americano. Elabora-se, então, uma resposta visceral à realidade vivida pela comunidade, com engenhosidade e postura crítica.

O filme é composto por planos consecutivos de breve duração (*fast cutting*) e pela aproximação e afastamento de determinadas planos (*zooming*) para dar ilusão de movimento ao integrar imagens, voz e sons e criar um senso de familiaridade com o espectador, intensificando as respostas emocionais e pessoais ao poema (Martínez, 1980, p. 512-513).

Figura 1 – Retrato de Joaquín Murieta⁷



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

7 Famoso bandido do sudoeste norte-americano que é retratado como exemplo no combate às injustiças perpetradas contra a comunidade mexicano-americana no país.

Figura 2 – Aproximação da face de Murieta, evidenciando sua expressão de angústia



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

Com relação à sonoplastia, a obra é munida de uma música melódica de matriz indígena que evolui ao longo do filme, assumindo nuances facilmente identificáveis da música regional mexicana e música espanhola. Enquanto isso, Valdez, em sua narração, varia a voz de acordo com o conteúdo emocional do poema.

As fortes limitações financeiras, em comparação com a indústria cinematográfica *mainstream*, além da falta de documentação visual para eventos mais antigos (Treviño, 1983, p. 112), propiciou a utilização das obras de importantes pintores mexicanos pertencentes ao movimento muralista como Diego Rivera, David Siqueiros e José Clemente Orozco, que uniam técnicas da vanguarda com tradições populares indígenas. Assim como uma fração considerável do cinema mexicano, o cinema *chicano* de Valdez se aproxima da tradição desenvolvida por Sergei Eisenstein durante sua estadia no México para a gravação de *¡Qué viva México!* na década de 1930⁸. Como Eisenstein (Bordwell, 1999, p. 59; p. 62), Valdez tenta aguçar a percepção da audiência emocional e intelectualmente, dando um caráter romântico à ação revolucionária:

8 Eisenstein se entusiasmava com a arte muralista e, de fato, considerava seus filmes “frescos em movimento” (Bordwell, 1999, p. 40).

Figura 3 – A Revolução Mexicana é representada por imagens da época, ao som de uma melodia alegre



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

A técnica de montagem de Valdez também se aproxima da tradição eisensteiana, em que elementos são justapostos, mantendo-se separados, ao mesmo tempo em que se integram na composição final (Xavier, 1994). A escolha de materiais reflete a mediação estabelecida entre a estrutura narrativa e a matéria histórica. No filme, a luta contra a opressão, a exploração e a injustiça por parte da comunidade mexicano-americana é a estrutura unificadora que permite o estabelecimento de relações entre os diversos eventos e acontecimentos narrados.

Figura 4 – Indígenas sendo explorados durante a Conquista



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

Figura 5 – Policial oprimindo um mexicano-americano



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

Os materiais fílmicos se caracterizam, portanto, como signos semi-autônômos, já que se emancipam do todo, enquanto compõem este todo (Bürger, 2008, p. 166). Como bem resumido por Jameson, nestes casos existe um respeito à lógica interna das camadas em análise, porém todas existem dentro de uma estrutura pré-estabelecida (Jameson, 1991, p. 110), sendo necessários dados históricos para a sua decodificação.

O roteiro⁹ de *I am Joaquín* é estruturado em uma série de antíteses e contradições, propiciando uma identificação por parte da audiência tanto com o opressor como com o oprimido em diversos momentos da história mexicana. O Eu Lírico discute as dificuldades do povo mexicano-americano tentando alcançar justiça econômica e direitos iguais nos Estados Unidos e sua busca por uma identidade própria e para ser parte da sociedade.

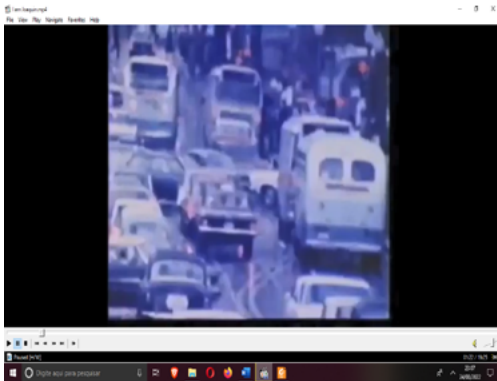
O poema se inicia com a menção à dificuldade de assimilação dos mexicanos e mexicano-americanos à sociedade norte-americana dominante, um tema que volta a aparecer em diversas outras passagens do texto. Joaquín é a unidade simbólica dos *chicanos* e expõe a necessidade de renegociação de valores morais e de um arcabouço cultural para a readaptação na sociedade americana sob seus próprios termos (Irimia, 2020, p. 147): “I am Joaquín/ lost in a world of confusion,/ caught up in a whirl of a/ gringo society,/ confused by the rules,/ scorned by attitudes,/ suppressed by manipulations/ and destroyed by modern society.” (Gonzáles, 1975, p. 6).

Enquanto isso, no filme, são exibidas fotografias de uma metrópole norte-americana. Neste momento, o progresso expresso pelos carros, bondes e pela sensação de dinamicidade – uma sociedade moderna – se contrapõe às imagens de barras e

9 A análise do roteiro do filme de Valdez se dará por meio da análise do poema do Gonzáles, já que foram efetuadas apenas algumas poucas modificações para a versão fílmica. Assim, todos os trechos do poema foram retirados do livro publicado pelo autor em 1975 (GONZÁLES, 1975) e foram transcritos em sua língua original, de maneira a obedecer de forma estrita a rima, a métrica e, além disso, manter o sentido dos versos.

cercas de arame farpado que remetem ao aprisionamento, a confusão em meio à essa sociedade.

Figura 6 – A sociedade moderna



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

Figura 7 – O aprisionamento



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

O Eu Lírico, então, justifica a alienação frente a sociedade dominante pelo fato dos membros da comunidade terem sido, historicamente, subjugados pelo Estado e marginalizados pela sociedade, sendo obrigados a viver em condições socioeconômicas precárias, rodeados de violência em enclaves étnicos - *barrios* - afastados dos grandes centros urbanos: “I have come a long way to nowhere” (Gonzáles, 1975, p. 10). Ao mesmo tempo, questiona se se deve recorrer a assimilação total de maneira a se encaixar na sociedade hospedeira: “My fathers/ have lost the economic battle/ and won/ the struggle of cultural survival.” (Gonzáles, 1975, p. 6); “And now!/ I must choose/ between/ the paradox of/ victory of the sprit,/ despite physical hunger/ or/ to exist in

the grasp/ of American social neurosis,/ sterilization of the soul/ and a full stomach.” (Gonzáles, 1975, p. 9); “I bleed as the vicious gloves of hunger/ cut my face and eyes,/ as I fight my way from sticking barios/ to the glamour of the ring/ and lights of fame/ or mutilated sorrow.” (Gonzáles, 1975, p. 60).

A proposta da assimilação é logo descartada pelo Eu Lírico, no momento em que reconhece que os mexicano-americanos sempre serão uma minoria inferiorizada, mesmo que tentem rejeitar suas tradições e herança em detrimento da cultura anglo dominante: “I look at myself/ and see part of me/ who rejects my father and my mother/ and dissolves into the melting pot/ to disappear in shame./ I sometimes/ sell my brother out/ and reclaim him/ for my own when society gives me/ token leadership/ in society’s own name.” (Gonzáles, 1975, p. 52).

Gonzáles tenta averiguar novas formas de inserção e sobrevivência dos mexicano-americanos nos Estados Unidos. Para tal, estabelece no poema uma retrospectiva tanto da história mexicana, como da mexicano-americana. Estes eventos passados são integrados com o presente, permitindo indagações que levam a sua ressignificação (Jameson, 1985).

Neste sentido, o elemento mais importante desenvolvido ao longo do poema é a importância da *mestizaje* na constituição da identidade mexicana – e, consequentemente, *chicana* -. Assim, é enaltecido tanto o passado histórico indígena, por meio de menções às civilizações pré-colombianas como os astecas, em “I am Cuauhtémoc”, os maias, em “I am the Maya prince”, e os chichimecas em “I am Nezahuacoyótl”, como o passado histórico europeu/espanhol com alusões ao conquistador Hernán Cortés, em “the gachupín Cortés / who also is the blood / the image of myself”, e à dominação colonial, como em “I owned the land as far as the eye / could see under the Crown of Spain” (Gonzáles, 1975, p. 16-19).

O Eu Lírico, então, segue mencionando feitos heróicos do passado mexicano desde os padres insurgentes e *mestizos* - Miguel Hidalgo e José María Morelos -, tidos como líderes do movimento pela independência mexicana, referida pelo autor como “GOLDEN MOMENT of FREEDOM” (Gonzáles, 1975, p. 20), até a Guerra de Reforma, exemplificada na exaltação da figura do presidente Benito Juárez, e a Revolução Mexicana, rodeada de personagens emblemáticos como Pancho Villa e Emiliano Zapata. Ao mesmo tempo, mantém-se a ideia de que o povo mexicano também tem em suas origens outros mexicanos e não apenas os heróis, sejam eles indígenas, espanhóis ou mesmo *mestizos* (Gonzáles, 1975, p. 20-42).

No filme de Valdez, a história mexicana é representada tanto por pinturas de autores desconhecidos, em especial da época da conquista e do passado pré-colombiano, como por fotografias da época e por murais de pintores renomados, como Alfredo Zalce e José Clemente Orozco.

Figura 8 – Miguel Hidalgo é representado pelo mural “Hidalgo Incendiario” (1937) de José Clemente Orozco



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

Figura 9 – Uma das fotografias de Pancho Villa utilizada por Valdez



Fonte: *I am Joaquín* (1969)

A partir do momento em que fala sobre as montanhas de San Joaquín e as Montanhas Rochosas (González, 1975, p. 44), o Eu Lírico passa a contar a história dos mexicanos nos Estados Unidos – posteriormente mexicano-americanos –. Cronologicamente, o autor passa pela Guerra Mexicano-americana, o desrespeito ao Tratado de Guadalupe-Hidalgo¹⁰ – que pode ser considerado o início da discriminação *de jure*¹¹

10 O Tratado Guadalupe-Hidalgo deu fim à Guerra Mexicano-americana e instituiu que os mexicanos que viviam nas áreas agora ocupadas por forças americanas poderiam optar por imigrar ao México ou ficar no território conquistado e viver como cidadãos norte-americanos. Os direitos prometidos aos mexicanos remanescentes – agora cidadãos americanos – não foram garantidos pelo Estado.

11 Grosso modo, a segregação *de jure* diz respeito a ações discriminatórias governamentais intencionais com o objetivo de fomentar a segregação de um grupo minoritário (Donato e Hanson, 2012, p. 203-204).

contra os mexicanos e seus descendentes em território americano -, a menção aos milhares de militares mexicano-americanos que lutaram na Primeira Guerra Mundial, na Segunda Guerra Mundial, na Coréia e no Vietnã, assim como, aos *braceros*¹² que atuaram como mão de obra primordial para a manutenção da economia norte-americana nestes períodos de conflito e, finalmente, enaltece o surgimento do Movimento *Chicano* (González, 1975, p. 44-64).

Ainda, refere-se, em diversos momentos, ao Sudoeste norte-americano como “nossa terra” ou “minha terra”, ou seja, como terra mexicana – e mexicano-americana –. Os espanhóis, em comunhão com a influência indígena, estabeleceram as fundações para a estrutura desta região. É possível rastrear essa influência hispânica - e, posteriormente, mexicana - nos métodos de irrigação, nas técnicas de mineração, agricultura e pecuária ou no vocabulário utilizado para se referir à natureza, à arquitetura, aos animais, as peças de vestuário e assim por diante.

Finalmente, a solução do poema para a sobrevivência da comunidade mexicano-americana se encontra no nacionalismo cultural proposto pelo Movimento *Chicano*. Apesar das dificuldades, argumenta-se que os mexicano-americanos devem se manter fiéis e orgulhosos de sua cultura e tradições: “I am the masses of my people and// I refuse to be absorbed.// I am Joaquín// The odds are great// but my spirit is strong,// my faith unbreakable// my blood is pure// I am the Aztec Prince and Christian Christ.// I SHALL ENDURE!// I WILL ENDURE!” (González, 1975, p. 100).

Visualmente, o filme segue o mesmo raciocínio para a sua conclusão, ao incluir imagens de manifestações *chicanas* e de indivíduos mexicano-americanos comuns que expressam a sua cultura seja nas características da *mestizaje* em seus rostos ou em suas vestimentas. Indo além do poema, Valdez usa uma imagem da Pirâmide do Sol, localizada em Teotihuacán, para finalizar a obra, o que permite um diálogo ainda mais estreito com o Plano de Aztlán, reassegurando a importância do passado pré-colombiano na construção da identidade cultural *chicana*, assim como, da característica estática e imutável de sua cultura, que, como a pirâmide, sobreviverá à prova do tempo.

Considerações Finais

Até os anos 1960, os mexicanos e mexicano-americanos, concentrados no Sudoeste, eram pouco conhecidos no resto do país, apesar de sua preponderância numérica. O *Chicanismo* foi providencial para conscientizar a população e o governo norte-americanos sobre a existência e relevância da, naquele momento, segunda maior minoria no país.

12 O Programa Bracero foi firmado entre autoridades dos governos dos Estados Unidos e do México em 1942 – durou até 1964 - e previa a contratação de trabalhadores mexicanos para atuar especificamente no setor agrícola do sudoeste dos Estados Unidos, carente de mão de obra devido à Segunda Guerra Mundial e, posteriormente, à Guerra da Coréia.

O poema de Corky Gonzáles demonstra o valor da arte – em intersecção com o ativismo político – dentro da batalha por uma mito-história *chicana* própria. A construção de narrativas culturais é uma importante ferramenta de mobilização na luta social, especialmente no terreno discursivo, onde a agência histórica *chicana* e cidadania cultural podem ser reivindicadas (Bebout, 2011, p. 188). Ao capturar perfeitamente o momento em que foi escrito, foi considerado a maior expressão cultural do *Chicanismo* (Gonzáles, 2019, p. 311).

O filme de Luis Valdez auxiliou na disseminação massiva das ideias de Gonzáles. Sua exibição em escolas foi possibilitada pelo corte de cerca de sessenta versos, deixando tempo para discussões em aula após sua projeção, e a substituição do termo *gringo* por *anglo*, menos abrasivo (Bebout, 2011, p. 56-57). Esta estratégia de “infiltração subversiva” dentro da estrutura de poder aumentou o escopo de acesso ao material.

Em conclusão, González e Valdez lograram modificar as percepções dos mexicano-americanos sobre seu passado. Ao longo do filme e do poema, por exemplo, elementos e personagens geralmente ignorados ou exclusivamente demonizados são tomados como parte da herança histórica e cultural *chicana*. Dessa forma, déspotas como Porfirio Díaz e Victoriano Huerta, derrotados pela Revolução Mexicana, não são vistos apenas como “vilões” e sim como figuras importantes na história do país, ao lado dos heróis, não podendo ser apagados, por serem igualmente importantes na constituição da identidade nacional: “I have been the bloody revolution, // the victor, // the vanquished. // I have killed // and been killed. // I am the despots Díaz // and Huerta // and the apostle of democracy, // Francisco Madero” (Gonzáles, 1975, p. 40).

No filme, a intenção de Valdez, como a de González, é expressa ao seu final, quando fica claro que todas as experiências do passado dos mexicanos e mexicano-americanos foram narradas de maneira a motivar os *chicanos* a lutarem por seus direitos e pela preservação de sua história e cultura no presente:

I have endured in the rugged mountains // of our country. // I have survived the toils and slavery // of the fields. // I have existed // in the barrios of the city // in the suburbs of bigotry // in the mines of social snobbery // in the prisons of dejection // in the muck of exploitation // and // in the fierce heat of racial hatred (Gonzáles, 1975, p. 86).

Assim, como visto no trecho a seguir, o Eu Lírico declara que a cronologia construída até o momento serviu como pano de fundo para um chamado à “revolução”, feito, no filme, em meio ao som do *Corrido a Pancho Villa*, de Samuel M. Lozano, uma canção que enaltece a história do revolucionário: “And now the trumpet sounds, // the music of the people stirs the // revolution” (Gonzáles, 1975, p. 93).

Em discussões à respeito dos movimentos sociais dos anos 1960, o foco ainda reside majoritariamente nos mobilizações pelos direitos da população negra, enquanto uma porcentagem significativa da população norte-americana, como é o caso dos

indivíduos de ascendência mexicana, também sofria - e sofre - com a opressão estatal e discriminação por parte da sociedade dominante. *I am Joaquín* apresenta uma síntese da história e cultura mexicano-americana de uma forma didática e ilustrativa, tornando a comunidade mais familiar para o público em geral.

Em 2010, *I am Joaquín* foi considerado pela National Film Registry como importante para a história e cultura dos mexicano-americanos nos Estados Unidos (Library Of Congress, 2010), sendo encaminhado para preservação pela Biblioteca do Congresso. A decisão contribuiu para propagar a obra, ainda que de forma tardia, e provocar discussões acerca do tema. Espera-se que o interesse se mantenha pelos próximos anos.

Referências

- ACUÑA, Rodolfo F. *Occupied America: A history of Chicanos*. San Francisco: Pearson, 2015.
- BEBOUT, Lee. *Mythohistorical Interventions: the Chicano Movement and its Legacies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- BERG, Charles Ramírez. *Latino images in film: Stereotypes, subversion, and resistance*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- BORDWELL, David. *El Cine de Eisenstein: Teoría y Práctica*. Tradução de José García Vázquez. Barcelona: Paidós, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DONATO, Rubén; HANSON, Jarrod S. Legally White, Socially “Mexican”: The Politics of De Jure and De Facto School Segregation in the American Southwest. *Harvard Educational Review*, Cambridge, 82, n. 2, 2012. 202-225.
- FOSTER, Hal. Introducción al Posmodernismo. In: HABERMAS, J., et al. *La Posmodernidad*. Tradução de Jordi Fibla. Barcelona: Editorial Kairós, 2008. p. 7-17.
- GONZÁLES, Manuel G. *Mexicanos: A history of Mexicans in the United States*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- GONZÁLES, Rodolfo. *I Am Joaquín/Yo soy Joaquín: An Epic Poem [1967]*. Nova Iorque: Bantam Books, 1975. Disponível em: <https://archive.org/details/iamjoaqunyosoyogonz>.
- GUTIÉRREZ, David G. *Walls and mirrors: Mexican Americans, Mexican immigrants, and the politics of ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- I AM JOAQUÍN. Direção: Luis Valdez. Estados Unidos: El Teatro Campesino. 1969. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OCVZ_r1BQR8.
- IRIMIA, Monica Cristiana. Repressed Culture and Otherness in “Yo Soy Joaquín” and “Puerto Rican Obituary”. *Radical (Dis) Engagement*, Graz, p. 144-153, 2020.

- JAMES, D. E. Political Film/Radical Cinema: From Dissent to Revolution. In: JAMES, D. E. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 166-236.
- JAMESON, Frederic. Versões de uma Hermenêutica Marxista: II. Marcuse e Schiller. In: JAMESON, F. *Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da Literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon. São Paulo: Editora Hucitec, 1985. p. 70-94.
- JAMESON, Frederic. Periodizando os Anos 60. In: BUARQUE DE HOLLANDA (ED), H. *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 81-126.
- LIBRARY OF CONGRESS. Hollywood Blockbusters, Independent Films and Shorts Selected for 2010 National Film Registry. *Library of Congress*, 2010. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/prn-10-273/>>. Acesso em: 10 agosto 2022.
- MARTÍNEZ, Eliud. "I Am Joaquín" as Poem and Film: Two Modes of Chicano Expression. *Journal of Popular Culture*, Hoboken, 13, n. 3, 1980. 505-515.
- MORALES, Alejandro. Expanding the Meaning of Chicano Cinema: Yo Soy Chicano, Raices de Sangre, Seguin. *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, College Station, 10, n. 2/3, 1983. 121-137.
- NATIONAL CHICANO YOUTH LIBERATION. *El Plan de Aztlán*. National Chicano Youth Liberation Conference. Denver: University of Arizona. 1969. p. 4.
- NORIEGA, Chon A. "No Revolutions without Poets": Chicano Poetic Consciousness. In: NORIEGA, C. A. *Shot in America: Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 1-15.
- TREVIÑO, Jesús Salvador. Form and technique in Chicano cinema. *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, College Station, 10, n. 2/3, 1983. 109-115.
- XAVIER, Ismail. Eisenstein: A Construção do Pensamento por Imagens. *Artepensamento: Ensaios Filosóficos e Políticos*, São Paulo, 1994. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/eisentein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/>. Acesso em: 05 ago. 2022.
- YBARRA-FRAUSTO, Tomás. Rasquachismo: A Chicano Sensibility. In: GUGLIELMO, R., et al. *Chicano Aesthetics: Rasquachismo*. Phoenix: Movimiento Artístico del Rio Salado (MARS), 1989. p. 5-8.

O HIP HOP E A JUVENTUDE CUBANA NO OCASO DO NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO ¹

*HIP HOP AND CUBAN YOUTH AT THE END
OF NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO*

Marcelo Vieira Prioste ²

Resumo

Em 1989, numa das últimas edições do Noticiário ICAIC latinoamericano, o cine-jornal dirigido por Santiago Álvarez destacou a inauguração de um espaço cultural para jovens artistas e, ao mesmo tempo, revelava a insatisfação dos jovens pela falta de espaços culturais, especialmente nas províncias. Nessa construção, a montagem incorporou como contraponto criativo manifestações do então “ianque” hip hop, com trechos de rap e break dance que começavam a despontar no cenário cultural cubano.

Palavras-chave: noticiário, ICAIC, cuba, santiago álvarez.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: A geopolítica do Noticiário ICAIC e suas sonoridades.

2 Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professor no Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD) e nos cursos de graduação da PUC-SP.

Abstract

In 1989, in one of the last editions of the Noticiero ICAIC latinoamericano, the news-reel directed by Santiago Álvarez highlighted the opening of a cultural space for young artists while exposing the displeasure of the youth due to the lack of cultural venues, especially in the provinces. In this narrative, the editing creatively incorporated expressions of the then “yankee” hip hop as a counterpoint, featuring snippets of rap and break dance that were beginning to emerge in the Cuban cultural scene.

Keywords: noticiero, ICAIC, cuba, santiago álvarez.

Introdução

Dentre os muitos cinejornais, documentários e apenas uma ficção e uma animação, podemos observar no conjunto da obra de Santiago Álvarez (1919-1998), toda uma variedade de referências musicais sendo incorporada ao longo dos anos, cujas extremidades foram da ousadia formal de uma cinemática a serviço da persuasão política à representação de conteúdo informacional mais esquemática, que vai se consolidando década após década.

Pelo campo experimental, traço marcante na sua primeira fase da década de 1960, poderíamos observar a força da montagem e uma retórica pela imagem como alegoria e consequente resignificação, tendo em alguns momentos até flertes com o formato do *filme ensaio*. Também observa-se a ênfase no documentário como instrumento político, simplificado, pragmático, porém criativo. Um formato acessível à audiência, explorando múltiplas sonoridades na construção de ritmo pela montagem. Obras que circularam tanto dentro de Cuba, como em muitos festivais internacionais do gênero, especialmente pelos países integrantes do então bloco socialista. Como no caso do curta-metragem *Now!* (1965), seu libelo antirracista mais conhecido, feito em grande parte com imagens estáticas, os stills, conduzidos pela canção “Now”, esta composta em 1963 por três compositores de musicais da Broadway, Adolph Green, Betty Comden e Jule Styne, a partir da tradicional melodia de origem hebraica *Hava Nagila*, que significa “alegremo-nos”. Na gravação incorporada ao curta, ela é executada por uma marimba, acordes de orquestração e cantada por Lena Horne (1917-2010), ativista pelos direitos civis e primeira mulher negra a participar de musicais de Hollywood, ainda nos anos 1940.

Esta colagem sonora imagética, tão intensa em produções como *Now!*, estaria presente em diversos outros filmes do diretor, como no documentário *L.B.J.* (1968) que, costurado por altas doses de ironia e sarcasmo, ao longo dos seus 18 minutos tece uma ácida crítica ao presidente estadunidense Lyndon Johnson, baseando-se em uma resumida ligação sua com os assassinatos de Martin Luther King, John e Robert Kennedy. Aqui, mais uma vez a canção é determinante na construção de sentido, onde se

ouve trechos de canções interpretadas por Miriam Makeba, Nina Simone, Pablo Milanes e Leo Brouwer, além do tema Carmina Burana do compositor alemão Carl Orff.

Música e documentário

Relatos de quem atuou junto ao diretor cubano na moviola recordam que, pra dar sentido a algo imaginado, todos os materiais gráficos e sonoros disponíveis ao redor poderiam ser utilizados. Eram fotografias, cenas de outros filmes, desenhos, animações e, sobretudo, as mais diversas músicas e efeitos sonoros. Aquele diretor “cleptomaniaco”, como assim apontado pelo pesquisador Michael Chanan (1996), usava o recurso da apropriação como veículo de expressão criativa ou, na perspectiva do próprio Álvarez, seria como tomar posse de qualquer estilo musical, mesmo ele sendo advindo da indústria cultural do mundo capitalista. Algo justificável na busca por um feito autêntico, procedimento aliás, muito similar ao que seria feito anos depois pelo rap com o uso de *samples*. Porque, naquele momento, segundo Álvarez:

Seria absurdo nos isolarmos de outras técnicas de expressão fora do terceiro mundo e de seus valiosos aportes e indiscutíveis contribuições para a linguagem cinematográfica, mas confundir a assimilação de técnicas expressivas com modos mentais da sociedade de consumo é cair em uma imitação superficial destas técnicas, o que não será certamente aconselhável (e não apenas no cinema) (Álvarez et al, 1975, p. 75, tradução do autor).

Um entendimento que, provavelmente, já vinha sendo gestado muito antes, considerando que, em 1935, aos 16 anos, ele dirigiu um programa de rádio aos domingos na rede CMBZ chamado *Tópicos Juveniles*, dedicado a temas juvenis. E, posteriormente, já nos anos 1950, coordenou o acervo musical da Rádio e Televisão CMQ (Morales, 2008). Porém, em 1963, a criatividade em lidar com temas musicais ganha relevo ao dirigir uma edição especial do cinejornal sobre a morte do cantor Benny Moré (1919-1963), um dos maiores ídolos da música popular cubana, consagrado nos ritmos do bolero, do mambo e da guaracha. Dali em diante, Álvarez tomaria plena consciência de que a narrativa documentária poderia ser composta por um espectro de enunciação mais amplo, tendo como matéria-prima uma mescla de música e informação. O noticiário sobre Moré seria o primeiro a investir efetivamente nesta mescla, pois como lembrou o diretor:

Tive a audácia de utilizar pela primeira vez em Cuba, música popular em um velório e um enterro. Decidi que o funeral de Benny devia ser narrado com a mesma música que ele criou. Quando fiz este cinejornal ou documentário, como queiram chamar os críticos, senti pela primeira vez que meus sentimentos escaparam para o cinema, para o que estava filmando; vi como a linguagem do cinema servia para me expressar, pude ver minha emoção refletida (Álvarez *apud* Morales, 2008, p. 160, tradução do autor).

Uma narrativa revolucionária que culmina com o rap

Estando à frente da direção geral do Noticiero ICAIC Latinoamericano por três décadas, dos anos 1960 até 1990, o conjunto da obra de Álvarez espelhou toda a dinâmica histórica do processo revolucionário cubano. Sua cinematografia absorveu, desde a fase de celebração das conquistas nos primórdios da Revolução, até os revezes econômicos, a dependência soviética e a centralização do poder em torno do Partido Comunista de Cuba, com a institucionalização da Revolução na metade dos anos 1970 e as fases posteriores de integração ao bloco socialista e suas decorrentes crises. Fato que culminaria com o “período especial” ao longo dos anos 1990. Esta fase, marcada pela penúria econômica decorrente do progressivo desmonte do bloco com a queda do muro de Berlim, o fim do COMECON (Conselho para Assistência Econômica Mútua), a organização econômica de apoio aos países socialistas que atuava desde 1949 como uma espécie de contraponto ao plano Marshall dos EUA, da qual Cuba fazia parte desde 1972, além da própria dissolução da União Soviética. Cenário de crise determinante para uma contenção severa de despesas e conseqüente encerramento do Noticiero ICAIC, em 1990.

Tendo em conta que, direta ou indiretamente, todos os eventos marcantes nesse processo histórico/econômico/político vão sendo de algum modo registrados a cada nova edição do Noticiero ICAIC latinoamericano, observamos numa edição realizada em 1989, já no ocaso do cinejornal, às portas do denominado “período especial”, fase também marcada pela ascensão do neoliberalismo global e a persistência do bloqueio econômico estadunidense. Período em que Cuba reage com a implementação de uma transformação econômica concentrada na promoção do turismo, na aceitação do dólar como moeda e na revitalização das relações internacionais.

Este novo contexto abriria espaço para a novidade do Hip hop, momento em que uma geração de jovens passaria a incorporar a emergente linguagem musical como expressão a seus desejos, aspirações e críticas. Como aponta Azevedo (2019), em uma entrevista com Ruben Marin, um dos integrantes desta primeira geração de rappers cubanos nos anos 1990, o rap possibilitou diversas críticas, inclusive “a crítica ao racismo anti-negro em Cuba” (MARIN apud AZEVEDO, 2019). Como descreve Azevedo (2019), ao analisar as trajetórias de dois grupos que ficaram internacionalmente conhecidos, Orishás e Obsesión:

O rap cubano constituiu uma dimensão específica desse gênero narrativo que se tornou expressão negra em escala global. Sua particularidade reside no modo como inventam uma auto-representação fundamentada na cultura negra cubana. Não seria exagero afirmar que essa auto-representação também forjou uma descolonização estética e política. Seja na arena da indústria musical convencional com Orishás, ou no universo do ativismo e do mercado underground, com Obsesión, o rap cubano elaborou uma novidade estilística e uma revolução dentro da revolução, pois as questões em torno da raça, gênero e

sexualidade se tornaram centrais se comparada à agenda revolução de 1959 (Azevedo, 2019, p. 120).

Neste noticiário ICAIC em questão, assistimos a uma sequência de fatos noticiados, começando com a inauguração do espaço *La madriguera*, uma casa de cultura voltada ao ensino e difusão de literatura e artes plásticas para jovens artistas, promovida pela Asociación Hermanos Saíz a partir de uma iniciativa da União de Escritores e Artistas de Cuba (Uneac). Logo em seguida, uma série de relatos diante da câmera trazem a insatisfação dos jovens pela ausência de espaços para entretenimento e cultura gratuitos: são os mesmos filmes que ficam muito tempo em cartaz, os poucos lugares para dança, festas e entretenimento dos jovens. Isto tanto na capital Havana, como nas outras províncias, conforme eles nos relatam. A partir de então, apesar da ausência daquela inventiva montagem que consagrou os noticiários na década de 1960, observamos aqui uma interferência numa previsível construção de sentido, uma vez que, as críticas provenientes das falas vão sendo entremeadas por algumas manifestações da então novidade, o hip hop, fazendo com que trechos de rap e break dance, que em Cuba é conhecida por *rompe huessos*, realizadas pelo grupo “Corpo roto”, sejam exibidos, inseridos como um componente criativo àquelas insatisfações manifestas. Uma tentativa de registrar um quadro ainda em formação, uma vez que o hip hop e, particularmente, o rap e a dança break não são formalmente introduzidos pela narração.

O resultado é que se conjuga uma retórica de questionamentos de uma nova geração àquele nascente movimento musical, configurando um aspecto que desde o início marcaria sua presença na ilha: o hip hop como um canal aberto para manifestações a respeito de temas tabus que apontavam desde contradições no interior do regime socialista, como a exploração do trabalho e o machismo a até mesmo o racismo, uma vez que a maioria dos envolvidos com o movimento era negra. Forma-se então um espaço de liberdade, conforme apontado pela pesquisadora cubana Yoannia Pulgarón Garzón, no artigo “Identidades juvenis e consumo musical de ‘reggae’ e ‘rap’ em Cuba”:

Na Ilha, o ‘rap’ simboliza e/ou representa para os seus protagonistas uma experiência de liberdade, na qual se manifesta e se faz o que se sente. Isso leva a uma identificação com a essência do movimento, bem como com os seus referentes simbólicos de expressão alternativos (Garzón, online).

Primórdios do rap cubano

Antes do chamado “período especial”, ainda no início dos anos 1980, a juventude cubana já começava a encontrar afinidades com as músicas dos pioneiros rappers norte-americanos, tanto no ritmo, como nas temáticas sociais. Principalmente na região de Alamar, situada a leste de Havana que, em função de sua posição geográfica, tinha

mais facilidade em sintonizar estações de rádio dos Estados Unidos, como 99 JAMS, 1040 AM e a HOT 105 (Ferreira, online). Porém, naquela fase, o ato de “rappear” não surgiria diretamente como crítica explícita à sociedade cubana ou ao sistema político mas, primeiramente, como uma manifestação de abertura ao mundo, em sintonia com as novas tendências e estilos internacionais. No decurso dos anos, a disseminação da cultura hip-hop vai adentrar por várias regiões da província de Havana e suas proximidades. O que essas áreas teriam em comum é uma densa população e a predominância de indivíduos de baixa renda e/ou afrodescendentes. Cenário em que os primeiros grupos se originam, tais como *Anónimo Consejo* em Habana del Este, *Obsesión* em Regla, *Doble Filo* no Centro, *Amenaza* em Cayo Hueso e *Primera Base* em Guanabacoa, dentre outros mais (Fernandes, 2003).

Entretanto, as influências nos primórdios do hip hop em Cuba não vieram apenas da programação musical das rádios de fora do país, mas de uma série de outras fontes, cujos elementos iam sendo incorporados à configuração inicial do movimento. Desde parentes que viviam nos EUA e que, de alguma forma, clandestina na maioria das vezes, conseguiam enviar Lps e revistas, como até mesmo a programação da própria Tv estatal cubana, com apontado pelo artigo “Território usado e cultura urbana: o circuito hip hop na metrópole de Havana (1979-2015)” do pesquisador Cristiano Alves. Neste artigo, o pesquisador menciona a exibição em 1983 do videoclipe *Rock it3* do tecladista Herbie Hancock (1940-), que trazia uma nova sonoridade repleta de timbres eletrônicos, além dos ruídos *scratches* nos vinis e os movimentos de manequins robotizados em cena, elementos centrais que iriam compor as apresentações de break dance.

Além da influência estético/musical de Hancock, em 1986 a TV cubana exibiu o videoclipe da música *Sun City*⁴, projeto artístico coletivo⁵ contra o então regime de apartheid na África do Sul. O grupo Artistas Unidos Contra o Apartheid (Artists United Against Apartheid), reuniu importantes nomes do hip hop estadunidense de então como: Kool Herc, Afrika Bambaataa e Run DMC (Alves, online) com diversos outros artistas de outros gêneros musicais, em um momento de grande evidência para

3 <https://www.youtube.com/watch?v=GHHd4PD75zY>

4 <https://www.youtube.com/watch?v=4Blvf-ZlJNc>

5 Em 1985, Steven Van Zandt (Little Steven), acompanhado de Arthur Baker, Hart Perry e Danny Schechter, formaram o grupo Artistas Unidos Contra o Apartheid, e Van Zandt escreveu a música “Sun City”, uma canção que unia Rock, Hip Hop, R&B contra o sistema do Apartheid, simbolizado pelo resort sul-africano Sun City. Mais de 50 artistas participaram, como: Gil Scott-Heron, Ringo Starr, Bob Dylan, Bruce Springsteen, Bono, Grandmaster Melle Mel, George Clinton, Run DMC, Jimmy Cliff, Ruben Blades, Pat Benatar, Herbie Hancock, Lou Reed, Joey Ramone, Peter Gabriel, Bob Geldof, Clarence Clemons, David Ruffin, Eddie Kendricks, Darlene Love, Bobby Womack, Afrika Bambaataa, Kurtis Blow, The Fat Boys, Jackson Browne, Peter Wolf, Bonnie Raitt, Hall & Oates, Big Youth, Michael Monroe, Stiv Bators, Peter Garrett, Ron Carter, Ray Barretto, Nona Hendryx e Miles Davis. O resultado deste projeto foi a gravação de um LP e um videoclipe que contribuiu para uma maior pressão interna e externa que culminaria com a libertação do líder político Nelson Mandela em 1990 e o fim do regime segregacionista na África do Sul em 1991.

a linguagem dos videoclipes a partir do sucesso da MTV. Assim, naquele contexto escasso de imagens e representações, ouvir e ver esses nomes performando diante da câmera estimulou ainda mais os pioneiros do movimento, seja raperos, DJs, breakers, produtores musicais, visuais e os articuladores culturais que viriam depois. E aqui cabe destacar coincidentes semelhanças deste videoclipe dirigido Jonathan Demme (1944 – 2017)⁶, tanto na temática, crítica e irônica, na montagem com materiais de arquivo e efeitos de recorte, com os curtas-metragens de Santiago Álvarez, particularmente *Now!*, comentado no início deste texto.

Apesar de nunca ter sido proibido, a presença dos primeiros “raperos” em Cuba enfrentou inicialmente alguma resistência, tanto por parte do governo como de setores da sociedade que se alinhavam de forma mais contundente com a perspectiva anti-imperialista. Uma resistência motivada pela percepção de que o rap poderia ser mais uma influência cultural dos Estados Unidos, vista portanto como mais uma forma de dominação cultural. Uma visão que, com o passar dos anos, vai sendo radicalmente alterada, até que, em 2002, o governo cubano reconhece seu valor como expressão cultural e funda a Agência Cubana de Rap (ALVES, online), um órgão público focado na promoção do hip hop. Como uma entidade de auxílio, passa a oferecer desde condições técnicas apropriadas para que grupos e artistas pudessem gravar suas músicas, além da publicação de uma revista, a *Movimiento*, assim como apoio ao festival anual Cubano de Hip Hop. Uma ação que foi, de certa maneira estratégica, institucionalizando grande parte do movimento musical e assim, conseqüentemente, dirimindo algumas eventuais tensões e confrontos com posições da política governamental cubana.

Considerações finais

No seu crepúsculo, o cinejornal ICAIC latinoamericano sublinhou a emergência de um novo ritmo musical que mais tarde iria se configurar na internacionalmente reconhecida cena do hip hop cubano. Um estilo musical que tem como característica, além da fala discursiva ao ritmo de uma batida marcante, o *sample* como uma de suas marcas, entendido como amostras, trechos e fragmentos de outras canções, discursos e sonoridades que trouxeram criatividade e originalidade, permitindo aos produtores incorporarem diversos elementos em suas composições, conectando passado e presente, ressignificando sucessos de outrora e criando até novos vínculos intergeracionais. Ao misturarem distintas influências culturais e quebrarem barreiras entre gêneros tem propagado suas mensagens de maneira poderosa e contundente. Ou seja, tem-se aqui diversos atributos que poderiam muito bem serem relacionados a muitas das produções cinematográficas assinadas por Santiago Álvarez ao longo de boa parte

6 Em parceria com a dupla Godley and Creme e Hart Perry.

de sua trajetória, principalmente como documentarista. Assim, em uma das últimas edições de seu mais importante veículo de expressão, o Noticiário ICAIC latinoamericano, ainda o vemos atuante com coerência ao projeto de uma revolução viva, em curso, sendo reconfigurada às novas circunstâncias, em consonância com seu tempo e com sua música.

Referências

- ALVES, Cristiano Nunes. Território usado e cultura urbana: o circuito hip hop na metrópole de Havana (1979-2015). *Geosp*, v. 25, n. 2, e-181649, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/181640>. Acesso em: 01 set. 2023.
- AZEVEDO, Amailton Magno. O rap em cuba: uma perspectiva afrodiaspórica. In: *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís, MA, Brasil, v. 20, n. 39, jul./dez.2019. p. 108-121.
- CHANAN, Michael. *The cuban image: cinema and cultural politics in Cuba*. Londres: British Film Institute Publishing, 1985.
- CHANAN, Michael. New cinemas in Latin America. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Nova York: Oxford University press, 1996, p. 427-435.
- CODINA, Norberto. En los cincuenta de aquella brigada hermanos saíz. In: *La Jiribilla - revista de cultura cubana*, ago. 2021. Disponível em: <http://www.lajiribilla.cu/en-los-cincuenta-de-aquella-brigada-hermanos-saiz/>. Acesso em: 01 set. 2023.
- FERREIRA, Jeff. Hip hop cubano: parte I – a cultura na ilha da revolução. Disponível em: <https://www.submundodosom.com.br/2019/02/hip-hop-cubano-parte-i-cultura-na-ilha.html> Acesso em 01/09/23.
- GARCIA, Allysson Fernandes. Cultura política no rap cubano. In: *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História – contra os preconceitos: história e democracia*, UNB/Brasília, jul. 2017. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>. Acesso em: 01 set. 2023.
- GARZÓN, Yoannia Pulgarón. Identidades juvenis e consumo musical de ‘reggae’ e ‘rap’ em Cuba. In: *Revista Desidades*, NIPIAC – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa para a Infância e Adolescência Contemporâneas, UFRJ, 2014. Disponível em: https://desidades.ufrj.br/featured_topic/identidades-juvenis-e-consumo-musical-de-reggae-e-rap-em-cuba/3/#:~:text=Os%20in%C3%ADcios%20do%20hip%20hop,a%20surgir%20como%20movimento%20cultural. Acesso em: 01 set. 2023.
- MORALES, Larry. *Memorias pra un reencuentro: conversación con Santiago Álvarez*. Bogotá: Ediciones Unión, 2008.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda, 2010.

ESTRATÉGIAS INTERMIDIÁTICAS NA PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO EMICIDA: AMARELO - É TUDO PRA ONTEM¹

PRODUCTION STRATEGIES FOR THE DOCUMENTARY EMICIDA: AMARELO - ITS ALL FOR YESTERDAY

*Matheus José Vieira*²

Resumo

A presente pesquisa faz parte da dissertação para obtenção do título de mestre do autor Matheus José Vieira. O trabalho tem como objetivo analisar as relações intermidiáticas utilizadas como estratégias de produção e distribuição do projeto AmarElo, chamado por Emicida “como experimento social”. A pesquisa está ancorada no âmbito da compreensão do “cinema negro brasileiro” (Carvalho, 2022). A pesquisa parte da seguinte pergunta: quais foram as estratégias de produção do documentário AmarElo: É tudo pra ontem? Para tal análise utilizamos a análise fílmica pautada na intermedialidade (Rajewsky, 2012) e também (Chion, 2011) buscando compreender os valores acrescentados no documentário musical partindo da música *AmarElo* (2019).

Palavras-chave: Cinema Negro, Intermedialidade, Documentário

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: LINGUAGEM RECONFIGURAÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES NA CONTEMPORANEIDADE.

2 Matheus José Vieira é mestrando do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da UFSCar.

Abstract

This research is part of the dissertation to obtain the master's degree by the author Matheus José Vieira. The work aims to analyze the intermedia relations used as production and distribution strategies of the AmarElo project, called by Emicida "as a social experiment". The research is anchored within the scope of understanding "Brazilian black cinema" (Carvalho, 2022). The research is based on the following question: what were the production strategies for the documentary AmarElo: It's all for yesterday? For this analysis, we used film analysis based on intermediality (Rajewsky, 2012) and also (Chion, 2011) seeking to understand the values added in the passage of the respective audiovisual products.

Keywords: Black Cinema, Intermediality, Documentary

Emicida: Amarelo é Tudo Pra Ontem

Emicida: AmarElo é Tudo Pra Ontem (2020) é um documentário musical protagonizado pelo rapper e também autor do projeto Leandro Roque de Oliveira, conhecido por Emicida. O enredo do documentário conta a história da negritude de São Paulo nos últimos 100 anos através de recursos intermediáticos a narrativa é desenvolvida através de músicas, entrevistas e outros elementos sonoros e visuais.

Em entrevista para Sabrina Duran publicado na revista Trip em 2009 o artista revela que a concepção do nome artístico "Emicida" emerge da fusão entre a abreviatura "MC", referente a Mestre de Cerimônias em contextos de música hip-hop, e o sufixo de origem latina "-cida", denotando algo ou alguém que extermina ou elimina. (Duran, 2009).

A nomenclatura foi inspirada pelas performances de Leandro em competições de improvisação, onde ele se destacava pela habilidade em superar seus oponentes com suas rimas incisivas. Esta capacidade levou seus contemporâneos a lhe atribuir a alcunha de um "assassino" das palavras, aludindo à ideia de que ele "matava" seus adversários no âmbito das batalhas líricas. Posteriormente, o próprio Leandro adicionou uma camada adicional de significado ao seu nome artístico, formulando o acrônimo "E.M.I.C.I.D.A.", que representa "Enquanto Minha Imaginação Compuser Insanidades Domino a Arte". (Duran, 2009).

Emicida emerge do movimento conhecido como hip-hop, Segundo Tiaraju Pablo D'Andrea em sua tese de doutorado intitulada "A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo", diversos estudiosos concordam que o rap emergiu no final dos anos 1960 no Bronx, Nova Iorque. Nesse contexto, MCs (mestres de cerimônias), é um dos elementos do movimentos, têm como prática falar e improvisar discursos ao ritmo da música. Esse fenômeno, originário de uma performance espontânea, evoluiu com o tempo, encontrando diversas formas de expressão ao redor do mundo.

D'Andrea detalha que a criação do rap foi precedida por uma série de tradições, migrações, interações culturais e musicalidade. O ato de improvisar discursos sobre uma base musical tem raízes no Bronx no final da década de 1960. Abdoulaye Niang, sociólogo senegalês, argumenta que muitos elementos fundamentais do rap têm origem africana, como a expressividade corporal das danças de rua, derivadas de danças e rituais africanos, e o uso da palavra, central na mensagem do rap, que remonta a figuras da tradição oral africana, como o griot e o toastes, responsáveis por transmitir a cultura e os valores de uma comunidade. (D'andrea, 2013).

Emicida utiliza então o rap como ferramenta de denúncia, em entrevista para o jornalista Guilherme Henrique em 2019, para o jornal *El País*, Emicida revela que passou quase cinco anos em uma pausa criativa antes de finalmente decidir o que expressar em “AmarElo”, seu terceiro álbum de estúdio. Nas onze faixas, o artista transmite uma série de mensagens para o mundo, navegando entre a denúncia da injustiça social e a esperança de um futuro melhor.

Emicida compara suas composições a um palco iluminado com pontos de luz, que poderiam facilmente ser direcionados para o medo, desespero e violência. No entanto, ele optou por focar na esperança, embora reconheça que o medo ainda permanece presente ao se olhar mais de perto. Emicida Lembra das mortes trágicas, como a da jovem Ágatha Félix, de 8 anos, e dos quatro adolescentes em Costa Barros, no Rio de Janeiro, que foram alvo de 111 tiros, em novembro de 2015, evidenciam a desigualdade racial no Brasil, onde, segundo Emicida, “existe pele alva e pele alva”.

A entrevista foi dada dias antes da gravação da performance ao Vivo de *AmarElo* que desdobrou no documentário aqui investigado. Emicida ressalta então que é essencial construir paz e serenidade sem ser ingênuo ou desconectado da realidade, algo que ele considera desrespeitoso no tempo atual. O mundo pode estar se desintegrando, mas ele acredita que ainda brilha.

Emicida iniciou sua jornada musical vendendo mixtapes nas estações de metrô em São Paulo, uma estratégia para sustentar-se financeiramente através de sua arte. Em 2009, ele estabeleceu a empresa Laboratório Fantasma, visando potencializar sua carreira no rap. Além das mixtapes, a empresa diversificou sua oferta incluindo camisetas.

No período de uma década, de 2009 a 2019, que antecede o lançamento do projeto *AmarElo*, Emicida teve uma produção artística intensa. Seu repertório incluiu álbuns de estúdio, apresentações ao vivo, EPs, um álbum visual, uma variedade de singles e colaborações em trabalhos de outros artistas. Sua obra, que se originou na música, expandiu-se para diferentes plataformas e culminou no projeto *AmarElo*. Este último alcançou um patamar notável, sendo reconhecido com um Grammy Latino.

Paralelamente à sua trajetória musical, Emicida também desenvolveu uma significativa presença no cenário audiovisual. Isso inclui a produção de videocliques e sua participação como apresentador em programas televisivos, como “Papo de Segunda” no GNT e a série “O Enigma da Energia Escura”, também do mesmo canal.

O Cinema do Ponto de Vista Negro

A questão da subrepresentação e da representação estereotipada de negros no setor audiovisual brasileiro é um tema extensamente explorado por estudiosos como Noel dos Santos Carvalho, Robert Stam, Arthur Altran, Joelzito entre outros, que delineiam o panorama desta representação. Cristina Matos (2022) salienta que os estereótipos desempenham um papel crucial tanto no entendimento quanto no aspecto político, ao posicionar grupos oprimidos em situações de opressão. Robert Stam (2022) observa que a responsabilidade da representação tem suas origens na luta simbólica nos meios de comunicação de massa, onde as questões de imitação e representação frequentemente se convertem em debates sobre a delegação da voz.

Fomos somente escravizados, insistem em nos convencer. O negro não tem histórias ditas heroicas. Assim sendo, não queremos saber. Por esse não querer saber, por essas necroses sociais sobre os corpos vulneráveis é que a necromémoria floresce e viceja seus frutos. (Camilo, 2021, p.5)

No contexto da diáspora africana, aproximadamente seis milhões de africanos de diversas etnias, como iorubá-nagô, fon e haussá, foram trazidos para o Brasil. Com o tempo, esses grupos étnicos se fundiram e incorporaram elementos de outras culturas, incluindo a indígena, resultando em uma profunda miscigenação. No cinema, a representação da negritude frequentemente recorreu a personagens arquetípicos ou caricatos, relegando a população negra a uma massa homogeneizada, representada ora como escravos, ora como sambistas, entre outros símbolos que perpetuam uma visão estereotipada e essencializada da negritude, como ilustrado nas figuras sexualizadas da “mulata” ou do negro/a destinado ao trabalho braçal.

Paul Ricoeur (2007, *apud* Camilo, 2021) analisa esse processo de homogeneização das culturas africanas e indígenas como uma memória obstruída pelo tecido social. Ele também destaca a manipulação intencional da memória, onde eventos traumáticos são deliberadamente omitidos. Vandelir Camilo (2021) argumenta que no Brasil há um esforço para silenciar e tornar invisíveis os intelectuais negros que lutam pelos seus direitos, sonhos e liberdades.

Portanto, a criação de estereótipos e arquétipos no cinema pode ser vista como uma prática que gera a necromemória, visando o apagamento da memória e história dos negros no Brasil. A necromemória está ligada ao conceito de necropolítica, proposto por Achille Mbembe (2021a), que a define como a capacidade do Estado de manipular as representações sociais e os destinos políticos de um determinado grupo, resultando na predominância de uma memória subalterna, centrada na história da escravidão.

Método: Intermedialidade

Irina Rajewsky, em sua obra “Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea” de 2012, define o conceito de intermedialidade como um campo marcado por uma vasta gama de abordagens e perspectivas analíticas, caracterizado por sua notável diversidade. Ela enfatiza a variedade de metodologias, terminologias e objetivos nas diversas disciplinas que investigam a intermedialidade, incluindo estudos de mídia, literatura, teatro, cinema, história da arte, musicologia, filosofia e sociologia. Rajewsky aponta a existência de um consenso geral sobre a natureza da intermedialidade, compreendendo relações, interações e influências entre diferentes mídias, apesar das diferenças nas tradições de pesquisa.

Rajewsky esclarece que intermedialidade envolve a ideia de transgressão de fronteiras entre as mídias e pressupõe fronteiras claras e especificidades entre as mídias individuais. Para explorar a intermedialidade, é essencial discernir e compreender as entidades distintas que participam dos processos de interferência e interação.

Finalmente, Rajewsky propõe uma estrutura categorial para diferenciar as formas como as mídias interagem e se cruzam. Dentro desta estrutura, a categoria de intermedialidade no sentido estrito de “combinação de mídias” (*Medienkombination*) é particularmente relevante para nossa análise do “experimento social AmarElo”. Esta categoria abarca fenômenos como ópera, cinema, teatro, manuscritos iluminados, instalações computadorizadas e *Sound Art*, assim como histórias em quadrinhos. Caracteriza-se pela fusão e interação de diferentes mídias na criação de formas multimídia, notáveis pela sua habilidade de integrar elementos distintos em uma unidade coesa.

A análise das fronteiras intermidiáticas presentes no experimento social incorporando os conceitos propostos por Michel Chion (2008), revela aspectos significativos. Chion, em sua obra, sustenta que o som, e particularmente a música, confere um valor expressivo e informativo adicional às imagens, enriquecendo-as de tal modo que a informação ou expressão parece fazer parte intrínseca da imagem visual. Este fenômeno, que ele chama de “valor acrescentado”, é particularmente notável na sincronização entre som e imagem, onde o som amplifica a consistência e a materialidade da imagem.

Além disso, Chion explora a interação entre texto e imagem, destacando que o cinema se concentra fundamentalmente na voz e no verbo. Ele propõe que a voz, especialmente quando carrega expressão verbal, organiza e define nossa percepção visual. No contexto de “AmarElo”, isto implica que a letra da música e a narrativa do documentário influenciam significativamente como as imagens são vistas e interpretadas, moldando a compreensão do espectador.

AmarElo

AmarElo (2019) foi lançado como single junto ao videoclipe dirigido por Sandiego Fernandez, gravado no Complexo do Morro do Alemão no Rio de Janeiro. A música traz o sample de Sujeito de Sorte de Belchior, música emblemática do disco *Alucinação* lançado pelo Phonogram, Inc. em 1976 e contra com a participação de outros artistas como a cantora baiana Majur e do cantor drag maranhense Pablo Vitar. A música traz uma mensagem sobre superação e discorre de um problema crônico na sociedade brasileira, o sofrimento mental de mulheres e homens negros.

Segundo o rapper em entrevista para a revista *Rolling Stone* a ideia da música era que as pessoas olhassem ao redor e “e se enxergassem maiores do que os seus problemas, independente de quais sejam”. Emicida utiliza o verso de Belchior para ratificar sua mensagem:

Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte / Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte / E tenho comigo pensado / Deus é brasileiro e anda do meu lado / E assim já não posso sofrer no ano passado / Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”, canta Belchior, no disco *Alucinação*, de 1976.

O videoclipe inicia com um áudio em off que Emicida revela em entrevista ser de uma pessoa próxima que passava por uma problemas de depressão e hoje se encontra bem.

Às vezes eu me sinto muito mal, mano. Eu sinto medo de ter feito escolhas erradas a ponto de não poder mudar mais, tá ligado? (...) É foda, irmão, é tipo uma doença essa porra, mano. Parece que essas porra de remédio não adianta merda nenhuma. Mais de um ano, quase dois anos tomando essa porra. Sei lá, eu só precisava falar alguma coisa pra alguém mesmo, mano. Emicida, *AmarElo*, 2019

Segundo o rapper, as pessoas se unem na dor e a música exclama “Hoje cedo não era um hit, era um pedido de socorro”. Para compreender a problemática da saúde mental dos jovens negros, tema central na música, podemos utilizar de números estatísticos. Segundo dados do Atlas da Violência 2019, publicado pelo Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 75,5% das vítimas de homicídios em 2017 foram indivíduos negros. Essa taxa cresceu 33,1% em dez anos, enquanto a de não negros (brancos, amarelos e indígenas) aumentou 3,3% no mesmo período.

Com o passar do videoclipe vemos uma narrativa que se encaixa totalmente com a letra escrita por Emicida; diversas pessoas dentro de uma comunidade que apesar das adversidades alcançam seus objetivos, assim como a história de vida real do rapper.

Emicida parece aproximar seus espectadores através das dores em um clipe de superação, esse “experimento social” como Emicida define em narrativa transmidiática apenas inicia um debate ainda maior a ser colocado em outro produto midiático, o manifesto *Emicida: Amarelo é Tudo Pra Ontem*.

O documentário inicia seu prólogo com a mesma música; *AmarElo*. Durante os primeiros minutos de documentário o rapper remonta a história de escravidão no Brasil levantando os 10 principais fatos íconicos dessa história, e finaliza situando sua vida como de rapper que tem ascensão social e como outros artistas se prestam a recontar a história do Brasil, uma história de superação que pode ser ver como referência a história de luta do próprio povo brasileiro, uma existência de resistência ao genocídio, as políticas de apagamento de memória, ao racismo estrutural e que apesar de todas essas adversidades continuando sonhando e construindo maneiras objetivas de sobreviver.

O abutre ronda, ansioso pela queda (sem sorte) / Findo mágoa, mano, sou mais que essa merda (bem mais) / Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda / Estilo água, eu corro no meio das pedra / Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo / Conclama a se afastar da lama, enquanto inflama o mundo / Sem melodrama, busco grana, isso é hosana em curso / Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso / É um mundo cão pra nóiz, perder não é opção, certo? / De onde o vento faz a curva, brota o papo reto / Num deixo quieto, num tem como deixar quieto / A meta é deixar sem chão, quem riu de nóiz sem teto / *Emicida: Amarelo é Tudo Pra Ontem* (2020)

O documentário musical inicia com nesse ponto alto do refrão de uma música *AmarElo*, hit já bem conhecido entre o público do artista. A distribuição das trilhas no álbum musical é diferente, o disco inicia com a música *Principia*, que tem a participação da Fabiana Cozza e do Pastor Henrique Vieira. Em entrevista para o portal *Música Pavê* o rapper ironiza o fato do seu principal hit ser a décima música do álbum; “o padrão de apresentação de música da indústria não me contempla. Imagina você ver dez minutos aleatórios de um filme antes dele sair. Eu não consigo entender isso de ter só um fragmento da obra”. Porém na narrativa fílmica o recurso que o rapper utiliza é exatamente esse, os primeiros minutos com hit forte acompanhados de diversos recortes de imagens históricas, trechos de filme e a própria apresentação da banda no teatro municipal de São Paulo, até chegar no início da história que se pretende narrar.

Conclusões

Encaminhando a análise para conclusões parciais, podemos afirmar que o documentário musical “*Emicida: Amarelo é Tudo Pra Ontem*” emprega concepções estéticas fundamentadas em referências diversas, analisadas sob o prisma da intermedialidade, transposição midiática e combinação de mídias. Além disso, observa-se a presença de processos de mediação intramídias no documentário, que contribuem

para a criação de novas possibilidades no material fílmico, através da reprodução de imagens em movimento.

A narrativa do documentário é profundamente influenciada por contextos sociais que se interligam com expressões específicas, como o samba e o hip-hop, demandando uma investigação arqueológica sobre as mídias que formam o disco. Além disso, identificar as referências intermediáticas presentes na construção do documentário é essencial, bem como compreender o processo de pesquisa de cada departamento em sua busca por referências que constituem o filme. É igualmente importante analisar como a interação com um público ativo molda a construção da obra audiovisual, e como a historiografia intermediática se relaciona com a representação da negritude no audiovisual brasileiro.

Chion argumenta que o som, e em particular a música, adiciona um valor expressivo e informativo às imagens, enriquecendo-as de uma maneira que faz a informação ou expressão parecer intrínseca à imagem visual. Esta integração de som e imagem não é apenas uma questão de adição, mas de transformação, onde o som reinterpreta e amplia a compreensão da imagem, conferindo-lhe maior consistência e materialidade.

No contexto de obras como “Emicida: Amarelo - É Tudo Pra Ontem”, essa interação se torna especialmente significativa. A música, com sua rica camada de significados e emoções, molda a percepção e a interpretação do espectador, influenciando a maneira como as imagens são recebidas e compreendidas. A voz, portando a expressão verbal, não apenas acompanha, mas estrutura ativamente a percepção visual, conferindo profundidade e contexto ao conteúdo visual.

Assim, reconhecer o valor acrescentado pela música nos permite entender melhor a complexidade e o poder da experiência audiovisual. Esta abordagem holística evidencia como a música e o som são fundamentais na construção de narrativas visuais ricas e envolventes, destacando a importância da integração de diferentes mídias na criação artística contemporânea.

Referências

AMARELO. Direção: Sandiego Fernandez. Laboratório Fantasma, 2019. Videoclipe.

CAMILO, Vandelir. Necromemória: reflexões sobre um conceito. *Canoa do Tempo*, [S. l.], v. 13, p. 1-28, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Canoa_do_Tempo/article/view/8905. Acesso em: 07 abr. 2022.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema Negro Brasileiro*. Editora Papyrus, 2022.

CHION, Michel. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011

CRISCUOLO, Isaque. Doc de Emicida: como foi criar “AmarElo - É Tudo Pra Ontem”. *Domestika*. São Paulo. 28/12/2021. Disponível em: <https://www.domestika.org/pt/blog/9715-doc-de-emicida-como-foi-criar-amarelo-e-tudo-pra-ontem>. Acesso em: 28 jan. 2024

D’ANDREA, Tiaraju Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia), USP, 2013.

DURAN, Sabrina. Emicida Style. *Revista Trip*. 26 de junho de 2009. Disponível <https://revistatrip.uol.com.br/trip/emicida-style>. Acesso em: 18 jan. 2024

EMICIDA: Amarelo - É Tudo Pra Ontem. Direção de Fred Ouro Preto. Netflix, 2020

GORTÁZAR, Nayara. Nossos Livros de História São Discos. *El País*. São Paulo 11/12/2020. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-11/emicida-nossos-livros-de-historia-sao-os-discos.html>. Acesso em: 28 jan. 2024

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Ed. Antígona, 2021a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2021b.

RAJEWSKY, Irina; Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”, Uma Perspectiva Literária. In. DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

OS RETIRANTES DO SERTÃO: TERRITORIALIDADES NORDESTINAS EM DESLOCAMENTO¹

REFUGEES FROM THE 'SERTÃO': NORTHEASTERN TERRITORIALITIES IN DISPLACEMENT

Matheus Vianna Matos²

Resumo

Este artigo discute transformações no território sertão a partir da sobrevivência da imagem dos retirantes do Nordeste. Através da articulação da performance, a partir de André Brasil (2014), com os trabalhos de Rogério Haesbaert (2014) em torno das territorialidades, buscamos formar uma constelação de três obras que contribuem, a partir de materialidades distintas, para esse espaço-problema: a pintura *Retirantes* (1944), a animação *Vida Maria* (2007) e o curta-metragem *Nova Iorque* (2018).

Palavras-chave: Sertão, retirantes, territorialidades, performance, constelação fílmica.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: LINGUAGEM: RECONFIGURAÇÕES E EXPERIMENTAÇÕES TERRITORIAIS.
 - 2 Doutorando pelo Póscom/UFBA e mestre pelo mesmo Programa. Atualmente é pesquisador do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC).

Abstract

This article discusses transformations in the ‘sertão’ territory based on the survival of the image of refugees from the Northeast. Through the articulation of performance, based on André Brasil (2014), with the works of Rogério Haesbaert (2014) around territorialities, we seek to form a constellation of three works that contribute, from different materialities, to this problem-space: the painting *Retirantes* (1944), the animation *Vida Maria* (2007) and the short film *Nova Iorque* (2018).

Keywords: Sertão, refugees, territorialities, performance, constellation.

Introdução

Neste trabalho, propomos articular a discussão realizada por André Brasil (2014) em torno da performance e das formas de vida e formas de imagem, a proposta metodológica das constelações fílmicas, discutida por Mariana Souto (2019), e com os trabalhos de Rogério Haesbaert (2014) em torno das múltiplas territorialidades, de forma a discutir as possibilidades de transformações sobre o território sertão a partir da sobrevivência da imagem dos retirantes. Para isso, buscamos constelar três obras que contribuem, a partir de materialidades distintas, para esse espaço-problema: a pintura *Retirantes* (1944), de Candido Portinari, a animação *Vida Maria* (2007), dirigida por Márcio Ramos, e o curta-metragem *Nova Iorque* (2018), dirigido por Léo Tabosa. Ao convocar esses materiais, discutimos a constante tensão estabelecida entre o ficar e o fugir para outro espaço, outro território, e os engajamentos afetivos (Grossberg, 2010) envolvidos nessas movimentações. Para Lawrence Grossberg, a produção de afetos não é aleatória, afirmando que “afeto está sempre organizado por dispositivos discursivos e culturais, que por sua vez são lugares/agentes da produção do real e da luta em torno dele, na forma de hábitos e costumes” (Grossberg, 2010, p. 194).

A partir de uma perspectiva dos trabalhos de Walter Benjamin, Mariana Souto propõe a constelação fílmica como um movimento analítico de “maior liberdade na escolha de filmes cujas relações são propostas pelo olhar mesmo que os aglutina e que não estão programadas de antemão” (Souto, 2019, p. 9). Dessa forma, buscando também pensar a ‘história à contrapelo’, as possíveis aproximações podem escapar de categorias fechadas como gênero ou ano de produção. As articulações dessas materialidades podem iluminar distintas nuances a impressões ou suposições ainda vagas, ajudando, portanto, a dar profundidade a essas questões ao longo da pesquisa. Propor um movimento constelar de análise é compreender um sistema aberto e em constante movimento, buscando relacionar distintas capacidades de ‘iluminação’ oferecidas pelas ‘estrelas’ que compõe essa transitória constelação. Portanto, o esforço aqui é de articulação para uma possível compreensão sobre a sobrevivência da imagem do retirante nordestino e do sertão.

Importante destacar que é possível compreender uma grande narrativa na literatura brasileira, principalmente, em torno do sertão e os retirantes. Essas configurações simbólicas em torno do Nordeste já existiam de forma marcante desde o início do século XX, com destaque para *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Nesse período literário, incluindo a produção sociológica de Gilberto Freyre, é marcante a presença de dois elementos que vão ser a todo momento retrabalhados e disputados: o sertão e a memória. Possível incluir nessa construção ainda obras como *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e toda a extensa escrita de peças, livros e poemas de Ariano Suassuna, autor de *Auto da Compadecida* (1955) e principal idealizador do Movimento Armorial. Portanto, sem ficar restrito como apenas um recorte territorial, o sertão é configurado como uma “imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, (...) o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos” (Albuquerque Jr, 2011, p. 67).

Outra importante pesquisa que perpassa a formulação deste trabalho e seu percurso analítico são as discussões sobre território e territorialidades propostas por Rogério Haesbaert (2014). Território é compreendido aqui em sua multidimensionalidade, espaço tanto funcional, as condições materiais da vida cotidiana, quanto simbólico, os modos de vida que se manifestam e que são experienciados naquele espaço. Portanto, além de destacar uma dimensão política, voltada mais para questões de limites e fronteiras, essa abordagem sobre os territórios compreende também as dimensões econômicas e culturais que caracterizam e engajam os modos de vida que são construídos a partir das vivências naquele espaço. Numa perspectiva foucaultiana, Haesbaert ainda destaca como a dinâmica dos territórios é constantemente atravessada por relações de poder, apostando no conceito de territorialidade enquanto central para pensar essas disputas. Territorialidade é tomada aqui em uma outra dimensão, que “existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural, mesmo que o território, (...), não esteja concretamente manifestado” (Haesbaert, 2014, p. 64).

Pintor de grande destaque nas décadas de 1930 e 1940, com grande influência na formação de uma visibilidade dos brasileiros e suas distintas regiões nas artes plásticas, Candido Portinari dedicou uma série de pinturas aos retirantes e a seca nordestina, das quais destaco aqui *Retirantes* (1944). Ao deslocar suas atenções aos dramas sociais do país, Portinari, que inclusive foi candidato a deputado federal pelo Partido Comunista em 1946, trouxe mudanças nas formas e cores das suas pinturas. “As formas arredondadas cedem lugar a membros duros e ossudos. A desolação e a aridez tomam o lugar do fruto e da seiva” (Albuquerque Jr, 2011, p. 278).

Outro ponto desta constelação está em *Vida Maria* (2007), animação em computação gráfica 3D dirigida por Márcio Ramos. O curta-metragem mostra personagens e cenários modelados com texturas e cores pesquisadas e capturadas no Sertão Cearense, no Nordeste do Brasil. Na caracterização das personagens, também são destacadas formas ossudas e enrugadas. O filme conta a história de Maria José, uma menina

de 5 anos de idade que é levada a largar os estudos para trabalhar. Enquanto trabalha, ela cresce, casa, tem filhos, envelhece. A tensão de imaginar outra vida possível percorre todo o curta, finalizado nas páginas escritas de diferentes Marias.

A terceira ‘estrela’ fica por conta do curta-metragem *Nova Iorque* (2018), dirigido por Leo Tabosa. O filme, que é atravessado por paisagens do sertão nordestino, é um drama que utiliza elementos lúdicos e fabulativos para criar outras possibilidades de redenção e de rito de passagem para seus personagens. A obra nos conta a história da professora Hermila que sai de sua cidade natal no sertão nordestino e vai para São Paulo em busca do sonho de ser atriz. Após muitos anos, retorna para cuidar da mãe doente e lecionar. Na escola, constrói amizade com seu aluno Leandro, um menino questionador que sonha com uma outra vida naquele espaço.

Ao colocar em cotejo obras de anos de produção distintos, buscamos deixar ver elementos em sua historicidade mais complexa, sem ficar preso a uma linha temporal fixa. Para este trabalho, convocamos produções também de materialidades distintas, reconhecendo e destacando suas diferenças ao propor possibilidades de constelação que escape apenas das imagens fílmicas. Dessa forma, buscamos pontos de articulação, ao mesmo tempo em que se reconhece que as formas artísticas distintas implicam modos de performances e engajamentos afetivos também com suas particularidades. O objetivo dessa constelação é potencializar as leituras possíveis em torno da fabulação sobre territorialidades do sertão a partir da sobrevivência das imagens dos retirantes.

Retirantes e formas de imagem

Propomos pensar aqui a figura do retirante nordestino de forma a discutir a sobrevivência dessas imagens e de que forma ela é retrabalhada nos diferentes contextos e materialidades artísticas. Seguindo a proposição feita por André Brasil, essas imagens não são restritas ao representativo, mas também fabulam e configuram distintas formas de vida, o que acaba por estabelecer continuidades e descontinuidades. “Isso nos permitiria afirmar que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem” (Brasil, 2014, p. 133).

Nesse sentido, destacamos que essas instabilidades podem ser compreendidas a partir da mise-en-scène enquanto operador de análise das performances e apreensão da experiência, “uma dimensão de descrição e interpretação de indícios de alteridades (advindos dessa relação entre quem filma e quem é filmado) que se expressam pela voz, rosto, paisagem, com silêncios, enquadramentos etc. e pelas condições de tempo-espaço forjados no e pelo filme” (Gutmann; Cardoso Filho, 2022, p. 59).

Algo que escapa ao ordenamento hegemônico dessa visibilidade do retirante nordestino e que destacamos a partir das obras é a constante tensão que existe entre o deslocamento e as relações de identidade, territorialidades que mobilizam afetos e memórias. No curta *Nova Iorque* (2018), essa tensão é configuradora de toda a trama

e está exposta desde a sinopse: “Hermila e Leandro querem fugir. Hermila e Leandro querem ficar”. Hermila, professora que voltou para sua terra natal para cuidar da mãe doente, se aproxima de seu aluno Leandro, que fora da escola precisa ajudar a família no trabalho com a terra. De partida, somos apresentados a um sertão no plano aberto, lugar árido que parece reafirmar o imaginário hegemônico do Nordeste como lugar de sobrevivência. Entretanto, a relação estabelecida entre os dois personagens principais na trama revela outras possibilidades.

Muitos dos diálogos entre a professora e o aluno giram em torno da família e dos sonhos com outros lugares. Leandro tem que lidar ainda com a ausência da mãe e a dor do sentimento de abandono, que de certa forma é remediada na relação de descobertas e cuidado que estabelece com Hermila. Ao achar uma caixinha de música, Leandro pergunta à professora se ela conhece aquela música. “A música é Memory, que faz parte de um musical de Nova Iorque/ Nova Iorque? O que é isso?/ É uma cidade. A música faz parte de um espetáculo, Cats. Cat é gato em inglês. É a história de um bando de gatos cantores/ E os gatos cantam professora?/ É Nova Iorque meu filho, lá todos os sonhos são possíveis”. A partir desse momento, a criança passa a ser sempre acompanhada de um gato de marionete enquanto caminha e sonha com outras vidas.

Após o falecimento da mãe, Hermila decide sair mais uma vez, mas na carta que deixa para o pequeno Leandro diz que “desta vez eu não estou fugindo dessa terra seca, eu estou indo em busca dos meus sonhos”. De certa forma, a relação construída entre os dois se coloca como um ponto de fabulação de outras perspectivas, de outros sertões possíveis. Quando Leandro guarda a carta em um lugar escondido, importante destacar a presença do pequeno gato de marionete ao seu lado, presença onírica que acompanha o pequeno em sua nova etapa, para construir outros futuros. No filme, transitamos em um sertão inquieto, permeados por sonhos e memórias que configuram as territorialidades. Hermila se desloca mais uma vez, mas dessa vez deixa já com saudades. Como colocado na sinopse: ela quer fugir, mas ela também quer ficar.

Portanto, não limitamos aqui a mise-en-scène apenas aos enquadramentos, mas toda a montagem, a sonorização – como a caixinha de música de Leandro – nas cenas, e outros diversos elementos que constroem essas continuidades e descontinuidades entre as formas de vida e formas de imagem. É buscar compreender “como o performer promove espaços limiars de conexão e compartilhamento das histórias narradas entre a obra e o público” (Bogado *et al.*, 2020, p. 268). Esse jogo entre a câmera e os personagens é central para a compreensão da tensão entre o ficar e o fugir do nordestino também na animação *Vida Maria* (2007).

Somos apresentados logo de início a uma pequena menina chamada Maria José, que passa seu tempo escrevendo seu nome e desenhando numa folha de papel. Entretanto, sua atividade lúdica e de aprendizado é logo interrompida por sua mãe, que manda ela ajudar nas tarefas de casa, como encher o balde de água. A partir daí, a passagem de tempo da vida de Maria é marcada no curta pela mudança constante de perspectiva: se por vezes vemos a personagem realizando algum trabalho na pequena

propriedade da família, por vezes também a câmera se coloca no ponto de vista da própria Maria, em diálogos curtos com seu pai, seu futuro marido ou os filhos. A cada mudança, a passagem de tempo é marcada principalmente no corpo da personagem.

Aos poucos Maria envelhece, constitui família na mesma pequena propriedade de seus pais, e passa a ter uma vida e comportamentos semelhantes à sua mãe. Essa mudança de Maria com o tempo, depois de anos de muito trabalho, resulta no momento final, onde vemos a personagem realizar a mesma atitude da mãe: repreender a filha, Maria Lurdes, por perder tempo ‘desenhando letra’ em vez de ajudar com outras atividades da casa. A trilha sonora, neste momento em um tom bastante grave, acaba por acompanhar a revelação de um velório acontecendo na casa, finalizando com um close no caderno, cujas páginas foram utilizadas por muitas outras Marias antes dela. Em *Vida Maria* (2007), o sertão é o lugar de construção da vida familiar, ao mesmo tempo em que acaba por endurecer as personagens. Mesmo que não exista de fato o deslocamento para outro território, a fabulação com outras vidas possíveis esteve e está presente em todas as gerações de Marias. Portanto, a tensão entre o deslocamento e as relações de identidade, territorialidades que mobilizam afetos e memórias, também é constituidora do drama apresentado, ainda que por caminhos distintos.

As dificuldades sociais relacionadas com as secas que marcam o sertão foram o principal ponto de virada na pintura de Candido Portinari. “O drama regional da seca nordestina é elevado à condição de símbolo das injustiças sociais e da necessidade de construção de um novo mundo” (Albuquerque Jr., 2011, p. 279). Se antes da década de 1940 o pintor tinha como principal foco suas lembranças da infância num país rural, mas abundante, inclusive nas formas corporais pintadas por ele, Portinari busca nos anos finais do Estado Novo uma aproximação com autores da literatura, marcadamente Graciliano Ramos, autor de *Vidas Secas* (1938). “Os retirantes secos, enrugados, esqueléticos, que a pele mal cobre, fazem a poesia de seus quadros virarem cólera, protesto, dor e miséria” (Albuquerque Jr, 2011, p. 278).

A família numerosa de retirantes, com avô, mãe, pai e filhos, estabelece essas formas ossudas e que apresentam certa noção de agrupamento, com as crianças se amontoando ao redor dos pais. Se em *Vida Maria* (2007) é possível perceber uma sobrevivência dessa visibilidade do nordestino, enquanto família grande e que luta para sobreviver, no quadro *Retirantes* (1944) a única sobrevivência possível é sair para outro espaço, mesmo que essa fuga seja também marcada por muitas dificuldades. Além de que, como destacado anteriormente, é um deslocamento que difere daquele efetuado pela professora Hermila em *Nova Iorque* (2018).

Território que marca as distintas possibilidades de se compreender o retirante nordestino, o sertão engloba várias características geográficas, linguísticas, culturais e modos de vida, que acabam por povoar e ambientar obras artísticas de distintas temporalidades, como apresentado neste trabalho. Por isso, continuamos a análise das obras a partir da proposição de Durval Albuquerque Jr. (2011, p. 67) de compreender

o sertão como uma imagem-força, que conjuga os mais diversos elementos como “o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos”.

Sertão como imagem-força

Ao longo das mais distintas obras artísticas que apresentam o sertão nordestino, sejam livros, pinturas, cordéis, poemas, filmes e telenovelas, esse espaço é constantemente colocado em comparação com um ideário moderno dos grandes centros urbanos, capitais brasileiras ou mesmo de outros países, como em *Nova Iorque* (2018). Território marcado por períodos de seca e dificuldades sociais, Albuquerque Jr. (2011, p. 35) propõe que territorialidades do sertão são construídas na “repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo” e, nessas repetições, acabam por muitas vezes totalizar uma leitura de um Nordeste árido. Como discutido no curta de 2018, é possível compreender uma relação em que a aridez representa uma dificuldade para os sonhos possíveis, como se esses dependessem de uma maior fluidez, um maior movimento.

Ao ampliar uma compreensão sobre o sertão, é possível percebê-lo mais como “um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso” (Albuquerque Jr., 2011, p. 67). O autor ainda destaca como muitas dessas obras artísticas, como na forte presença do território no Cinema Novo, o sertão é uma ampla “colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes” (Albuquerque Jr., 2011, p. 67). Nesse período das décadas de 1960 e 1970, com grande circulação em festivais de cinema do mundo inteiro, o sertão, vinculado com o Nordeste e a estética da fome, é alçado enquanto território mítico, violento em todas suas formas.

Para este trabalho, ampliamos a proposição de imagem-força ao tomar a ideia de força também como uma força ‘gravitacional’, um lócus imagético e discursivo que atrai os mais diversos elementos em torno das suas territorialidades e visibilidades possíveis. Dessa forma, também atua como força que mantém as ‘estrelas’ dessa constelação dentro de um mesmo sistema, mesmo que compreenda esse sistema como aberto e instável.

Em *Vida Maria* (2007), o sertão é apresentado nessas descontinuidades: ao mesmo tempo que representa um espaço afetivo e de memórias familiares para Maria José, é também o lugar onde ela acabou por permanecer sem ter tido a oportunidade de ter uma educação letrada e outras formas de vida possíveis. Destaco ainda as cores utilizadas na animação, que contribuem para a percepção de aridez e poucas palavras trocadas entre os personagens. Além do chão de barro e cercas com madeira seca, em determinado momento Maria, cansada do trabalho, olha para cima e encara o sol inclementemente em um céu com vários tons de azul.

As cores também são ponto de destaque em *Retirantes* (1944), com o tom barrento do chão seco presente também na pele rachada da família. Destaco ainda o céu, que inicia em uma cor quase branca, de certa forma evidenciando o sol estourado, branco, que também aparece em *Vida Maria* (2007), e vai até um tom de azul extremamente escuro, com urubus voando ao redor, configurando uma forte relação daquele espaço com a dificuldade de sobrevivência daquela família. “Os retirantes vão aparecer também ao lado de toda uma imagética nordestina como a da seca, da morte de crianças, das ossadas torradas ao sol, dos urubus nas árvores murchas” (Albuquerque Jr., 2011, p. 280).

Entretanto, o sertão também apresenta territorialidades múltiplas, oferecendo potências para pensar outros sertões além da seca. Em *Nova Iorque* (2018), na sua cena final, o jovem Leandro lê a carta que Hermila deixou pedindo para que ele “não deixe a seca matar seus sonhos”. A cena acontece em um grande plano aberto, onde a paisagem é o sertão, mas um sertão que não alude mais à seca e sim a uma extensa vegetação cheia de vida. Diante dos olhos de Leandro, o espectador vê essa imensidão, um grande território a ser explorado, um horizonte. Depois de ler a carta, ele a esconde em um lugar especial. Leandro quer ficar.

Neste trabalho analítico, buscamos colocar em conversa as discussões de André Brasil sobre as formas de vida e formas de imagem, o método constelar proposto por Mariana Souto e a pesquisa de Rogério Haesbaert em torno dos territórios e territorialidades. Essas referências foram convocadas para poder realizar um exercício analítico sobre as múltiplas compreensões sobre o território sertão a partir da sobrevivência da imagem dos retirantes. Nesse momento, a escolha dos objetos foi realizada também como uma forma de articular visibilidades e materialidades artísticas distintas, ao constelar a pintura *Retirantes* (1944), de Candido Portinari, a animação *Vida Maria* (2007), dirigida por Márcio Ramos, e o curta-metragem *Nova Iorque* (2018), dirigido por Léo Tabosa.

Através dessas articulações e do extenso trabalho de Durval Albuquerque Jr em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, é possível indicar uma sobrevivência ainda forte da imagem do retirante enquanto imaginário do sertão nordestino. Destacar ainda como o clima árido, muito associado ao sertão, se faz presente nas obras de forma imagética através da recorrência da paleta de cores utilizada, seja na pintura ou no audiovisual. Entretanto, a partir de certos escapes desse ordenamento hegemônico, é possível compreender que essa imagem-força acaba por não totalizar uma compreensão em torno das territorialidades nordestinas. A tensão estabelecida entre o ficar e o fugir para outro espaço permanece devido aos afetos mobilizados pelos personagens, que acabam por desvelar outros sertões possíveis e isso também foi possível devido ao exercício constelar, formando uma composição instável e que apresenta apenas uma das várias possibilidades a partir de outras materialidades.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., Durval. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; DE SOUZA, Scheilla Franca. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de imagem no documentário contemporâneo. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. *Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas*. Editora Appris, Curitiba, 2020. p. 265-280.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: *Experiência estética e performance*. PICADO, B; MENDONÇA, C. M.; CARDOSO, J. (Orgs.). SSA: EDUFBA, 2014, p. 131-145.
- GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the Future Tense*, Durhan and London: Duke University Press, 2010.
- GUTMANN, J. F.; CARDOSO FILHO, J. *Performances em contextos midiáticos: MTV BR & Rock SSA*. 1. ed. Salvador: Edufba, 2022. v. 1. 205p.
- HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014.
- NOVA Iorque. Direção: Leo Tabosa. Produção: Pontilhado Cinematográfico. Serra Talhada/Pernambuco: Distribuidor: Canal Brasil, 2018 (23min51s). Disponível em: vimeo.com/240132968. Acesso em: 25 jul. 2023.
- RETIRANTES. Autor: Candido Portinari. Quadro integrante da série Retirantes (1944-1945). Óleo sobre tela, 1944. Disponível em: masp.org.br/acervo/obra/retirantes-da-serie-retirantes-1944-1945. Acesso em 26 jul. 2023.
- SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas - um método comparatista no cinema. In: *28o Encontro Anual da Compós*, 2019, Porto Alegre. *Anais XXVIII Compós*: PUC/ Porto Alegre, 2019.
- VIDA Maria. Direção: Márcio Ramos. Produção: VIACG Produção Digital. Ceará, 2007 (8min35s). Disponível em: youtube.com/watch?v=yFpoG_htum4. Acesso em: 20 jul. 2022.

ALÉM DA SAUDADE – POLÍTICA E DESEJO EM FORMA DE FILME¹

BEYOND THE LONGING – POLITICAL AND DESIRE IN CINEMA

Mauro Trindade²

Resumo

Saudade do Futuro, filme da cineasta Anna Azevedo, funde documentário e ficção numa obra poética realizada em três países, com a participação de povos lusitanos, originários do Brasil e cabo-verdianos. A obra discute a saudade a partir das próprias experiências de luto, ausência e melancolia e é analisada conjugando política e subjetivação, ao discutir fascismo, escravidão, ditaduras e violência do Estado e do capitalismo.

Palavras-chave: Saudade, Decolonialidade, História política.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: AFETOS, EMOCÕES, SENTIMENTOS: DESEJOS E ANSEIOS.

2 Doutor em Teoria e História da Arte. Professor de História e Teoria da Arte e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, coordenador do Núcleo de Fotografia da UERJ.

Abstract

Saudade do Futuro, a film by filmmaker Anna Azevedo, merges documentary and fiction in a poetic work made in three countries, with the participation of Portuguese people, indigenous peoples from Brazil and cabo-verdianos. The work discusses nostalgia based on one's own experiences of mourning, absence and melancholy and is analyzed combining politics and subjectivation, when discussing fascism, slavery, dictatorships and violence from the State and capitalism.

Keywords: Saudade, Decoloniality, Political history.

Três países, três saudades

Neste pequeno artigo, pretendo falar a respeito do filme *Saudade do Futuro* (2021), de Anna Azevedo, que trata do sentimento da saudade e suas implicações políticas e culturais em três países: Portugal, Cabo Verde e Brasil. É uma fusão de documentário e ficção que não pode ser confundida com a forma docudrama – uma reconstituição dramática de fatos –, mas uma obra poética que se utiliza de depoimentos de artistas, críticos e cidadãos destes países para construir uma reflexão a respeito da saudade e suas implicações políticas e filosóficas.

Ao tratar da saudade a partir das experiências de luto, ausência e melancolia, o filme vai além das tradicionais discussões psicanalíticas e a contextualiza dentro dos acontecimentos históricos em três continentes, com a vida pesqueira em Portugal, as forças militares deste país na África, a independência das colônias portuguesas, a invasão europeia no continente americano e a persistência secular das políticas de extermínio contra as nações indígenas no Brasil. É um trabalho que conjuga de forma sensível política e subjetivação, ao discutir fascismo, escravidão, ditaduras e violência do Estado e do capitalismo, em sociedades fendidas entre ricos e pobres e aqui apresentadas numa contranarrativa do poder hegemônico. Grandes artistas participam do filme, entre eles, o cantor Martinho da Vila, os escritores Marco Lucchesi (Brasil) e Valter Hugo Mãe (Portugal) e a cantora Elida Almeida (Cabo Verde).

A despeito de ser sua primeira direção solo de um longa-metragem – já tinha dirigido *Rio de Jano* em 2004, com Renata Baldi e Eduardo Souza Lima –, Anna Azevedo traz no currículo cerca de uma dezena de consistentes curta-metragens, exibidos e premiados em festivais internacionais de grande importância como a Berlinale, É tudo verdade e os festivais do Rio e de Brasília, além de participações na programação do MoMA de Nova Iorque e nas Bienais de Veneza e do Mercosul. No Festival de Brasília de 2016, com *O Homem-Livro*, recebeu os prêmios de Melhor Direção (júri oficial), Melhor Filme (prêmio do público) e Prêmio Canal Brasil. Naquele mesmo ano, recebeu o prêmio Berlin Today, do Talent Campus do Festival de Berlim, com o documentário *BerlinBall*, sobre a história de meninos de Campina Grande (PB), que buscam se

tornar jogadores de futebol profissional e atuar na Alemanha. No Festival de Berlim ainda exibiu *Dreznica* (Berlinale Shorts, 2008) e *Em busca da terra sem males* (Generation, 2017), e foi curadora da exposição individual *Letter from a Guarani woman in search of the land without evil* (Berlinale Forum Expanded, 2020), da artista visual e cineasta Patrícia Ferreira.

O tema da saudade é antigo. Sem pretensões filológicas, há sobre a palavra uma certa aura de unicidade em relação às outras línguas. A despeito de ser muito mais recente, ela tem uma etimologia bem distante, possivelmente do latim *solitas* ou *solitatis*, solidão, retiro, isolamento ou desamparo, que chegou ao século XIII no português galego como *saydade* ou *soidade*. Caso das cantigas de amigo de Dom Diniz: “Que soidade de mia senhor hei / quando me nembra dela qual a vi / e que me nembra que ben’a oi”.³

O tema surgiu para a cineasta em suas aulas do curso de Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense, em Niterói (RJ). “A presença da saudade, sobretudo na lírica, salta aos olhos. E é possível traçar um retrospecto histórico da consolidação desse sentimento, em Portugal, ao ponto de se constituir como um traço da cultura lusitana, expandido para as colônias no período de invasão portuguesa. Uma saudade muitas vezes fomentada pela opressão e vendida como romântica. É uma tentativa de registrar o sentimento da nossa época, assim como uma olhadela para a instrumentalização da saudade como símbolo nacional, funcionando de fato para encobrir o fascismo”, comenta a diretora.

Saudade do Futuro começa com as imagens dos barcos de pesca de bacalhau e de velhos pescadores consertando suas redes, enquanto conversam sobre a dura vida nos mares, quando os trabalhadores ficavam cerca de seis meses embarcados na costa gelada do Atlântico Norte, sem pisar em terra. Viviam em risco com o uso de antigas e arriscadas técnicas de pesca em pequenos barcos de calado raso chamados *dóri*. E muitos jamais voltaram. Durante a longa ditadura portuguesa, que se estendeu de 1926 a 1974, a ausência de uma política de crescimento industrial⁴, a escassez de matérias-primas e de mão-de-obra especializada impediram o desenvolvimento econômico de Portugal. Um país atrasado, que tem “menor rendimento por habitante da Europa (...), a maior taxa de analfabetismo, e a pior cobertura do sistema de saúde (...) e a maior concentração da população na agricultura”, escreve Jorge Costa (2010), professor de Gestão Estratégica na Universidade Fernando Pessoa (Porto).

A concepção de uma imemorial relação cultural e econômica entre o bacalhau e Portugal foi, em grande parte, urdida no período salazarista, cujas medidas para

3 Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=540&pv=sim>. Acesso em: 10 out. 2023.

4 A chamada revolução industrial à portuguesa estava “centrada numa indústria ligeira sem competitividade internacional”. Telo, António José. *Análise Social*, vol. XXIX (128), 1994 (4.º), p. 780. Além disso, a ausência de matérias-primas e mão-de-obra especializada impediram o desenvolvimento econômico de Portugal, que permaneceu como um dos estados economicamente mais atrasados da Europa.

manter seu preço estável ajudaram a popularizar o que foi, no século XIX, uma iguaria das elites. Durante a ditadura tornou-se um prato popular associado com a própria identidade portuguesa, cuja pesca tornou-se uma das bases da economia. “O Estado fazia encobrir as saudades com a intenção da gente esquecer de casa. Havia qualquer jogo no ar que nos fazia esquecer. Havia música. Música e bagaços (álcool)”, recorda o pescador Guilherme Piló. E o longo isolamento e a morte desses pescadores adquiriu dimensões heroicas, celebradas pela cultura da saudade em fados e na tradição do luto cerrado em trajes pretos das inúmeras mães e viúvas que perderam seus amados. Uma relação mítica que passa a ser associada aos grandes feitos da Era das Grandes Navegações, indissociáveis da história portuguesa⁵.

No Brasil, outras saudades tomam conta da história recente. Em especial, a de mulheres que perderam seus filhos e maridos para o regime de exceção após o Golpe de 1964, para a repressão policial e, mais recentemente, para a milícia. É o caso da advogada Marinete Silva, ativista do grupo Tortura Nunca Mais, de Victoria Grabois, mãe da vereadora Marielle Franco, liderança progressista assassinada em 2018, e Dalva Correa, cujo filho Thiago foi morto pela Polícia Militar, em 2003, na favela do Morro do Borel, no Rio de Janeiro. Elas conversam sobre a saudade de seus entes queridos mas não deixam, em nenhum momento, a nostalgia daqueles que perderam impedir uma análise clara do violência de Estado. “Na ditadura, até sentir saudade era perigoso”, comenta Victoria, que perdeu o pai, o irmão e o marido na Guerrilha do Araguaia (1966-1974). Numa aldeia indígena, Ka’Aguy Ovy Porã, também se reúnem as tristezas da dominação colonial e da busca da Terra sem Males.

Cabo Verde é, de certa forma, herdeira das saudades vindas de Portugal, com uma poesia que estende até os anos 1950 a temática do isolamento e da tristeza provocados pela vastidão do Atlântico, que a professora Carmen Lúcia Tindé Ribeiro Secco define como um “território ambivalente” entre os sonhos de novos horizontes e uma prisão feita de mar:

Nostalgia e saudade, expressas pelo ir e vir das ondas e pelo canto dolente das mornas, fazem do poema um espaço de vitimização do cabo-verdiano, fechado em um círculo vicioso de lamentações. As metáforas oceânicas revelam a não resolução da dicotomia entre ficar / partir entre aprisionar / libertar. O oceano permanece como fronteira líquida a separar o habitante de Cabo Verde do resto do mundo.⁶

5 O poema *Mar português* é marcante nesse sentido de enfrentamento da morte e de um destino incontornável (Pessoa, 1934).

6 SECCO, C. L.T.R. Mar, memória e metapoética na lírica cabo-verdiana. *Revista Cerrados*, nº 6. Brasília, 1997, pp.46.

A autora nota que as metáforas ligadas às viagens marítimas se mantiveram presentes na lírica cabo-verdiana desde sempre e, à imagem e semelhança de Portugal, são as mulheres que permanecem em terra à espera de seus filhos, maridos e amantes. Entretanto uma nova poética de “contestação da submissão feminina”, como define a professora, afasta-se da ideia do “cais da saudade” (“cais da scdadé”, em crioulo). Entre outros autores, destacam-se as escritoras Vera Duarte e Dina Salústio, que apontam no processo de emancipação feminina em Cabo Verde um rompimento com a solidão oceânica e a cultura da saudade. “Durante muito tempo a mulher ficou refém desse cais da saudade. Hoje já não é mais a mulher que fica à espera. Muitas vezes é a mulher que vai”, observa Vera. Uma presença feminina cada vez mais intensa e que altera a maneira de pensar a saudade. Na Ilha de Santiago, também no Arquipélago de Cabo Verde, a Comunidade dos Rabelados de Espinho Branco mantém a tradição musical do batuko, um ritmo ancestral tocado exclusivamente por mulheres. Durante todo o período colonial, ele foi criticado por sua sensualidade e terminou sendo proibido. Com a independência, o batuko se tornou, mais do que um ritmo, uma afirmação de gênero e de uma cultura.

Entre a malemolência cativante do sambista Martinho da Vila, que fala do banzo e da depressão dos escravos exilados de suas sociedades e as impressões bem intimistas de indígenas da aldeia no Brasil algo se perdeu. Outras perdas vieram e nas últimas delas, a sensação foi que o otimismo deixou de existir. “Nesse início de século 21 tão dolorido para todos, com tantas feridas expostas, com um Brasil que volta ao mapa da miséria, a saudade que grita, parece ser a do futuro que nos escapou”, lamenta. “No filme, são faladas de dores passadas a futuras da saudade”, comenta.

De certa forma podemos pensar na saudade como uma herança do domínio político, cultural, religioso e, de forma mais cruel e insidiosa, na psicologia das populações? Para Aníbal Quijano,

A colonialidade “é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. (Quijano, 2009, p. 73)

E talvez ainda antes, com os acontecimentos e os impactos das ocupações portuguesas iniciado com a conquista de Ceuta, ainda em 1415. O mais longo processo colonialista da História, que se estende em três continentes, só é encerrado pela força das armas na África, na Ásia e finalmente em Portugal, com a Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974.

O tom que permeia o filme foge de uma análise fria e não é discursivo. “Não há especialistas em nada, apenas amigos conversando sobre um sentimento que lhes é

comum: a saudade quase sempre deflagrada por distintas violências”, explica a diretora. “Conversando sobre o que sentimos mais do que sobre o que vemos ou achamos”, comenta.

Corpo e política

Assim as narrativas entrecortadas e colhidas por Anna Azevedo problematizam a saudade de forma distinta daquela que tem marcado, ao longo de milênios, esse sentimento que se confunde com Nostalgia e Melancolia desde os tempos de Homero, quando Ulisses (ou Odisseu) sentia saudades de sua Ítaca, ao ser emocionalmente aprisionado por Calíope.

É interessante notar como a saudade – em especial a do lar, do país ou da pessoa amada – esteve associada à ideia de melancolia, entendida como uma doença, um desequilíbrio dos humores pela bile negra, que Sófocles denominava de *Melancholos* e que regeria o corpo e a alma humanas. Essa visão da melancolia perdurou ao longo de séculos e associa estados de espírito a patologias, numa concepção clínica da saudade, o que, de certa forma, se estendeu até a modernidade quando recebe novas conotações, mas se mantém seja como uma doença do corpo ou uma tendência da alma: a depressão.

Graças a Jean Starobinski temos um vasto censo de diagnósticos e tratamentos da melancolia – na qual a tristeza, inclusive amorosa, se constitui numa variedade peculiar – com banhos, regimes, *farmacons* e que, mais recentemente, tornou-se tema da psicanálise através da experiência psíquica da ausência. O crítico e historiador suíço, porém, nos apresenta uma outra perspectiva da melancolia, não mais como paralisia ou temor. Ele sugere uma potência do que irá chamar de “gesto do denunciador das máscaras”. No posfácio de Fernando Vidal para o livro *A Tinta da Melancolia*, este professor e pesquisador do Institución Catalana de Investigación y Estudios Avanzados, resalta o interesse de Starobinski, no jogo de máscaras a partir da Segunda Guerra Mundial,

em que proliferavam essas “atitudes mascarantes e mascaradas” que são as ideologias totalitárias. Era preciso se opor a isso elaborando “uma fenomenologia do comportamento mascarado” e dos seus inimigos. “O meu primeiro projeto consistia em fazer o histórico da denúncia da mentira”, lembra-se Jean Starobinski. Ora, entre os denunciadores da mentira o melancólico está, de longa data, na primeira fila. Mais espectador que ator, desconfiando de uma realidade que lhe escapa, ele vê máscaras por toda parte. A sua distância em relação ao mundo inclina-o a querer desmascarar, e isso o situa ao mesmo tempo no quadro de uma sintomatologia e de uma ética. (Vidal, 2016)

Assim Fernando Vidal – e Starobinski – recusa-se a entender a melancolia – e, por que não? a saudade – como um diagnóstico da derrota, da paralisia e do silêncio,

pois “se a melancolia leva ao mutismo, a escrita que consegue traduzir os seus signos demonstra a sua superação, a sua transmutação em obra.”⁷

Outros autores trataram da solidão através das consolações da filosofia, caso do Kiergaard, sobre solidão e tristeza, Sócrates e a impopularidade e Montaigne, sobre a inadequação.

Todas estas medidas submetiam a humanidade não à compreensão de sua situação psíquica dentro de um contexto social, mas a uma somatização que necessitava de controle e sedação. São atitudes mascarantes e mascaradas próprias das ideologias totalitárias, que a ciência desde sempre transforma em patologia, o que Montaigne, no século XVII já questionava: uma vez que o pensamento melancólico recusou a ilusão das aparências, o que ocorre em seguida?

Mais recentemente, na *Sociedade do cansaço*, Byung-Chul Han identifica a disciplina, o controle e a crise como forma distintas pelas quais se exerce o poder, nas quais encontramos tangências com Deleuze e Foucault. Ao classificar a saudade e a melancolia como inevitáveis e desenvolver uma cultura da perda, o Estado assume o controle dos corpos e de suas reações.

Hoje com a ideia de produtividade introduzida mesmo aqui, dentro da Universidade, e da positividade como resultado desejável da superprodução, superdesempenho e supercomunicação, conseguimos um controle ainda mais eficiente, pois é duplamente social e neuronal. Temos TDAH, hiperatividade, síndrome de Burnout e de pânico e infinitos lutos e melancolias que entendemos como perdas e inaptações ao pleno uso das forças de trabalho, dando às ideias de tristeza e saudade novos diagnósticos e tratamentos.

Talvez seja possível pensar na saudade não mais como uma paralisia, uma inadequação para a vida, mas um momento traumático de mudança profunda. Sentimentos de perda e derrota podem ser refletidos de forma menos dolorosa e que possam redundar em ações. Para encerrar estas breves notícias e considerações, parece oportuno lembrar de três curtos textos que nos oferecem uma perspectiva mais generosa sobre o tema da perda e da saudade. Num célebre artigo, o antropólogo e político Darcy Ribeiro lembrou da importância de suas derrotas e escreveu:

7 Fernando Vidal, em *Melancolia e petrificação*. Disponível em <https://portalcioranbr.wordpress.com/2023/03/05/melancolia-petrificacao-fernando-vidal/>. Acesso: 20 out. 2023.

Fracassei em tudo o que tentei na vida.
 Tentei alfabetizar as crianças brasileiras, não consegui.
 Tentei salvar os índios, não consegui.
 Tentei fazer uma universidade séria e fracassei.
 Tentei fazer o Brasil desenvolver-se autonomamente e fracassei.
 Mas os fracassos são minhas vitórias.
 Eu detestaria estar no lugar de quem me venceu.⁸

O texto tem claras ressonâncias com uma recente declaração do padre Julio Lancelotti, que, em entrevista, responde de onde vem a força para enfrentar o obscurantismo: “Eu não luto pra vencer. Sei que vou perder. Luto pra ser fiel até o fim, porque nesse sistema se eu não fracassar é porque eu aderi a ele”.⁹

Finalmente a poetisa Elisabeth Bishop nos oferece uma bonita perspectiva dessa possibilidade de superação num de seus poemas, *A arte de perder*, traduzido pelo também poeta Paulo Henriques Britto:

A arte de perder não é nenhum mistério;
 Tantas coisas contêm em si o acidente
 De perdê-las, que perder não é nada sério.
 Perca um pouquinho a cada dia.
 Aceite, austero, a chave perdida, a hora gasta bestamente.
 A arte de perder não é nenhum mistério.
 Depois perca mais rápido, com mais critério:
 Lugares, nomes, a escala subsequente da viagem não feita.
 Nada disso é sério.
 Perdi o relógio de mamãe.
 Ah! E nem quero lembrar a perda de três casas excelentes.
 A arte de perder não é nenhum mistério.
 Perdi duas cidades lindas.
 E um império que era meu, dois rios, e mais um continente.
 Tenho saudade deles.
 Mas não é nada sério.
 Mesmo perder você (a voz, o riso etéreo que eu amo) não muda nada.
 Pois é evidente que a arte de perder não chega a ser mistério embora pareça
 muito sério.

Saudade do Futuro nos previne e propõe que não há doença. E certamente ela não está em nós. Perdemos para avançar.

8 Discurso de Darcy Ribeiro na solenidade que recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Sorbonne, Paris, 1978.

9 Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2023/9/13/padre-julio-emocionante-eu-no-luto-pra-vencer-sei-que-vou-perder-luto-pra-ser-fiel-ate-fim-144021.html>. Acesso em: 25 nov. 2023.

Referências

- BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica*. São Paulo: Edusp/Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- COSTA, Jorge et al. *Os donos de Portugal* (cem anos de poder económico, 1910-2010). Porto: Autores e Edições Afrontamento, 2010.
- DUARTE, Vera. *A Vénus crioula*. Funchal: Rosa de Porcelana Editora, 2021.
- ESPINOZA, Baruch de. *Tratado teológico-político*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Editora Vozes: Petrópolis, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 73
- PESSOA, Fernando. Mensagem. 1934. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf>. Acesso: 20 nov. 2023
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia – Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TELO, António José. A obra financeira de Salazar: a «ditadura financeira» como caminho para unidade política, 1928-1932. *Análise Social*, Vol. XXIX (4.º), 1994 (n.º 128), pp. 779-800.
- VIDAL, Fernando. A experiência melancólica aos olhos da crítica. In: STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia – Uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ÉTICA DA REPARAÇÃO EM TEMPOS DE CUIDADO: CORPO, DANÇA E CIDADE EM FABULAÇÃO PARA FICÇÃO VISIONÁRIA¹

ETHICS OF REPAIR IN TIMES OF CARE: BODY, DANCE AND CITY IN FABULATION FOR VISIONARY FICTION

Milene Migliano²

Resumo

O corpo das protagonistas, cineastas e criadoras LGBTQIAPN+ de três filmes inscritos em condições de produção contemporânea em contextos culturais próximos a universidades públicas assume um lugar de enfrentamento e superação de gestualidades coloniais em suas narrativas. A ética da reparação é acionada e realizada nos corpos audiovisuais situados em liminaridades criativas cinematográficas. Tais corpos dançam suas memórias, lutas e sonhos em cinemas do nordeste, entre Bahia e Sergipe.

Palavras-chave: Ética; Reparação; Liminaridades Criativas; Cinema; Dança.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: CORPOS EM AFIRMAÇÕES, TRÂNSITOS E FABULAÇÕES NO CINEMA E NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

2 Doutora – UFRB; ESPM/SP. Membro do Grupo de Pesquisa Juvenália: questões estéticas e geracionais, raciais e de gênero em comunicação e consumo, no PPGCOM – ESPM/SP, do GEECA – UFRB e da Associação Filmes de Quintal.

Abstract

The body of the LGBTQIAPN+ protagonists, filmmakers and creators of three films registered in conditions of contemporary production in cultural contexts close to public universities takes on a place of confronting and overcoming colonial gestures in their narratives. The ethics of reparation are activated and carried out in audiovisual bodies located in cinematic creative liminaries. Such bodies dance their memories, struggles and dreams in cinemas in the northeast, between Bahia and Sergipe.

Keywords: Ethic; Repair; Creative Liminaries; Cinema; Dance.

Introdução

Exploro neste texto operadores conceituais que se entrelaçam em busca da compreensão da complexidade das narrativas fílmicas produzidas de 2018 a 2023, entre zona rural e urbana da Bahia e Sergipe: Cachoeira e Aracaju. Desde três filmes que têm como protagonistas mulheres cis e trans, negras e indígenas que em suas trajetórias reinventam os usos e seus corpos em espaços urbanos, explorando em suas narrativas as liminaridades criativas (Migliano, 2021) entre documentário, experimental e ficção, ficções visionárias (Imarisha, 2016) geram espacialidades outras, nas cidades que habitam. As fabulações se realizam desde o que venho chamando de uma ética da reparação (Kilomba, 2019) reinscrevendo o lugar das personagens em um protagonismo que atualiza a potência de seus corpos, há tanto subalternizados e violentados.

Compreendo que a ética da reparação faz parte dos cuidados em viver “segundo uma ética amorosa” (hooks, 2021), “desapego do modo da obsessão pelo poder e pela dominação” (Idem, p.123), proporcionando a composição de uma estética que costura a vivência e experiência cultural com o desejo de mudança e realização no território de realidades diferenciadas.

Em *Amarela*, de BSartori (2023), produzido em componente curricular em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, a dor do corpo protagonista, travesti, ultrapassa a solidão e confusão em um encontro com Orixá Oxum. Em *Abjetas 288*, Júlia da Costa e Renata Mourão (2018) dirigem criativamente com a cidade, em movimentos de (re)apresentação como uma dança de contato no beco de casa, com os graffitis e vertigem labiríntica, mixada no musical. Em *Heróica Dreams* (2022), Marvin Pereira orchestra uma ode aos corpos jovens de Cachoeira, mobilizando-a a sonhar e se realizar, com a ancestralidade presente na música, na dança, nas paredes e no rio Paraguaçu.

Liminaridades Criativas no cinema

A perspectiva das liminaridades criativas começou a ser desenvolvida na pesquisa de doutoramento, desde o encontro com o atravessamento liminaridade, eixo de estudo e trabalho a respeito dos Gestos Urbanos no Corpopcidade 5, que tinha como outros eixos a performatividade, visibilidade e temporalidade. Na equipe coordenada pela professora Thaís Rosa (2017), a revisão bibliográfica possibilitou ler o imaginário liminar como espaço onde ao menos duas territorialidades estarão em contato. Deste contato, o espaço-tempo vivido é potência que se inventa nas práticas, rituais, afetações em experiências de coletividade social.

Tal zona liminar, nestas trocas e possibilidades, pode se caracterizar ainda como zona de passagem ou como zona de detenção, recriando mundos e gestos pelas cidades. Liminaridades criativas são o estado prenhe de condições de possibilidades de invenção que se estabelecem nestes contatos que se dão como no entre o espaço urbano e a internet, como investigados em etnografia digital com a Praia da Estação. Com os três filmes abordados aqui, as condições de possibilidade do contato entre vida on e offline se estabeleceram enquanto uma zona de detenção. É deste tempo presente que os gestos fílmicos criam desde o contato com diversos jeitos de existir: um novo já.

Nas possibilidades de visualização ampliadas da internet, as criações audiovisuais elencadas experimentam os gêneros fílmicos, ficção, científica e musical, documentário e experimental, transpondo suas fronteiras. Nas escrituras em fricção, *Amarela*, *Heróica Dreams* e *Abjetas 288*, proporcionam uma experiência estética tocante e mobilizadora do contemporâneo. Entre a memória, cultural e cinematográfica, e o corpo, jovem, que roteiriza, prepara, filma, que conta com o seu corpo na produção e performance fílmica, novas perspectivas são postas em circulação em telas, acionando todas que foram possíveis.

Ética da reparação em ficção visionária

Para Grada Kilomba³, acionar o próprio corpo enquanto artista, psicóloga, filósofa e curadora compõem a sua experiência contemporânea que problematiza o percurso de conscientização coletiva a respeito das memórias da plantação, escravidão, diáspora Africana e legado racista vigente até hoje. Seu pensamento é sintetizado pela sequência desde a “negação - culpa - vergonha - reconhecimento - reparação” caracterizando um pensamento antirracista de fundamento crítico, uma ética que define, caracteriza e transforma a luta criativa.

3 Nas obras selecionadas para a Bienal de Arte de São Paulo, Grada Kilomba, com Diane Lima, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel as coreografias do impossível, título tema da edição de 2023, a compreensão da coreografia, e da dança, se consolidaram como lugar privilegiado para atualizar a reparação enquanto ética.

Tomamos o termo coreografia para realçar a prática de desenhar sequências de movimentos que atravessam o tempo e o espaço, criando várias e novas frações, formas, imagens e possibilidades, apesar de toda inviabilidade, de toda negação. Neste caso, nos interessam os ritmos, as ferramentas, as estratégias, tecnologias e procedimentos simbólicos, econômicos e jurídicos que saberes extradisciplinares são capazes de fomentar, e assim produzir a fuga, a recusa e seus exercícios poéticos. (Kilomba *et al*, 2023, s/p)

Em *Heróica Dreams*, jovens negros perfomam seu território diante dos monumentos históricos e pontos turísticos reescrevendo seu domínio pelas ruas. Cachoeira é cidade tombada pelo Patrimônio Histórico Nacional, com diversas festividades e celebrações patrimonializadas nos âmbitos municipal e estadual. No filme, os olhares e sorrisos legitimam a luta pela Independência do Brasil na Bahia, apontando para os sonhos de seus próprios futuros coloridos. Seus sonhos enfrentam a invisibilidade cotidiana e os altos índices de violência contra a juventude negra do interior do Brasil, com dados alarmantes e uma experiência sofrida do dia a dia destas cidades. Marvin também transpassa a não programação do filme na sala de Cachoeira, durante um festival de cinema regional, imprimindo e colando um lambe-lambe imenso nos tapumes ao lado do Cine Theatro Cachoeirano, com um QR code no qual o filme estava disponível para visualização.



Figura 1 – Frame do Teaser de *Heróica Dreams*, disponibilizado no Youtube.

Para Walidah Imarisha (2016), a escrita da ficção visionária literária expande os modos de compreender e desejar o mundo desde um corpo negro, nos Estados Unidos, Tal perspectiva Imarisha compreende com um olhar crítico e atento a recepção das obras de Octavia Butler pelo público jovem negro. Em resposta a ficção científica, enunciada por corpos cis, brancos e masculinos, a ficção visionária propõe futuros diferentes do que a memória do passado constrangeu. Ao incidirem seus corpos em telas nas suas cidades, a juventude enunciadora destes cinemas rompe com a narrativa

predominante de opressão e violência sistêmica, até então. A ficção visionária em sua fabulação gera espacialidades outras nas cidades que habitam suas personagens.

Em *Abjetas 288*, Juana e Dandara infringem o toque de recolher e vagam pela cidade em busca do condomínio propagandeado na TV, Aracaju Gardens. As televisões que ostentam jardins com fontes de água anunciados por uma mulher branca, ocupam as ruas e são enfrentadas simbolicamente pelos corpos das duas que dançam no curta musical, investigam seu território e recriam as experiências de violência com mais dança, expressividade da alegria e do contato entre seus corpos. O filme, resultado de um trabalho de conclusão de curso de Júlia da Costa e Renata Mourão, elogia e enaltece as potências de vida da capital sergipana, refabulando histórias que por ali se fizeram e se fazem.



Figura 2 – Frame de *Abjetas 288*, capturado da cópia disponível no Youtube.

Ao alcançarem o set de filmagem da propaganda televisiva de Aracaju Gardens, Juana e Valenza encontram a fabulação de uma fantasia em meio ao lixão⁴: o condomínio não existe e era um imaginário de controle para fazer com que todos os cidadãos pagassem seus impostos em dia, trabalhassem duro e respeitassem as leis de “Aqui”, a cidade em que estavam. Ao desmascarar a farsa, as protagonistas dançam e riem no terreno baldio, endereçando uma carta aos pais, mobilizando suas demandas e desejos de travessia e transgressão em busca de seus sonhos.

4 Em conversa com as diretoras em 2021 soube que a área na qual gravaram a sequência final foi loteada e se tornará um condomínio de luxo.

Do saber/dever de cuidado

Nos três filmes, o cuidado com as pessoas ao redor das protagonistas está em evidência. Mas é em *Amarela*, que a protagonista performa uma trama de reconhecimento de suas demandas de autocuidado, cuidado de si, e cuidado com sua espiritualidade, marcada pela presença de uma representação de Oxum, orixá das águas doce, presença que a cura com um banho de folhas. bell hooks em “Tudo sobre o amor: novas perspectivas” (2021) apresenta passos de superação da violência cotidiana na vida contemporânea ao proclamar a possibilidade de viver segunda uma ética amorosa, centrada no cuidado, no desapego ao poder e a dominação. Mas, antes de cuidar dos outros, é preciso cuidar de si, afirma a autora, é preciso desenvolver o autoamor.

“Todo despertar para o amor é um despertar espiritual” (hooks, 2021, p. 121) hooks conclui ao finalizar o capítulo “espiritualidade: o amor divino”, quando apresentava sua opção ao falar às estudantes diante de sua crise desesperançosa em relação à vida. Com *Amarela*, são as estudantes que reinscrevem a narrativa religiosa de matriz Africana na afirmação do cuidado e do autocuidado ao corpo travesti, negro, jovem, no interior da Bahia.

O tema no filme é evidente em afirmar a importância do candomblé na atribulada e solitária vida estudantil, longe de casa e dos familiares progressos. O acolhimento com música, gestos e rito atualizado para o filme pelas estudantes, compõem uma dança na montagem que embala e acalanta. O manejo das ervas por Oxum provoca os sentidos dos perfumes de alecrim, água de levante, manjerição, arruda, abre caminho. A protagonista Maria dorme no escuro da mata. Ao despertar na beira do rio, depois de uma noite de rituais e cuidados, a protagonista performa o encontro com a encantadora e a cotidiana lição do universo: o amanhecer.



Figura 3 – Frame de *Amarela*, Maria vivenciando uma lição do universo, o amanhecer.

No caminho para se libertar da dor que sente, Maria encontra o cuidado de si como primeiro passo. Neste despertar espiritual, a apresentação de sua cura com candomblé pratica gestos que se atualizam em uma coreografia religiosa. No entanto, assim como o pensamento de bell hooks, narrar suas crenças espirituais não significa que “estava tentando convertê-las ou impor essas crenças a elas de alguma maneira” (hooks, 2021, p. 120) mas sim, apresentando-as possibilidades de outros modos de ser, de outras epistemias presentes no território.

Breves considerações

Os filmes acionados, *Abjetas 288*, *Amarela e Heróica Dreams* são ficções visionárias que enquanto cinema inventam modos de narrar entre gêneros e tradições. O tempo dança com as personagens que bailam com as cidades, documentando, experimentando, biografando e fabulando histórias. A ética da reparação modula os desejos de mundo e de mudança dos corpos e cinemas apresentados. Entre as vizinhanças e ritos comunais, o enfrentamento é pautado nos gestos que instituem a superação da violência e opressão colonial. No encontro com os operadores conceituais, o cinema jovem nordestino traduz ensejo de emancipação decolonial. O silenciamento, o cerceamento e a invisibilidade são transpassados e transformados em matéria que estimula a criatividade presente nas complexas liminaridades do tempo hodierno.

Referências

- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Elefante, 2021.
- IMARISHA, Walidah. *Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça*. Tradução de Jota Mombaça, Issuu, 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KILOMBA, Grada et al. Coreografias do impossível. In: <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- MIGLIANO, Milene. Disputas de sentidos nos stories: uma análise crítica do perfil DanzaMedicina. In: *Anais do 30º Encontro Anual da Compós*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/disputas-de-sentidos-nos-stories--uma-analise-critica-do-perfil-danzamedicina>. Acesso em: 14 fev. 2024.
- MIGLIANO, Milene. Reparação como ética da produção audiovisual contemporânea para enfrentamento ao pensamento colonial. In: *Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom*, 2022. João Pessoa: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação - Intercom, 2022.
- ROSA, Thais et al. *Liminaridades*. BRITTO, Fabiana Dultra e JACQUES, Paola Berenstein. *Gestos Urbanos*. Salvador: Edufba, 2017.

DEFENSOR DA FAUNA: AS DESCENDÊNCIAS AFROAMERÍNDIAS NO CINEMA DE GAGUINHO¹

DEFENDER OF FAUNA: AFRO-AMERICAN DESCENDANTS IN GAGUINHO CINEMA

Paolo Ricardo Gutiérrez Solis e Milene de Cássia Silveira Gusmão²

Resumo

Idalino Lima, conhecido como Gaguinho, nasceu em 16/09/1943, em Tremedal (Ba). De família pobre, precisou trabalhar desde os 8 anos de idade, nunca tendo sido alfabetizado. Diante do fim de seu casamento de 35 anos, tomou a decisão de virar cineasta, realizando 4 curtas-metragens entre 1997 e 2009. Seus filmes feitos em condições precárias deixaram uma dúvida, quando aplicamos aos dados biográficos as teorias de Deleuze e Guattari (2003): teria ele no curta *Tonis Lima o Defensor da Fauna* (1998)

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: COLETIVO, COMUNAL, COMUNITÁRIO: LATINIDADES AFRO-AMERÍNDIAS.
 - 2 Paolo Ricardo Gutiérrez Solis é Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb) e Milene de Cássia Silveira Gusmão é Professora Titular do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, atuando no Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS.

realizado um filme “menor”, um cinema de minorias e fora da linguagem hegemônica da sétima arte? A pesquisa mostra que há sim um fator de minoridade nessa obra e que, dentro dessa perspectiva filosófica, graças a ele, atingiu minimamente um estado da arte. Como seus atores e atrizes improvisados pertencem à população pobre de Vitória da Conquista (Ba), seu cinema desterritorializa o clichê da mocinha “bela” e branca, revela descendências afro-ameríndias que constituem essa “minoridade” de seu cinema.

Palavras-chave: Gaguinho, Defensor, cinema, menor, afroameríndio.

Abstract

Idalino Lima, as known as Gaguinho, was born in september 16th, 1943, in Tremedal (Ba). His Family was poor, the reason why he needed to work since he was 8 years old. He never was literate. Ahead the end of his 35 years long marriage, he took a decision to become a film-maker, and he made 4 short-films between 1997 to 2009. His movies, made in a precarious conditions, let a dubt issue, when we apply in his biographic dates the Deleuze and Guattari (2003) theories: would be him, in short-film Tonis Lima o Defensor da Fauna (1998) made a “minor” movie, a minorities and out of hegemonic movie language film? The research shows there is minority in that movie and, inside that philosophical perspective, thanks to it, that film arrives minimally an art state. Like his improvised actors and actresses belong to poor people from Vitória da Conquista (Ba), his movie deterritorialize the “beautiful’ white skin little lady cliché, that movie shows afro-amerindian descendants that constitute that “minority” of his movie.

Keywords: Gaguinho, Defensor, movie, minor, afro-amrindian.

Introdução

Idalino Lima nasceu em 16/09/1943, filho do açougueiro Agnelo Lima e da dona de casa Maria Ana de Jesus. Quando ele tinha 5 anos de idade, seus pais migraram e se radicaram em Vitória da Conquista (BA), cidade que, entre idas e vindas, acabaria sendo o centro dos acontecimentos mais relevantes de sua vida. A família era muito pobre, motivo pelo qual precisa começar a trabalhar como ajudante de seu pai na atividade do açougue aos 8 anos de idade. Por ter que começar tão cedo a produzir seu próprio sustento, não pôde estudar, permanecendo sem ser alfabetizado durante toda sua vida.

Passando a ser conhecido pelo apelido de Gaguinho, teve também uma iniciação precoce no quesito amoroso-sexual, começando a namorar com Silvana Chaves aos

10 anos de idade, casando-se com ela aos 15 anos. Esse matrimônio duraria 35 anos, até que, em 1994, Silvana deu fim à relação. Gaguinho teria passado 4 anos tentando retomar o relacionamento – em vão. Quando percebeu que Silvana não voltaria a ser sua esposa, fez um anúncio que causa perplexidade até hoje quando seus familiares se lembram dele: diante da (traumática) separação, ele resolveu que queria trabalhar com... cinema.

Quando essa decisão foi anunciada, Gaguinho tinha 54 anos de idade e nunca tinha frequentado qualquer círculo intelectual ou artístico. Nunca tendo estudado, não possuía qualquer preparo para exercer uma atividade de tão complexa e dispendiosa, tanto do ponto de vista dos conhecimentos que ela exige quanto dos recursos de tempo e dinheiro que lhe são necessários para sua realização. Sua família chegou a pensar que ele estivesse fora de seu juízo normal, já que o dar ciência dessa aventura cinematográfica veio acompanhado do aviso de que venderia todos os seus bens para financiar o começo dessa sua carreira artística.

Gaguinho criou um personagem que chamou de Tonis Lima, em homenagem a um falecido irmão que morava em São Paulo. Tonis, conforme verifica-se na principal influência de seu criador, o gênero *western spaghetti*³, se veste como os heróis bandoleiros mas tem comportamento mais próximo aos protagonistas de boa índole do *western* original, dos EUA.

Quatro curtas-metragens resultaram dessa criação: Tonis Lima o Defensor do Brejo Velho (1997), Tonis Lima o Defensor da Fauna (1998), Tonis Lima Mata por Amor (2001) e Tonis Lima Volta a Paris (2009)⁴. Uma característica que se verificou na vida de Gaguinho é que ele era um ferrenho militante político. Passou boa parte de sua vida promovendo protestos de reivindicação de melhores condições para o bairro em que residiu até o início dos anos 2000, o povoado dos Campinhos. Chegou a ser presidente da associação dos moradores dessa localidade, tentou se candidatar a vereador para representar a população pobre de sua moradia, nas eleições de 2000 e 2004.

3 Variante dos filmes de Faroste dos Estados Unidos, que teve sua base de produção na Itália e na Espanha e que proporcionou sobrevida ao gênero do bang-bang entre a metade dos anos 1960, notadamente com o marco inicial do subgênero na parceria do diretor Sergio Leone com o icônico ator estadunidense Clint Eastwood, que concebeu a Trilogia do Pistoleiro Sem Nome, a partir de 1964. O filme que inspira Gaguinho é Django, lançado em 1966, com direção de Sergio Corbucci e estrelado por Franco Nero.

4 Este último não chegou a ser lançado oficialmente, restando duas cenas por fazer, e lhe atribuímos o ano de 2009 porque foi quando Gaguinho o esteve produzindo, tendo solicitado verba na Câmara de Vereadores de Vitória da Conquista com o intuito de alugar um helicóptero de verdade para simular sua chegada a Paris, que na verdade é a Lagoa das Bateias, localidade periférica do município do sudoeste baiano.

Um cinema “menor”?

Quando se decidiu pelo cinema, Gaguinho passou a promover seus protestos públicos disfarçado de Django, arrastando um caixão que recebeu de apoio de uma funerária da cidade – da mesma forma que fazia o personagem de Franco Nero no filme do *western spaghetti*. O comportamento do cineasta que me propus a estudar nesta pesquisa foge, em vários aspectos, de uma experiência comum. Por que Gaguinho associou o fim de seu relacionamento à concretude de seu sonho de se tornar um cineasta? Em princípio uma coisa não tem nada a ver com a outra. É a filosofia moderna que nos oferece a melhor leitura a respeito.

Como Deleuze e Guattari vão colocar em sua obra *Kafka por uma Literatura Menor*, o seio da família se processa pela formação do triângulo pai-mãe-filho(a). A substituição desse triângulo se dá por novos que se formam em torno da família (Deleuze, Guattari, 2003, p.31), subjacentes a este ou não, ou pela quebra deste, pela dissolução do núcleo familiar. Aí há dois caminhos: ou se forma outro triângulo, quando o (a) filho (a) formará outro triângulo, ou a pessoa terá que aderir a outras conexões significantes em sua vida, por assim dizer, uma produção a partir do desejo latente em seu próprio processo de vida e que tem toda uma dimensão para fora da circunscrição familiar. O desejo como aquilo que é real e que produz o real (idem, p. 43) e que “abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem” (idem, p. 44).

Quando a esposa se separa de Gaguinho, ela quebra o triângulo familiar, reivindicando seu desejo de liberdade enquanto condição de mãe/esposa. Essa era a referência de Gaguinho enquanto às estruturas sociais a que atrelava sua identidade. Perder essa referência o forçou a buscar um novo ponto de apoio – ou reconfigurar o fluxo de sua produção desejante. Isso significava seguir o seu desejo, momento em que olhou para si e viu a vontade de fazer cinema ávida por materialização. Por isso ele vende tudo o que tinha para embarcar em sua trajetória artística. Ele se desterritorializa de seu lugar pré-estabelecido no mundo para seguir uma orientação que lhe habitava o espírito⁵. Nessa acepção, ele quebra a obrigação social⁶ e vai traçar com seu cinema uma linha de fuga, sobre a qual expressa bem Amanda Lôbo, sempre inspirada por Deleuze e Guattari:

Nessa medida, podemos pensar junto a Deleuze e Guattari, que essa segmentaridade é constituída por linhas que, por sua vez, se classificam como duras ou

5 Na acepção bergsoniana do termo, como colocado na obra *Matéria e Memória* (2006), o espírito como uma virtualidade pura, detentor da totalidade da lembrança, portanto, da verdadeira memória, frente ao condicionamento do hábito.

6 Ou “Obrigação Moral” como coloca Bergson logo no início da obra *As duas Fontes da Moral e da Religião* (1978), aquela parte da sociedade que se interioriza em nós, levando-nos a nos obrigar por exigência do meio social para que possamos constituir-lo.

molares, flexíveis ou moleculares e, em certa medida, comporta, ainda, linhas de fuga ou fluxos de quanta. Resumidamente, no platô intitulado “Micropolítica e Segmentaridade”, Deleuze e Guattari dirão que somos feitos destas linhas, estabelecendo nessa obra a tipologia destas três principais que nos constituem e atravessam o tempo todo, delineando quem somos, como nos portamos, que funções sociais possuímos, como nos expressamos, que escolhas realizamos. Por si só essas linhas não são nem positivas, nem negativas, de modo que avaliar a força delas só se faz possível a partir das análises combinatórias que elas apresentam no contexto da experiência e do vivido. Assim, essa organização segmentar supõe uma macro e micropolítica que implicam as condições duras, consideradas molares e as flexíveis, consideradas moleculares, fazendo-as se atravessarem. No entanto, linhas de fuga ou fluxos de quanta correm por entre esses dois segmentos, escapando à sua organização binária e à sua centralização, furtando-se ao aparelho de ressonância e à sua totalização, remanejando e agitando seus estratos. Numa espécie de fluxo mutante, sua tendência é escapar dos códigos e, se capturado, evadir-se deles, numa constante desterritorialização. Desta forma, embora um campo social seja animado pela intercessão e pelo atravessamento destas três linhas, suas alterações se definem muito mais pelas linhas de fuga que o preenchem. (Lobo, 2022, pp. 158, 159)

Destarte, a experiência cinematográfica de Gaguinho possui esse fator intensivo, isto é, de natureza virtual que a define como uma linha de fuga da segmentaridade que representava a organização social em volta de si, na qual ele tinha reservado o papel de “marido”, “açougueiro” e “criador de animais”. Nesse sentido, a pesquisa caminhou para sua questão central. Para chegar a ela precisamos da dimensão que o depoimento de um “admirador” de Gaguinho coloca sobre ele⁷:

O que eu admiro... é a capacidade dessa figura, né... de eliminar de alguma maneira essa linha entre o que é real e o que é ficcional e não numa obra audiovisual como a gente vê em muitos trabalhos. Mas eliminar isso na sua própria vida. É uma figura que viveu, desde o momento em que ele decidiu ser artista de cinema, como ele mesmo diz, ele tinha se separado, tava triste, decidiu que ele ia seguir um sonho... ele viveu nesse limiar entre duas coisas como se

7 Organizei os dados que colhi sobre a vida de Gaguinho em um arquivo próprio da pesquisa, dividido em Documentos, aos quais atribuímos a sigla “Doc.” Seguida do número atribuído ao registro. Com as imagens, procedi da mesma forma, gerando um Documento Imagético para cada uma, usando a sigla “Doc. lma.”, seguida do número atribuído ao Documento. Ao todo, foram feitas quatro varreduras na internet, uma pesquisa de catalogação de 60 filmes de Faroeste (sendo 53 do *western spaghetti*), duas pesquisas em acervos de documentos (uma junto ao programa *Janela Indiscreta* e a outra junto ao *Museu Pedagógico Padre Palmeira*, ambas entidades ligadas à Uesb), e foram diretamente colhidos cinco depoimentos, material que gerou 19 Documentos de texto e 80 Documentos imagéticos. Este depoimento consta em nosso Doc. 6, que é o documentário de autoria de Alice Pio, Gaguinho Ideia e Corajo, aos 02’06” do vídeo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ga9VcoebvBk>; acesso em 01/09/2022.

essas fossem indiscerníveis. E a gente via isso na rua quando ele... o Idalino e o Tonis Lima eram a mesma pessoa de uma certa maneira. Eram a mesma pessoa atuando no mundo. (Lacerda, 2015)

Essa zona indiscernível entre ficção e realidade a que Lacerda se referiu foi confirmada em um depoimento informal, com existência comprovada em nosso Doc. Ima. 74, relatando que um professor universitário uma vez viu Gaguinho sendo socado por um homem na rua, e, ao parar o carro para parabenizá-lo por estar gravando uma cena de filme, descobriu que o cineasta estava apanhando de verdade⁸. Se essa quebra da fronteira entre realidade e ficção traz a ficção para a realidade, pois a recíproca há de ser inelutavelmente verdadeira, o espírito do criador de Tonis Lima leva a sua intensidade real para dentro do espaço fílmico.

Isso não implicaria que a característica de Gaguinho enquanto militante político não se traduz, dentro do filme, em um fator de agenciamento coletivo da enunciação, o que coadunaria com um fator de arte “menor” identificado por Deleuze e Guattari na literatura de Kafka (2003, p. 41)? A pesquisa chegou ao ponto de concluir, pelos dados levantados, que há sim um fator de minoridade no cinema de Gaguinho, mas que convive com as duas formas do grande cinema de ação e que se manifestam em memória nos curtas-metragens que analisamos.

Como a memória do grande cinema hegemônico (o cinema “maior”) é muito forte, essa minoridade ocupa um instante muito curto no quadro do filme, passando imperceptível para a consciência do público, que reage repudiando a obra, por um lado, e dando risada do tropeço de Gaguinho em tentar fazer um grande cinema de ação, por outro lado. Mas intensivamente, na virtualidade há algo que escapa, revelando, entre outras coisas, as descendências afroameríndias nos seus curtas-metragens.

A quebra do clichê da mocinha

Extraímos o que seria o parâmetro para uma arte “menor” do que Deleuze e Guattari (2003, p. 38) colocam para Kafka, uma arte de expressão das minorias, ideia que constituiu um referencial indireto para pensar o cinema de Gaguinho dentro da questão central da minha pesquisa. Uma interlocutora muito importante desse referencial é Amanda Lobo (2022):

Frisamos que o maior em Deleuze não está associado a uma perspectiva apenas quantitativa, mas àquilo considerado padrão e dominante (homem/hetero/

8 Tal fato coaduna com a colocação de Deleuze e Guattari de que o composto da obra de arte tem que “se manter de pé sozinho” porque a sensação se conserva em si mesma (Deleuze, Guattari, 2010, p. 214), e percebemos nesse episódio que o cinema de Gaguinho se manteve perante a percepção do público, apesar da ausência de uma tela ou de uma câmera.

branco/racional/consumista) e toda a rede de sustentação desse padrão. O menor, é aquilo que atua como contrassenso, desfazendo as significações dominantes. Voltado ao cinema, o menor se configura, ainda, enquanto aquilo que rompe com critérios normativos e morais da imagem cinematográfica do cinema clássico, consideradas como moldes (o padrão/maior), trazendo configurações estéticas inovadoras, amorais e disruptivas. Deleuze compreende, nesse âmbito, como modulações (o menor) as diversas maneiras de operar as variações nesse molde, que podem ocorrer por imbricações temporais, descentramentos, encadeamentos descontínuos, ambiguidade narrativa, disjunções entre signos, apresentação inusitada dos próprios personagens, numa perspectiva de imagem errante, em incessante devir. (Lobo, 2016, nota 31, pp. 37, 38)

Vamos pensar em um desses elementos do “maior”, que diz respeito à branquitude do hegemônico. Dentro do *western*, o papel da mocinha da trama, a figura feminina central, claro, tem que ser representada por uma mulher. No sentido do gênero, a mulher, mesmo estando em maior número nas populações humanas, como já o constataram os estudos censitários ao longo do tempo, é uma minoria. Não são as mulheres nunca que comandam a trama nos filmes de *Bang bang*, salvo raras exceções, como é o caso de *Johnny Guitar* (1954)⁹, dirigido por Nicholas Ray, estrelado por Mercedes McCambridge e Joan Crawford, antagonista e protagonista, respectivamente, duas mulheres que na trama manipulam todo um universo masculino em torno de suas vontades. Ainda assim, o personagem que dá nome ao filme é o do ator Sterling Hayden – justamente no papel de Johnny –, e é ele quem salva a protagonista da morte na trama.

No entanto, a branquitude na pele e os traços faciais das atrizes que interpretam as mocinhas obedecem ao padrão “branco”, citado por Lôbo (2022). Atentemos para a atriz que desempenha essa função na trama do próprio *Django*¹⁰. Como bem observa Lacerda¹¹, a clássica cena inicial em que o protagonista resgata Maria é aludida por *Gaguinho* nos dois filmes que analisei na pesquisa – *Tonis Lima Mata por Amor* (2001) e *Tonis Lima o Defensor da Fauna* (1998). Neste segundo é que entra um traço da enunciação coletiva a que nos referimos. A atriz Loredana Nusciak interpreta a dama indefesa cujo resgate da mão de bandidos que a torturavam com um chicote é o primeiro ato heroico do protagonista.

Gaguinho se remete a essa cena também na abertura de *Defensor da Fauna*. Com uma diferença básica em relação à cena original: a atriz improvisada no povoado (Itaipu, Vitória da Conquista) em que o filme foi gravado é negra. Ocupando pelo momento da cena a memória que Tonis Lima atualiza em seu curta o papel da “mocinha”, há aí uma quebra do clichê visual da figura feminina central, quebrando com a linguagem

9 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kPnDYqTRowg>. Acesso em 16 fev. 2023.

10 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_eDCGDfZLNw. Acesso em 08 dez. 2022.

11 Doc. 7, aos 03'47" do vídeo.

cinematográfica clássica, para usar uma terminologia que já citamos de Lôbo (2022). A mera colocação de uma mulher de etnia típica das camadas mais pobres já é uma atitude menor, no que configura a colocação de um rosto que representa essa minoria social. Não percamos de vista o texto de uma matéria jornalística que na pesquisa chamei de Minidocumentário¹²:

[01'09"] Como muita ação e humor, Tonis Lima não segue roteiro ou qualquer critério cinematográfico, mas dá espaço para mostrar a gente simples do interior e da zona rural.

[02'38"] Um vídeo que dá voz à língua monossilábica das pessoas simples do sertão. Um cineasta do povo, falando para o povo e mostrando o povo. Gente que se alegra, se estranha e se identifica nas cenas de Tonis Lima e dos seus figurantes...



Figura 1 – Frame do filme *Django* (1966), a atriz Loredana Nuciak no papel de Maria.

Definido como “cineasta do povo”, que dá lugar “à língua monossilábica das pessoas simples”. Aí temos um cinema de minorias, e que as coloca no centro do quadro. Desterritorializa pessoas simples em atores coadjuvantes improvisados, e, no caso de Maria, desterritorializa a mocinha do seu lugar de branquitude hegemônica para colocar um traço afroameríndio em seu lugar. Por aí, a enunciação coletiva ganhou vida no espaço interno do curta, porém imperceptível perante o tropeço de um herói que se pretende grande, mas que acaba por ser engraçado.

12 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bAw5dxJDbGA>; Acesso em: 03 out. 2022.



Figura 2 – Frame do filme *Tonis Lima o Defensor da Fauna* (1998); mocinha negra configura quebra do padrão visual hegemônico no cinema.

Considerações Finais

Parece que, ao acaso, Gaguinho atingiu uma minoridade na arte, nos termos propostos por Deleuze e Guattari (2003). Como essa referência é indireta, busquei uma referência direta em um cinema-menor, através da tese de Amanda Lôbo (2022), em que trata do cinema de Andrea Tonacci com esse atributo de minoridade na arte. Gaguinho proporciona uma imagem recheada de caos, na medida em que se baseia na memória de seus filmes favoritos no *western* e executa um cinema de minorias. No entanto, o agenciamento individual do herói típico do grande cinema de ação convive aí com uma enunciação coletiva que está no espírito de Gaguinho junto com o desejo de fazer filmes.

Seu cinema, que na sua intenção estaria territorializado no gênero da ação, acaba por assumir outros rumos – à total revelia de seu criador. Se ele leva consigo a dissolução da fronteira entre o fictício e o real, entre o dentro e o fora do filme, a uma intensividade que pulsa, invisível a um olhar do público viciado em não pensar a partir das imagens que recebe, e o seu espírito coletivo e político passam para a imagem cinematográfica, então um fator de minoridade da arte, nos termos da filosofia moderna, passa nessa imagem. E aí o que há de “engraçado” nela, assume também um caráter de sátira espontânea do real. Quando rimos de Tonis Lima, é do próprio herói típico do filme de ação que estamos rindo. Ao lado dessa personagem dotada de uma forma de pensar própria da arte – um pequeno percepto e um pequeno afeto – as personagens que o acompanham estão aptas a configurar signos aleatórios.

Por aqui as descendências afroameríndias que aparecem nos curtas expressam essa minoridade da arte, ganhando um espaço inédito dentro do cinema em si. A quebra da linguagem hegemônica do cinema é evidente, visto que em nenhum dos 60 filmes de Faroeste que analisamos, todos entre os anos 1950 e 1970, nenhuma “mocinha” é

negra. E é em fatores como esse que reside a riqueza artística do cinema de Gaguinho, especialmente falando em *Defensor da Fauna*. Isso era o que faltava ser dito sobre o trabalho deste cineasta e que por mais de uma década após sua morte ficou como um espaço vazio, já que a pesquisa não encontrou nenhum material escrito sobre o conteúdo dos filmes de Tonis Lima.

Referências

- BERGSON, Henri. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Kafka por uma literatura menor*, Tradução e prefácio: Rafael Godinho, Assírio & Alvim Editora, Lisboa, 2003.
- DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix, *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 1972.
- DELEUZE, Giles, GUATTARI, Félix, *O que é filosofia?*, São Paulo: Editora 34, 2010.
- LOBO, Amanda Souza Ávila, *Pensamento Nômade, Memória e intempestividade no cinema de Andrea Tonacci (1966 A 1971): caminhos para um devir revolucionário*, Tese (Doutorado). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), Vitória da Conquista, 2022.
- GAGUINHO: ideia e 'corajo' - Sala de Notícias - Canal Futura. Mash up por Alice Lacerda Pio Flores, 2015. 1 vídeo (13min. 21 seg.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GagVcoeBvBk>. Acesso em: 01 set. 2022.
- CINE OESTE Johnny Guitar 1954 Spanish. Mash up por Ramón 16181, 2012. 1 vídeo (1h 45min. 21seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPnDYqTRowg>. Acesso em 16 fev. 2023.
- DJANGO 1966 (Filme completo dublado) com Franco Nero. Mash up por Filmes Western, 2020. 1 vídeo (1h 31min. 34seg.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_eDCGDfZLNw. Acesso em: 08 de dez. 2022.
- TONIS LIMA - documentário e curta metragem. Mash up por Matheus Silveira Lima, 2013. 1 vídeo (10min. 43seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bAw5dxJDbGA>. Acesso em: 03 de out. 2022.

MONTAGEM E IMAGENS DE ARQUIVO EM SERRAS DA DESORDEM E QUILOMBO RIO DOS MACACOS¹

EDITING AND ARCHIVAL FOOTAGE IN SERRAS DA DESORDEM AND QUILOMBO RIO DOS MACACOS

Patrícia Moreira Santos e Milene de Cássia Silveira Gusmão²

Resumo

Este trabalho analisa o uso de imagens de arquivo e examina como essas imagens foram utilizadas nos filmes *Serras da Desordem* (2006) e *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), montados por Cristina Amaral. Tomamos como referência as discussões compreendidas por Georges Didi-Huberman para compreender como a montagem pode mobilizar as imagens de arquivo na reescrita das imagens.

Palavras-chave: Montagem, imagens de arquivo, Memória, imagens, Cristina Amaral

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Histórias, memórias, fabulações e arquivos: poéticas do desvio.
 - 2 Patrícia Moreira Santos é Bacharel em Cinema e Audiovisual (UESB) Mestre em Memória, Linguagem e Sociedade (PPGMLS-UESB) Doutoranda em Memória, Linguagem e Sociedade (PPGMLS – UESB) e professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual (UESB). E-mail: patricia.moreira@uesb.edu.br; Milene de Cássia Silveira Gusmão é Professora Titular do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), atuando no Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS. E-mail: milene.gusmao@uesb.edu.br

Abstract

This work analyzes the use of archival images and examines how these images were utilized in the films *Serras da Desordem* (2006) and *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), edited by Cristina Amaral. We refer to the discussions undertaken by Georges Didi-Huberman to understand how editing can mobilize archival images in the rewriting of images.

Keywords: Editing, Archival Footage, Memory, images, Cristina Amaral

Introdução – Apresentação da pesquisa

Os filmes *Serras da Desordem* (2006), dirigido por Andrea Tonacci, e *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), de Josias Pires, se destacam pelo uso expressivo de imagens de arquivo em suas composições cinematográficas. Esses elementos desempenham um papel vital no universo desses filmes, ambos com a intenção de incorporar um caráter documental em suas narrativas. A presença dessas imagens não apenas enriquece a estética visual, mas também aprofunda a mensagem e o contexto histórico e social abordados por cada obra. Esta prática se alinha à classificação de Puccini (2009 p. 115) sobre imagens em documentários: primeiro, aquelas captadas diretamente, sejam de eventos autônomos como manifestações e tragédias, ou eventos integrados como entrevistas e encenações; segundo, imagens de materiais de arquivo, que abrangem vídeos, filmes e trechos de várias fontes, como cinejornais e reportagens, necessitando geralmente de autorizações; e terceiro, as originárias de recursos gráficos, como intertítulos, animações e documentos, também sujeitas a autorizações. Nesse sentido, ao analisarmos a utilização de imagens de arquivo nesses filmes, compreendemos que não é apenas uma escolha estética ou técnica, mas uma ferramenta para contar histórias, evocar memórias e dar voz a narrativas muitas vezes esquecidas ou marginalizadas.

Consideramos que o cinema documentário opera diferentes representações políticas e sociais ao utilizar imagens de arquivo. Partindo do questionamento acerca da maneira como imagens de origens diversas são mobilizadas nos filmes montados por Cristina Amaral, objetivamos compreender como o processo de montagem, que viabilizou a produção de imagens mediante organização e valores diversos, contribuiu para o surgimento de uma outra narrativa audiovisual, vinculada a ideias politicamente diversas e realizada em tempos distintos. Para isto, propomos neste trabalho, discutir a montagem para a construção de múltiplas narrativas e seu papel no espaço de disputas de representações, tomando como principal referência teórico-analítica as discussões conceituais realizadas por Georges Didi-Huberman sobre imagens de arquivo, o que torna possível analisar a montagem, compreendida aqui como a operação central, por revelar o trabalho de Cristina Amaral na escritura dos filmes e reescrita dessas imagens.

Referencial teórico-metodológico

Propusemos realizar a identificação das similitudes na organização das imagens nos documentários *Serras da Desordem* (2006) e *Quilombo Rio dos Macacos* (2017), pensando inicialmente em criar um recorte dos planos, observando o espaço e o tempo de sequências escolhidas. Investigamos as origens dos arquivos, as escolhas de planos, o ritmo, gestos, fotografia, e a questão da memória, assim como o momento da organização das imagens.

Para entender melhor o conceito de imagem de arquivo, tomamos como referência as proposições de Georges Didi-Huberman (2020 p. 23), que identifica, por sua vez, as reflexões de Walter Benjamin como centrais a esse debate. Didi-Huberman examina as imagens de arquivo, notando sua capacidade limitada de visualizar e identificar eventos ou momentos específicos. Apesar disso, ele ressalta a importância de imagens que, mesmo à beira do esquecimento, conseguem revelar, ainda que sutilmente, os eventos que documentam. Segundo Didi-Huberman (2020 p. 30), essas imagens mantêm apenas vestígios do real, apesar de serem extraídas da realidade. Como ferramentas de observação e testemunho, elas são cruciais para a reconstrução histórica, um processo que depende tanto de evidências concretas quanto da imaginação.

Ao explorar a natureza da imagem de arquivo, Didi-Huberman (2020, p.56) considera as ponderações de Derrida (2001, p. 40), que, por sua vez, baseia-se nas teorias da psicanálise e memória de Freud. Derrida argumenta que não há um conceito fixo ou definitivo para “arquivo”. Contudo, ele observa que o arquivo serve como uma “produção reprodutível interativa e conservadora da memória, esta preservação objetivável” (Derrida, 2001, p. 40).

Derrida (2001, p. 41) enfatiza que o conceito de arquivo vai além da mera preservação da memória; ele também se projeta para o futuro, antecipando o que ainda está por vir. Para ele, um evento digno de ser arquivado é aquele que simultaneamente registra o passado e contempla o futuro. Dessa forma, o arquivo é concebido não apenas como um retorno à origem, mas como uma ponte para inaugurações futuras. Está perpetuamente à espera da próxima experiência. Enquanto os documentos arquivados carregam traços tangíveis, a esperança de um arquivista de que esses registros persistam também admite a inevitabilidade do esquecimento – um fenômeno que Derrida nomeia como *arquivo do mal*.

Didi-Huberman (2020 p. 25) ressalta ainda que a imaginação é indispensável à memória, pois é ela que possibilita o desenvolvimento e a reconstrução das imagens de arquivo. A imagem é um ato, um acontecimento, e a imagem de arquivo tem um caráter de testemunho. No entanto, é impossível representar em qualquer imagem um evento como um todo; apenas é possível representar uma parte, uma visão. O arquivo está intrinsecamente ligado ao esquecimento, um conceito que nos reconecta à televisão e à imagem transmitida ao vivo, vistas como representações do *fracasso* arquivístico. Tal fracasso se manifesta na ideia de que, mesmo que todo conteúdo televisivo seja

arquivado, o esquecimento dessas imagens é uma certeza. A dinâmica entre arquivos e televisão é intrincada. Mesmo que essas imagens sejam recuperadas, frequentemente são empregadas de forma genérica, desassociadas do contexto histórico original, aludindo mais ao presente imediato do que ao passado delas.

Didi-Huberman (2020 p. 45) se dedica a explorar a essência das imagens e os eventos por elas representados. A imagem, em sua fenomenologia, nasce da vivência que a gerou, carregando consigo uma força inerente. Nesta perspectiva, Didi-Huberman (2020 p. 36-37) fundamenta-se nas reflexões sobre a fenomenologia do arquivo, onde argumenta que toda imagem de arquivo possui uma natureza fragmentada, pois não representa completamente presença ou ausência. Contudo, mesmo sendo um mero fragmento, sua capacidade de evocar a realidade desvenda um universo inteiramente novo. É essencial ponderar sobre a gênese da imagem de arquivo, que simultaneamente simboliza o instante inicial de um evento como uma narrativa ainda em aberto. Imagens produzidas para a televisão e exibidas em tempo real, por exemplo, se metamorfoseiam em imagens de arquivo no exato momento de sua concepção. Uma vez registrados, esses eventos fazem da televisão um vasto acervo de imagens arquivadas, consolidando-se como uma biblioteca visual expansiva.

Considerando a ideia de que um documentário possui ao mesmo tempo excessos e faltas, podemos relembrar o pensamento de Didi-Huberman (2020 p. 164), quando argumenta que as imagens de arquivo têm *buracos* - elas não mostram tudo, mas também não deixam tudo oculto. Elas ficam em algum lugar entre o mostrar tudo e não mostrar nada. Diz que essas “imagens são como peças de um quebra-cabeça, e quando juntamos essas peças, conseguimos entender uma história” (Didi-Huberman, 2020, p. 167). “Entretanto algo não aparece na imagem, precisamos usar nossa imaginação para completar a história. Imaginar é como montar essas peças para criar uma cena completa.” (Didi-Huberman, 2020, p. 120).

Resultados parciais

Didi-Huberman (2020, p. 165) interpreta a imagem de arquivo, considerada como um depoimento ou documento, como intrinsecamente ligada ao processo de rememoração. Dentro dessa perspectiva, a imagem de arquivo emerge como um elemento chave na criação de múltiplas narrativas. Este aspecto é particularmente notável no trabalho de Cristina Amaral, onde o processo detalhado de montagem é fundamental na estruturação cinematográfica e na reconfiguração das imagens. Além disso, na contemporaneidade, dispomos de um vasto acervo de imagens memorialísticas em diversos formatos e suportes.

Com o advento das novas mídias e a evolução constante da tecnologia, a capacidade de criar e preservar memórias tem se ampliado, assegurando uma diversidade e acúmulo cada vez maiores de imagens. Estamos em uma época onde o indivíduo não

apenas tem o poder de registrar suas próprias vivências, mas também conta com uma infinidade de recursos para armazená-las.

Para que possamos avançar na discussão, é importante adentrarmos a uma breve contextualização dessas imagens de arquivos nos filmes estudados. *Serras da Desordem* (2006) de Andrea Tonacci³, se desdobra em três momentos distintos. No primeiro, somos transportados para o cotidiano de uma comunidade nômade indígena, imersos em sua conexão profunda com a natureza. O diretor nos conduz, mediante de uma observação antropológica, expondo práticas culturais e diárias da comunidade. Neste cenário cinematográfico, apesar da utilização limitada de imagens de arquivo, o que sobressai é uma forma de reconstituição, onde os indígenas Awá-Guajá, atuando como protagonistas, têm a autonomia de se expressar em comunidade. Esta abordagem minimiza a intervenção direta do diretor, permitindo que os indígenas apresentem suas próprias narrativas. De maneira significativa, os Awá-Guajá não são apenas atores, mas se convertem em *arquivos vivos*, trazendo suas experiências e memórias reais para a reencenação.

No segundo momento, a narrativa é intensificada pela súbita interrupção da harmonia entre os indígenas e seu entorno natural, provocada pela chegada de colonizadores movidos por interesses territoriais e a busca de riquezas. Este confronto, carregado de violência, desmantela a comunidade, causando extermínio de seus membros. Em meio a esta turbulência, Carapirú, escapa do brutal ataque, se esconde na mata e após um longo período de 10 anos vagando, encontra refúgio em uma vila remota. Ao longo deste segmento, a narrativa é enriquecida e contextualizada pela incorporação de diversas imagens de arquivo, que ajudam a tecer e aprofundar a história contada.

Este segmento do filme oferece um interlúdio montado por Cristina Amaral, que se estende por aproximadamente quatro minutos. Nele, somos imersos em uma sequência vibrante de imagens históricas, montadas ao ritmo de um samba instrumental. Amaral combina diversas imagens de arquivo que, dependendo do grau de familiaridade do espectador com a iconografia brasileira, podem ser prontamente identificadas. Em sua maioria, essas imagens remetem a um período específico das décadas de 1970 e 1980, capturando e refletindo o avanço econômico vivenciado pelo Brasil naquela época. Este trecho do filme, com algumas exceções, serve como uma janela visual para esse momento histórico, destacando-se não apenas pelo seu valor estético, mas também pelo seu poder evocativo e contexto histórico-cultural. O segmento consiste exclusivamente em imagens de arquivo, começando com a devastação florestal, sequência de derrubadas de arvores, serra elétrica, criam uma sequência

3 Andrea Tonacci, nascido em Roma em 1944 e estabelecido no Brasil, destacou-se como uma figura proeminente no movimento do cinema marginal durante os anos 1960 e 1970. Reconhecido por seu estilo único que entrelaça realismo, experimentação e crítica social, Tonacci foi um inovador na linguagem cinematográfica brasileira. A montadora Cristina Amaral desempenhou um papel crucial em sua obra, sendo responsável pela montagem da maioria de seus filmes.

sonora e angustiante de destruição, apesar do som de samba ao fundo, os sons das imagens de arquivos permanecem, englobando para tanto, filmes oficiais do governo, propagandas estatais, anúncios turísticos, reportagens e até cenas do filme *Iracema – uma transa amazônica* (Bodanzky e Senna, 1976). A música otimista serve como pano de fundo, mas a interação entre as imagens diversas, juntamente com a percepção do espectador sobre a história subsequente, imprime um tom irônico ao segmento. O ritmo de montagem acompanha a cadência da música. Poderíamos dizer que a combinação de imagens otimistas e de adversidade, alinhada ao contexto histórico do espectador, em alguns momentos, transforma a percepção das imagens em algo quase perturbador, refletindo um *show* por vezes angustiante, da história brasileira. Imagens impactantes mostram homens na Serra Pelada, bem como, cenas de confrontos de rua, sulcos abertos no solo, enormes pneus, estradas danificadas e uma onda de destruição com diversos trens cruzando em várias direções e pontes. A melodia de samba continuam embalando essas cenas como em um clipe musical. Há também vislumbres de aterros sanitários, ícones religiosos, hidrelétricas, diversos grupos indígenas, com destaque para o cacique Raoni observando uma represa. Operários equilibram-se em fios e altos postes, enquanto fábricas emergem em ritmo frenético.

A sequência de imagens de arquivo se estende para mostrar de algum modo, avanços tecnológicos, desde computadores até sistemas modernos de ordenha e criação intensiva de animais. Imagens de rituais de matriz africana e ambientes da igreja católica refletem a rica tapeçaria cultural do Brasil. Há *flashes* de jogos de futebol, políticos como Lula, funerais de líderes nacionais, entrevistas, estádios superlotados e cenas urbanas com carros e arranha-céus. Os portos movimentados, as atividades de mineração e as imagens contrastantes do carnaval, tanto de rua quanto das festas da elite, pintam um retrato vívido do país. Mulheres dançam em outros ambientes carnavalescos, cédulas de dinheiro são exibidas, e as icônicas imagens do Rio de Janeiro, desde as praias movimentadas e super lotadas até o Cristo Redentor, são intercaladas. Vemos essa última imagem com nuvens sobrepostas e por fim, uma fumaça espessa preenche a tela, evocando a memória do extermínio indígena, abrindo o plano de Carapirú correndo solitário pela estrada.

A montagem descrita evoca uma série de sensações e reflexões, abrangendo diversos aspectos do Brasil em um período significativo. Tendo em vista a jornada de dez anos de Carapirú, pela mata, essa montagem não é apenas uma representação visual dos acontecimentos do país, mas serve como um pano de fundo simbólico para a travessia do personagem.

No último momento do filme é destacada a complexidade da relação de Carapirú com os homens brancos, cujas ações oscilam entre opressão e proteção. Este segmento enfatiza os choques culturais e as interações decorrentes desses encontros. A narrativa ganha maior profundidade com a inclusão de variados materiais de arquivo, especialmente registros televisivos, que amplificam o relato e servem como testemunho da realidade retratada. O clímax desse trajeto é marcado pela presença de Carapirú em

Brasília, um evento que provocou forte eco midiático em toda a nação, sublinhando a necessidade imperativa de políticas direcionadas à defesa e preservação dos direitos indígenas. O desfecho da história é com Carapirú reencontrando o filho e retornando a uma aldeia do seu povo em outra localidade, dez anos após o extermínio.

Em *Quilombo Rio dos Macacos* (2017) realizado por Josias Pires⁴ a narrativa principal é composta por relatos dos moradores da própria comunidade quilombola - especialmente dos mais velhos e lideranças atuantes na comunidade - o filme é montado a partir de imagens realizadas pelo cineasta, mas sobretudo, por imagens de arquivo diversas, composta por reportagens de TV, registros retirados da própria internet, imagens de celular feitas pelos próprios quilombolas - que acompanham a rotina e dificuldades diárias, além dos eventos e atividades fora da comunidade, como manifestações e audiências públicas importantes. Muitos são os dramas vividos pela comunidade, desde a falta acesso aos serviços básicos de saúde e educação, o direito de ir e vir, e o acesso a água.

Neste filme, também há uma seção específica onde se forma uma sequência com imagens de arquivo obtidos da internet, incluindo diversas reportagens. Esta passagem da montagem nos fornece um resumo da jornada das infundáveis das audiências judiciais enfrentadas pelos quilombolas até aquele momento específico. Nesse momento ouvimos uma música de Emicida, que embala o pano de fundo imagético, e assim como no samba em *Serras da Desordem*, uma denúncia - manifesto é percebida.

O filme utiliza uma abordagem temporal flexível, adaptando-se conforme necessário para retratar aspectos variados da luta dos quilombolas. A montagem utilizada no filme vai além de sua função narrativa básica, atuando como um meio de facilitar a compreensão e proporcionar uma perspectiva variada do quilombo e seu cotidiano. A narrativa do filme é construída através de uma montagem que visa representar a luta dos quilombolas, combinando diferentes pontos de vista, engajando aliados e incorporando imagens de imprensa - inclusive arquivos que foram sujeitas à censura.

As brechas que surgem na montagem de arquivos nos mostram que a história não é contínua, mas fragmentada. As imagens de arquivo são como ecos do passado, remanescentes que evocam memórias. No entanto, é vital reconhecer que esses vestígios representam apenas indícios dos eventos passados. Mesmo diante de adversidades, como destruição ou calamidades, a imagem persiste. Ela pode não capturar a totalidade de um evento, mas isso não significa que esteja desprovida de sentido. Didi-Huberman afirma que “ as imagens nunca exibem tudo que há para se ver; ainda melhor,

4 Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (1988), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2004); Doutorando no Programa Multidisciplinar Pós Cultura/IHAC/UFBA (a partir de 2016); atua em direção de filmes documentários desde 1998. Foi roteirista e co-diretor do filme documentário de longa-metragem “Cuíca de Santo Amaro”. Fez pesquisa, produção e direção da série de TV “Bahia Singular e Plural”, da TVE Bahia (1997/2003).

elas podem mostrar a ausência daquilo que não se pode ver e que elas nos sugerem constantemente” (Didi-Huberman, 2020, p. 124).

Portanto, uma imagem vai além da sua simples visualização, abrangendo também as emoções e percepções que ela desperta. Na montagem realizada por Cristina Amaral, esta é a dinâmica chave das interações. As imagens são selecionadas e sequenciadas de maneira a evocar não apenas uma reação imediata, mas também a estimular uma reflexão mais profunda. Amaral cria uma narrativa visual atemporal, permitindo que o espectador construa sua própria interpretação e conexão com o conteúdo. A montagem não se restringe a uma disposição linear ou cronológica de imagens; ela busca uma interação com o espectador, convidando-o a explorar camadas subjetivas de significado e memória.

Considerações Finais

Cristina Amaral, ao realizar a montagem em *Quilombo Rio dos Macacos* e *Serras da Desordem*, demonstra uma habilidade de interagir com as imagens de arquivo muito própria. Ela aborda a montagem com um olhar que ultrapassa o óbvio, revelando outras possibilidades para as imagens. Em *Quilombo Rio dos Macacos*, Amaral organiza as imagens de arquivo de forma a ressaltar a luta e a resiliência da comunidade quilombola. Sua montagem não apenas ilustra os eventos, mas também evoca as emoções e as experiências subjacentes, dando voz aos sentimentos e memórias da comunidade.

Por outro lado, em *Serras da Desordem*, Amaral usa as imagens de arquivo para explorar a trajetória do indígena Awá-Guajá, Carapirú. A montagem neste filme vai além da representação dos acontecimentos; ela desvela as camadas ocultas da narrativa, como os aspectos culturais, a resistência e a luta pela sobrevivência. Cristina Amaral entrelaça as imagens, criando um mosaico visual que reflete a complexidade e a profundidade da experiência indígena para além da consciência do próprio personagem, integrando imagens de arquivo que evocam um discurso.

Em ambos os filmes, Amaral não se limita a apresentar o que é visível nas imagens de arquivo, ela se aprofunda na exploração do que está implícito, trazendo à tona os aspectos não ditos e as histórias não contadas. Sua montagem constrói uma narrativa que é ao mesmo tempo informativa e ressonante, permitindo que o público não apenas veja, mas também sinta e compreenda as realidades retratadas nos filmes. Amaral demonstra que a montagem, pode se tornar uma ferramenta de conhecimento, criação e de expressão humana.

A montagem de imagens de arquivo é um processo criativo que envolve escolher, cortar, rearranjar e, por vezes, recontextualizar cenas para contar uma história de maneira que o espectador não apenas entenda, mas possa ressignificar. Cada imagem de arquivo carrega uma história, um contexto e uma emoção.

Esta abordagem à montagem de imagens de arquivo transforma o montador em um contador de histórias, um artesão que molda o passado para dialogar com o presente. Em filmes como *Serras da Desordem* e *Quilombo Rio dos Macacos*, essas imagens são frequentemente usadas para mobilizar sentidos e conferir profundidade às narrativas,

mas também utilizadas de maneira metafórica, criando conexões emocionais e simbólicas que ultrapassam os limites do tempo.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens Apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Editora 34, 2020.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

QUILOMBO Rio dos Macacos. Direção: Josias Pires . Produção: Marcela da Costa. Salvador, 2017.

SERRAS da Desordem. Direção: Andrea Tonacci. Produção: Sérgio P. Oliveira, Érica Ferreira, Wellington Figueiredo. São Paulo: Distribuidora: Usina Digital, 2006.

CORPOS D'ÁGUA: ETNOGRAFIA DE UMA AÇÃO ARTÍSTICA¹

BODIES OF WATER: ETHNOGRAPHY OF AN ARTISTIC ACTION

*Priscila Cabral Almeida, Karla Brunet, Tânia Maria do Nascimento Bispo
e Wilson Roberto Barros Campos²*

Resumo

Corpos D'Água consiste na etnografia do processo de construção do videoarte "Mantra de Água Doce". A ação artística foi desenvolvida a partir de pesquisa e escuta ativa com a dançarina e coreógrafa Tânia Bispo, *egbomi* do *Ilê Axé Kalé Bokun*, de nação ijexá. Nossa pesquisa mapeou os sentidos das águas para o sistema ijexá e,

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS, FABULAÇÕES E ARQUIVOS: ÁGUAS DO TEMPO.
 - 2 Priscila Cabral Almeida é Doutora em História, Política e Bens Culturais (Cpdoc/FGV), Mestre em Memória Social (PPGMS/UNIRIO) e Graduada (bacharelado e licenciatura) em História (UNIRIO). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Ecoarte (IHAC-UFBA) e Memória e Espaço (PPGH-Unirio). Professora substituta no Bacharelado Interdisciplinar em Artes (IHAC-UFBA); Karla Brunet é Doutora em Comunicação Audiovisual (UPF, Espanha) e Mestre em Artes Visuais (Academy of Art University, EUA). Professora Associada do Bacharelado Interdisciplinar em Artes (IHAC-UFBA) e do PPGAV da UFBA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Ecoarte; Tânia Maria do Nascimento Bispo é Mestre em Dança (PRODAN-UFBA) e Graduada em Dança (UFBA). Professora coreógrafa (Escola de Dança-UFBA) e terapeuta junguiana e Wilson Roberto Barros Campos que é Graduando do Bacharelado Interdisciplinar em Artes (IHAC-UFBA). Cantor, compositor, arranjador e produtor cultural baiano.

mais especificamente, como esta cosmovisão atravessa e se corporifica através da fala e dos movimentos de Tânia Bispo. A ação artística dialoga com as teorias que compreendem as artes e as relações sociais como parte indissociável da natureza e da justiça social-ambiental.

Palavras-chave: Água; Sistema Ijexá; Videoarte; Saberes Ancestrais.

Abstract

Bodies of Water consists of the ethnography of the construction process of the video art “Fresh Water Mantra”. The artistic action was developed based on research and active listening with dancer and choreographer Tânia Bispo, *egbomi* of *Ilê Axé Kalé Bokun*, from the Ijexá nation. Our research mapped the meanings of water for the ijexá system and, more specifically, how this cosmovision crosses and embodies itself through Tânia Bispo’s speech and movements. Artistic action dialogues with theories that understand the arts and social relations as an inseparable part of nature and social-environmental justice.

Keywords: Water; Ijexá System; Video art; Ancestral Knowledge.

Introdução

Ao final do primeiro semestre de 2023, tínhamos um encontro marcado no bairro do Santo Antônio, na cidade de Salvador, Bahia. Este encontro tinha o especial motivo de promover uma aprendizagem, a partir do conhecimento de Tânia Bispo sobre o sentido mais profundo das águas doces em sua cosmovisão. Nascida em Salvador, além de ter uma vasta experiência enquanto dançarina e coreógrafa, Tânia Bispo é filha *Iyaebé* iniciada do *Ilê Axé Kalé Bokun*, uma casa de candomblé de nação ijexá, do “povo das águas”.

O intuito principal desta escuta ativa estava relacionada com a proposta de uma ação artística coletiva, que resultaria em um videoarte a ser apresentado no IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL). O processo de construção da ação artística tinha, portanto, sua nascente nos sentidos estéticos, poéticos e espirituais das águas para o sistema ijexá e, mais especificamente, como esta cosmovisão atravessava e se corporificava através da fala e dos movimentos de Tânia Bispo, que também participou com a linguagem da dança na composição do videoarte.

A ação artística é o esforço coletivo que nasceu também do projeto de pós-doutorado intitulado “Vozes D’Água: memórias, estéticas e sentidos das águas para o sistema ijexá”, recém iniciado pela pesquisadora Priscila Cabral Almeida. O projeto busca mapear, através da etnografia audiovisual, fontes históricas e entrevistas de

história oral, os sentidos das águas para o sistema ijexá (SOUSA JÚNIOR, 2019). Compreendendo este sistema enquanto a cultura trazida pelos povos africanos, em Ijexá (Nigéria) e no seu entorno, desaguando na cultura afrodiáspórica brasileira, a partir da conformação de candomblés de nação ijexá, de seus símbolos, cânticos, entidades e afoxés.

A pesquisa de pós-doutorado em artes, assim como os projetos em torno da linha de pesquisa “Poéticas das Águas” (Ecoarte-UFBA), tem inspiração e fundamento no processo artístico interdisciplinar contemporâneo, através de ações artísticas coletivas como a que apresentaremos a seguir. O intuito deste artigo é de lançar breves considerações sobre a cosmovisão do sistema ijexá e descrever como se deu o processo artístico para cada uma e cada um dos participantes. Mas antes de iniciarmos, reforçamos a nossa escolha pela autoria coletiva deste artigo, pois conta com a descrição de como o processo artístico atravessou cada um dos corpos d’água que construíram o videoarte “Mantra de Água de Doce”: Tânia Bispo, pela cosmovisão e linguagem da dança; Priscila Cabral Almeida, pela música e poesia; Karla Brunet, pelas imagens e direção da videoarte; e Wilson Roberto Barros Campos (Betho Wilson), pela linguagem musical.

O Sistema Ijexá e o encontro-escuta com Tânia Bispo

Nas pesquisas que tem o ijexá enquanto tema de estudo, mesmo que em uma visão panorâmica mais apressada em repositórios de revistas acadêmicas, dissertações e teses, percebemos a predominância de sua categorização enquanto um ritmo ou dança afrodiáspórica. Quer se trate de sua rítmica dentro do universo litúrgico do candomblé, de sua manifestação de rua (a partir da formação de grupos de afoxé desde o final do século XIX) ou de sua presença nos palcos contemporâneos (através de expressões artísticas e da música mediatizada), o ijexá apresenta este enquadramento como forma de operacionalizar análises dentro do universo da música e da dança (Ikeda, 2016).

Em nosso processo artístico interdisciplinar adotamos a dimensão cultural e simbólica do ijexá, a partir da noção desenvolvida por Sousa Júnior (2019). O pesquisador teve um papel fundamental no levantamento histórico do “povo ijexá”, desde sua chegada à Bahia a partir do tráfico transatlântico, da sua resistência e permanência na cultura local soteropolitana, e da conformação de sua matriz religiosa a partir da fundação do *Ilê Axé Kalè Bokùn*, na Península de Itapagipe, por Severiano Santana Porto. A pesquisa instruiu o tombamento municipal do terreiro, reconhecido em 2019, pela Fundação Gregório de Matos (FGM), tornando-o o primeiro terreiro de nação ijexá tombado do Brasil. No livro “Ijexá, o povo das águas” (2019), resultado da pesquisa de instrução, Sousa Júnior afirma que

(...) cada vez mais fui me afastando da ideia do ijexá como uma dança ou um ritmo, ao mesmo tempo em que fui ganhando consciência que ijexá é, na

verdade, um complexo sistema simbólico elaborado por africanas e africanos que cruzaram o Atlântico, que mantêm-se vivo e continua atribuindo significado à vida de pessoas do chamado “povo ijexá”, sobre os quais ainda houve-se dizer que guardam “alguns assuntos”. (Sousa Júnior, 2019, p. 14).

O autor acrescenta, ainda, que mapear esta resistência identitária que transita na mística do território de uma cidade cercada e minada pelas águas, não significa revelar os fundamentos (mistérios, segredos) da religião, mas compreender a existência subjetiva da comunidade ijexá no universo do candomblé da Bahia. Neste ponto, nosso trabalho artístico contemporâneo também foi inspirado pela obra de Sousa Júnior, que além de levantar as fontes escritas para seu mapeamento do “povo das águas”, dedicou-se com afinco a colher as entrevistas com os mais velhos, guardiões da memória ou griôs³, apresentando-nos uma espécie de museu vivo da memória e trajetória desta comunidade.

Em nossa composição do videoarte “Mantra de Água Doce”, tivemos como ponto de partida a escuta ativa com Tânia Bispo sobre os atravessamentos deste sentido das águas em sua subjetividade, no seu próprio corpo e na cosmovisão de sua nação ijexá. Nossa intenção com a escuta ativa também se aproximava muito da reflexão feita pelo historiador e político de Burkina Faso, Joseph Ki-Zerbo, na introdução à obra monumental “História Geral da África” (2010). Ao discorrer sobre a metodologia aplicada à pesquisa, destaca que

(...) a tradição oral é a fonte histórica mais íntima, mais suculenta e melhor nutrida pela seiva da autenticidade. (...) reveste de carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado. Apresenta sob as três dimensões aquilo que muito frequentemente é esmagado sobre a superfície bidimensional de uma folha de papel. (Ki-Zerbo, 2010, p. XXXIX)

A escuta ativa com Tânia Bispo foi realizada na sala de sua casa. Sentadas em esteiras de vime e compartilhando um café fresco com canela, Tânia acolhia as pesquisadoras com seus ensinamentos sobre a natureza diversa das águas, suas intensidades, suas texturas, seus movimentos e suas representações simbólicas a partir de alimentos, animais, cores e números. Não eram os mistérios e preceitos da religião de matriz africana que eram transmitidos, mas aspectos e traduções da cosmovisão que, respeitosa e, alimentariam o processo criativo contemporâneo com imagens e sentidos mais profundos, livremente criados a partir do encontro de corpos diversos, atravessados por águas distintas e que, como veremos na seção a seguir, confluíram de forma fluida e experimental para a composição do videoarte “Mantra de Água Doce”.

3 Griôs são sujeitos que, na tradição da África Ocidental, têm por vocação preservar e transmitir as histórias, conhecimentos, canções e mitos do seu povo.

O processo artístico: atravessamentos entre poesia, dança, imagem e som

Logo após a escuta ativa que tivemos com Tânia Bispo, iniciamos os preparativos para a gravação de seus movimentos, de sua dança. Tânia elaborou o próprio figurino, a partir do arquétipo da orixá Oxum.

Segundo Tânia Bispo, Oxum é a amável mãe das águas doces. Carinhosa, sedutora, agradável, vaidosa, atraente e meiga. Gosta de receber presentes que adornam sua beleza natural. Representa a sabedoria e o poder feminino. É dona da fertilidade, protetora do amor. Portanto, o figurino escolhido tinha tecidos leves e transparentes, com tonalidades douradas, acrescido de adornos, como pulseiras e brincos em tom de cobre. A dançarina e *egbomi* acrescenta, ainda, que buscou afirmar e carimbar seu corpo enquanto filha do ijexá e de sua ancestralidade nos orixás das águas. Em sua descrição do processo artístico, afirma que

Partindo desse princípio, as memórias do meu corpo, registradas, são acervos dessa pesquisa. As ferramentas utilizadas vêm da memória: a da dançarina e também da filha *Iyaebé* iniciada no *Ilê Axé Kalè Bokùn*. É importante ressaltar que todos os corpos passam por esses arquétipos, não sendo exclusivo dos iniciados. (Tânia Maria do Nascimento Bispo)

A criação do som e poesia oral

Paralelamente à entrevista que realizamos com Tânia Bispo, a poesia escrita por Priscila Cabral Almeida foi selecionada para a ação. O texto havia sido escrito anteriormente, ainda no início de 2023, quando a pesquisadora resgatou uma experiência de fé vivida no Rio Lençóis, em 2018. Na ocasião, Priscila buscou grafar uma experiência sensível e subjetiva vivida nas águas doces, também conhecida como a morada da orixá Oxum, tanto para a nação ijexá quanto para outras religiões de matriz africana. A ideia era de que a autora pudesse somar a experiência de seu corpo, não iniciado na religião, mas sensível e artístico, com o desaguar das palavras, que citamos integralmente a seguir.

Quando um toque ancestral e um abraço espiritual / Estremecem o corpo,
fazem suar as mãos / Trancam a garganta e turvam o olhar / É o rio anunciando
seu passar

Entre Lençóis, o grande rio / Morada de mãe / Estrada de pedra lisa, polida,
rósea, infinita / Mais som do que movimento / Mantra de água doce / Amolece
os músculos / Dissolve os nós / Amacia a carne espírito, o corpo mulher

Desça, meu filho diz / Você está em casa / Pegue as pedras do fundo / Vou te contar sobre um lugar chamado Ijexá

Desço e levo abebê / Quero desfocar dos olhos vigilantes do mundo / Me nutro dos pés à cabeça / Carrego que energiza a coroa / E aninho 8 sementes, 8 vidas / Oito infinitas potências / Oito e infinitas esperanças / E deito meu corpo nas águas que correm serenas / Lavo meus cobres / Fecho os olhos / Borbulho / E desperto com o brilho de mil sóis no olhar. (Priscila Cabral Almeida)

É importante salientar que a construção do áudio foi realizada anteriormente à edição das imagens. Com a poesia em mãos, Priscila Cabral Almeida a registrou com sua voz, no Duarte Studio, em Salvador. A trilha sonora foi toda construída em cima do poema já gravado, de forma a dialogar com a cadência do texto, o sentido das palavras dos sons murmurados. Betho Wilson, compositor, cantor e ogã de Oxum do *Ilê Axé Omin Dá*, e também estudante do BI Artes (IHAC-UFBA), gravou todos os instrumentos que compõem a trilha sonora.

Entendendo que o ijexá é um ritmo ritualístico, para celebrações dentro dos templos sagrados das religiões de matriz africana, era preciso ter uma devoção e um respeito muito grande ao que ia ser feito em nosso trabalho, porque a importância desse ritmo dentro do culto é evidente. Basicamente, o ijexá é tocado por três tambores e o agogô, que é chamado de *gan*. Esse é um formato básico utilizado nos terreiros. Para o projeto, optamos por utilizar um tambor apenas, desempenhando o papel do *rum*, que são utilizados durante as cantigas de candomblé. A base, que seria realizada pelos outros tambores, o *rumpi* e o *lê4*, utilizamos elementos de efeitos. Porque precisávamos criar uma atmosfera de água, uma paisagem de rio. Ao ouvir a trilha, o ouvinte precisava ser remetido para esse lugar. Para fazer a clave do ijexá, que é feita pelo agogô, usamos um instrumento à base de coco, com duas notas, aguda e médio-grave. Também adotamos instrumentos de efeito não convencionais, como cano de tubulação e de fiação, para gerar essa sonoridade e essa ambientação de natureza.

A captura das imagens

A captura das imagens para a criação da videoarte se deu em três fases distintas. Primeiramente, na escuta de Tânia Bispo já relatada aqui, onde a dançarina descreveu os movimentos das águas para o sistema ijexá. A segunda fase foram as filmagens de campo, em busca de águas cobres, águas cristalinas e águas profundas. A terceira fase, foram as filmagens de Tânia Bispo dançando.

4 *Rum*, *rumpi* e *lê* são três os atabaques em um terreiro de candomblé. O *rum* é o atabaque maior, com som mais grave, responsável em puxar o toque do ponto que está sendo cantado.

Os movimentos identificados na primeira fase do processo foram posteriormente replicados como movimentos de câmera dentro da água. A busca por locais de filmagens se deu a partir desta escuta também, pois precisávamos de lugares com águas douradas e cristalinas.

A primeira viagem de campo de filmagem foi para a Chapada Diamantina onde capturamos imagens de cachoeiras e dos rios Roncador e Marimbus. O percurso de canoa pelo rio foi gravado pensando nos movimentos da dança, a câmera afundava e se movia pela água como os nos movimentos dos braços de Tânia. Esses primeiros vídeos foram catalogados, analisados e selecionados para a edição, sempre tendo como ponto de partida as águas do ijexá.

Depois, fizemos a primeira filmagem da dança numa sala da escola de dança da UFBA. Aqui, também, os movimentos imitavam o fluir das águas, tanto na dança quando no movimento de câmera ao redor do corpo e no espaço da sala.

A segunda viagem de campo, depois de analisar e trabalhar com os primeiros vídeos, foi no Rio São Francisco, na região dos Cânions de Xingó. Aqui as imagens eram da água correndo, das rochas, da cachoeira caindo neste rio que é um dos maiores do país. Os movimentos de câmera seguiam as mesmas regras das filmagens na Chapada Diamantina. As águas tinham cores mais variadas, algumas vezes bem ocre e vermelha, outras mais verde azuladas, a paleta de cores se expandiu em diversas tonalidades nas águas do Velho Chico. Depois de revisar e catalogar o material de campo, vimos que já tínhamos imagens suficientes para o trabalho.

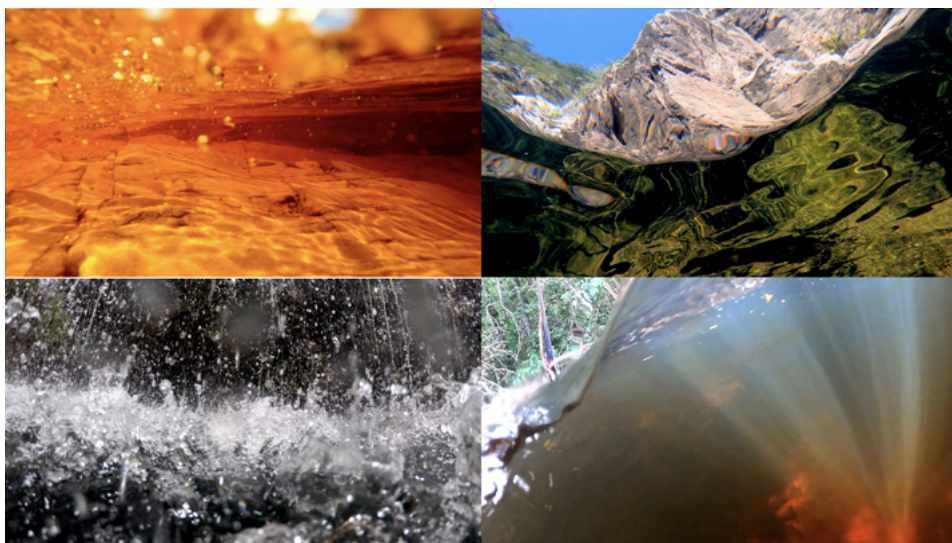


Figura 1 – Prints dos vídeos decupados e selecionados para edição. Crédito das imagens: Karla Brunet

O mesmo não ficou definido pelas imagens da dança. Resolvemos refazer as gravações em outro espaço da Escola de Dança, agora no Teatro do Movimento, que tem

as paredes todas pretas. Gravamos novamente os movimentos das águas dançados por Tânia para termos opções variadas no momento da edição. Todas as filmagens de campo e das danças foram gravadas, selecionadas e decupadas por Karla Brunet.

A edição da videoarte

A edição do videoarte começou com o som e a poesia já prontos e as imagens já decupadas. A ideia era mesclar as imagens de campo com a dança e o som. Primeiramente, a música foi feita em conjunto com a poesia, mas na hora da edição das imagens, não teve movimento, fluidez como na água. Então, optamos por separar a música da voz em trilhas distintas. Assim, na edição, conseguimos cortar partes da fala para integrar com as imagens. Foi um processo arriscado de edição, pois foi um processo solitário, sem a presença dos outros mesmos da equipe. Então, as escolhas foram baseadas na imagem conversando com fala.



Figura 2 – Prints da videoarte “Mantra de água doce”. Crédito das imagens: Karla Brunet

URL: <https://shorturl.at/kIBPU>

Depois de pronta a edição, todos revisaram e fizeram suas colocações. Os ajustes finais foram feitos depois desta primeira mostra para toda a equipe. A proposta era criar um vídeo curto, com menos de 5 minutos, que traduzisse um pouco desta ancestralidade da água e seus movimentos. A mescla de imagens e de águas da Bahia fizeram parte desse repertório. O resultado é como um cântico, uma dança de imagens.

Considerações Finais

As pesquisadoras Pupo e Veloso (2020), ao buscarem a genealogia do termo ação artística, indicam-nos que seu cerne está na transformação social baseada na troca e compartilhamento, na ampliação de modalidades de existência e na conquista da autonomia. Está no encontro, no diálogo, na confrontação, na troca de sentidos.

O sentido central de uma ação artística é a participação, o prazer em construir uma manifestação artística comum, onde microencontros proporcionem relações e vínculos sociais. Assim, saberes diversos e distintas cosmovisões entram em diálogo para desconstruir ideias enrijecidas e proporcionar transformações individuais e coletivas. O videoarte “Mantra de Água Doce” foi uma espécie de experimento dessa ação coletiva e colaborativa em torno de saberes sobre as águas que, muitas vezes, ficam à margem de saberes institucionalizados, mas que têm a potência de transformar perspectivas socioambientais e culturais.

Malcom Ferdinand (2022), em seu livro “Uma ecologia decolonial” fala de uma metamorfose crioula, da fuga dos quilombolas para locais onde se tornaram integrados a um ambiente natural. Isso fez com que estes descobrissem seu eu, seu nós, “uma nova relação com seu corpo, um pertencimento cultural por meio de uma nova liberdade de culto” (Ferdinand, 2022, p. 173). A videoarte “Mantra de água doce” é nossa forma de pensar o espaço, o meio ambiente, as relações sociais e as águas como essa metamorfose, que busca criar uma nova relação do corpo nas águas e um entendimento mais profundo de sua ancestralidade.

Referências

- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: UBU, 2022.
- IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP – Dossiê Música Popular Brasileira na USP*, São Paulo, n. 11, p. 21-36, out./dez. 2016.
- KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África, I: Metodologia e Pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.
- MANTRA de água doce. Direção, Imagem e Edição: Karla Brunet. Música e Texto: Priscila Cabral. Coreografia e Dança: Tânia Bispo; Trilha sonora: Betho Wilson. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (4 min 20 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GnFhryOHOQQ>. Acesso em: 21 jan. 2024.
- PUPPO, Maria Lúcia de Souza; VELOSO, Verônica. Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 2, 2020, p. 1-21.
- SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. *Ijexá, o povo das águas*. Recife: Editora Linceu, 2019.

PINTURA, FOTOGRAFIA E VÍDEO EM TEM UM MONTE DE OXUM NO SUS, DE ALINE BRUNE¹

PAINTING, PHOTOGRAPHY AND VIDEO IN TEM UM MONTE DE OXUM NO SUS, BY ALINE BRUNE

Priscila Miraz de Freitas Grecco²

Resumo

Aline Brune tensiona a fotografia a partir de escolhas de suportes para a imagem fotográfica, sua quase dissolução pela pintura, vídeo e bordado, e na mobilização teórica que conduz sua pesquisa a partir da ficcionalização do real, criando camadas e dobras em uma mesma imagem. Em *Tem um monte de Oxum no SUS* (2019), a visualização de outro mundo através dos sonhos propiciados pelas fissuras de sedução da imagem que impulsionam a trama poética, é explorada a partir do cotidiano da artista, de sua interação com o entorno da cidade e com outras mulheres.

Palavras-chave: Fotografia; pintura; videoarte; arte contemporânea; visualidade.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: CORPOS EM AFIRMAÇÕES, TRÂNSITOS E FABULAÇÕES NO CINEMA E NA ARTE CONTEMPORÂNEA.

2 Doutora e Professora de História da Arte - UFRB. Coordenadora do Programa de Extensão História da Arte e Gênero e do Projeto de Pesquisa *El mapa: perspectivas decoloniais desde a América Latina*. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa [Re]image.

Abstract

Aline Brune tensions photography based on choices of supports for the photographic image, its almost dissolution through painting, video and embroidery, and the theoretical mobilization that drives her research based on the fictionalization of reality, creating layers and folds in the same image. In *Tem um monte de Oxum no SUS* (2019), the visualization of another world through dreams provided by the fissures of seduction in the image that drive the poetic plot, is explored based on the artist's daily life, her interaction with the city's surroundings and with other women.

Keywords: Photography; painting; video art; contemporary art; visuality.

Escutar o sonho dos outros

A artista visual, atriz e pesquisadora Aline Brune parte da fotografia para acessar corporeidades que, vivendo o dia a dia, apresentam-se em potência em outros espaços, fissuras na camada do que chamamos realidade, criando possibilidades que deslocam o funcionamento cronológico, linear do tempo, sendo o sonho uma tática de desvio, desobediência e cuidado. No presente trabalho iremos abordar esses aspectos do trabalho de Brune a partir de uma de suas obras, *Tem um monte de Oxum no SUS* (2019), porque nos possibilita acessar a fotografia em desdobramento de sentidos a partir de intervenções de outras linguagens, destacadamente a pintura, o bordado e o vídeo, tendo o sonho como elemento disparador dos processos. O tema do trabalho - mulheres negras grávidas esperando por assistência do Sistema Único de Saúde - SUS -, muda de perspectiva a partir do deslocamento do tempo e do espaço onde acontece a ação contada, partir de uma perspectiva ativa da artista, que participa da cena, apontando para a questão premente da pesquisa que Brune desenvolve em seu doutorado, e que denomina “vivências oníricas autorreferentes”. O ponto de partida é o trânsito que a fotografia possibilita entre a realidade objetiva e a ficção, questão sensível nas discussões sobre a fotografia desde seu surgimento no século XIX. Entre o invisível e o visível da fotografia são fabricadas histórias que têm o poder de gerar novas narrativas. Essa tensão que existe na própria fotografia, é desdobrada, salientada e resolvida acessando memórias através dos sonhos, pois como aponta Sidarta Ribeiro, “a matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido” (Ribeiro, 2019, p. 15). Dessa forma, fotografia e sonho são elementos que possibilitam o acesso à memória, e assim, matérias fecundas para o desenvolvimento da poética da artista.

No processo criativo instalado entre memória/fotografia/sonho, o sonho é um caminho de ação central para que a tensão da fotografia, localizada entre real e ficção, encontre a fissura da imagem que irá ser o ponto de inflexão para que outra imagem surja a partir da primeira, e são ativados pela artista através da prática do sonhário,

recomendada desde a Idade Antiga como método para a rememoração onírica, que consiste na descrição dos sonhos feita logo depois de acordar (Ribeiro, 2029, p. 16).

No mundo moderno, logo relacionamos a presença dos sonhos nas produções artísticas ao surrealismo e, de maneira mais geral, à psicanálise. No caso da fotografia, a série emblemática por relacionar uma forma de surrealismo com a psicanálise, é a série *Sonhos* de Grete Stern. As fotomontagens de Stern foram feitas entre 1948 e 1952 como parte da coluna semanal “El Psicoanálisis le ayudará”, publicada pela revista *Idilio* em Buenos Aires, onde a fotógrafa vivia então, fazendo parte do grupo de fotógrafos modernos da década de 1950. Leitoras da revista enviavam cartas contando seus sonhos para serem interpretados pelo professor Gino Germani que assinava com o pseudônimo de Richard Rest, e Stern produzia fotomontagens, como uma análise artística e visual, uma análise gráfica do sonho que tinha sido interpretado. Segundo Facundo de Zuviría, “Na verdade, esses sonhos eram pesadelos, porque giravam sempre em torno de perseguição, opressão, submissão, desânimo. O tom mordaz dessas fotomontagens é uma denúncia precoce da situação de subjugação da mulher nessa época” (Martins; Zuviría, 2019, p. 8). A série de Stern, com o tempo, acabou sendo uma forma de registro singular da situação da mulher na sociedade argentina de meados do século XX.

No caso do trabalho de Brune, os sonhos estão localizados a partir de outras epistemologias, que não os entende nesse lugar de acesso aos desejos do inconsciente dos sujeitos, conforme a psicanálise afirma. A artista busca se aproximar muito mais da forma como culturas indígenas entendem os sonhos, para apontar também para a situação das mulheres, agora das mulheres negras na sociedade brasileira contemporânea. Ailton Krenak, por exemplo, uma das referências da artista, afirma a importância do sonho para a transformação da realidade, porque sonhar é uma prática, que pode ser entendida como um regime cultural:

Quando eu sugeri que falaria do sonho e da terra, eu queria comunicar a vocês um lugar, uma prática que é percebida em diferentes culturas, em diferentes povos, de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia. Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades (Krenak, 2029, p. 51-52).

Davi Kopenawa diz que os napë pë (os brancos) não sabem sonhar. No livro de Hanna Limulja, *O desejo dos outros – Uma etnografia dos sonhos yanomami*, a autora se detém justamente na importância dos sonhos pra cultura yanomami. A autora traz um

relato minucioso do momento de compartilhamento dos sonhos logo ao despertar, o que dá ao ato de sonhar um aspecto de socialização que faz com que adquira uma função prática e política no dia a dia da comunidade. Narrar os sonhos, ouvir o que o xamã diz sobre o que foi sonhado e organizar seu dia em comunidade a partir daí, suas relações com os outros, não passa tanto por uma interpretação do sonho, mas sobre o que se pode e deve ser feito com ele, em coletividade. Por isso Kopenawa diz que os brancos não sabem sonhar. Porque sonham apenas consigo mesmos, com seu mundo familiar e suas preocupações particulares, ao passo que entre os yanomami, aqueles que sabem sonhar entendem que este é um ato que envolve saber o que fazer do próprio sonho, desbravar o mundo e aprender com os outros (Limuljia, 2023, p. 57-64).

É a partir desse entendimento ativo, social e político do sonho que Brune estabelece sua poética e faz o entrelaçamento da fotografia e do sonho como espaços de memórias ancestrais, de outras possibilidades de existência que podem ser entrevistadas no instante fotográfico, que a partir daí, se realoca em outros possíveis. A memória acessada pela artista, desdobrada nas imagens que só são possíveis pelos sonhos, é sua forma de socialização de novas narrativas, sua maneira estética e política de estar atenta e perceber nas experiências da vida cotidiana, os sonhos entremeados em camadas de existências coletivas como potência de organização para a resistência dos corpos femininos negros numa sociedade patriarcal e racista. E a memória é elemento fundamental na construção das coletividades. Segundo Márcio Seligmann-Silva:

A memória nos vincula. Ao compartilhar memórias, construímos um bem comum que nos une. Toda memória, já dizia Maurice Halbwachs, é de algum modo coletiva. Toda memória é memória vicária, “dos outros”, pois somos animais sociais, e nossas memórias nos constituem enquanto tais. Isso tem a ver também com o fato de que somos seres políticos, vivemos em sociedades, e as memórias fornecem nossos dados, que estão na base dos pactos morais e de nossos hábitos (Seligmann-Silva, 2022, p. 16).

É nesse sentido que o autor ressalta a necessidade de nos dias atuais, de crise das grandes narrativas, fazermos o que chama de “virada mnemônica ética nas encenações de nossa memória” (Seligmann-Silva, 2022, p. 16), ou seja, fazer a crítica ética de nossas práticas memorialísticas até então, voltada para reafirmar a história dos vencedores, “heróis” resultantes de uma historiografia elitista, de glorificação de um progresso a qualquer custo. A virada mnemônica ética, além de questionar e acentuar esses aspectos de nossa prática memorialística, se abre para outras memórias que estiveram até então legadas ao apagamento, ao esquecimento: “(...) para que cada narrativa se adequasse a uma história nacional ‘de sucesso’, dever-se-iam apagar outras histórias” (Seligmann-Silva, 2022, p. 17).

No caso dessa obra de Brune, o sonho acessa uma memória que desloca as mulheres negras da sala de espera do SUS para uma cachoeira, relacionando-as à Oxun,

orixá das águas no candomblé, religiosidade afro-brasileira perseguida até os dias de hoje pela intolerância religiosa em nossa sociedade estabelecida no racismo estrutural. No deslocamento das imagens, Brune nos possibilita visualizar esse conflito social, a violência colonial que se repete até os dias de hoje na forma do racismo, do sexismo, na exploração territorial. Ao mesmo tempo, cria um deslocamento, cria o que Seligmann-Silva chama de “agentes da memória”, que são colocados estrategicamente em certos locais para narrar imagetivamente outras histórias, ela mesma como participante das imagens, e ao mesmo tempo o corpo coletivo das mulheres negras. Seria uma forma de “apropriação de elementos da memória, de uma memória próxima, familiar, mas também distante, associada a uma ruptura, a uma deriva, de um saber e de um modo de estar no mundo” (Seligmann-Silva, 2022, p. 23), e que de alguma maneira a artista reconhece como sendo seu também, já que o tema é pessoal – sua maternidade, mas estendido para a maternidade coletiva das mulheres negras. Seria o que a artista Musa Michelle Mattiuzzi chama de “habitar as ruínas da colonialidade”.

Para Seligmann-Silva, são os artistas, escritores, cineastas, os principais agentes de uma nova arte da memória ética, construída a partir de outras sensibilidades, e nesse sentido a fotografia tornou-se “uma metáfora fundamental na arte contemporânea” (Seligmann-Silva, 2022, p. 23), por reatualizar metáforas da memória, dependendo da maneira como é utilizada em processos diversos, como fragmento, escombros, sobrevivência, sendo apropriada, recortada, costurada. Aline Brune em *Tem um monte de Oxum no SUS* parte da imagem da fotografia para criar espaços de realidade e virtualidade onde a existência de outras narrativas é possível pelos sonhos imaginados. Como afirma Lucas Dilacerda, “A realidade tem sua parte atual (do modo de existência das ‘coisas que existem’) e a sua parte virtual (do modo de existência das ‘coisas que não existem’)” (Dilacerda; Lopes, 2021, p. 22). As imagens de Brune estão na própria multiplicidade que a partir do real e do virtual, a imaginação potencializa.

Tem um monte e Oxum no SUS

A fotografia cria mundos porque é, e sempre foi, manipulável. À revelia da tradição em que surgiu no século XIX, e que a vinculou de maneira indelével ao cientificismo positivista que caracterizou a época, intensificando as relações entre olhar, realidade e verdade já presentes na construção da perspectiva renascentista como modo de ver ocidental, a fotografia, como qualquer técnica, é lugar de criação de mundos, de realidades, de tramas, de narrativas ficcionais. A não aceitação da fotografia por tanto tempo no campo artístico diz muito mais, portanto, da sociedade e seu regime de verdade/visualidade, do que necessariamente da natureza da fotografia, aberta, conectável e expansível a outras linguagens, o que a arte contemporânea afirma quando torna visível o fazer fotográfico como estratégia criativa. Como diz André Roillé, a fotografia ancora as imagens na matéria das coisas, e serve tanto de base pra determinados

regimes de verdade, quanto tem a ver com o que está além, em outro lugar (Rouillé, 2009, p. 29-33).

Entre as hibridizações da fotografia com outras artes, a pintura se destaca já no século XIX com o movimento pictorialista, que buscou afirmar o caráter artístico da fotografia a partir da intervenção da mão do artista numa obra que a partir dessa intervenção se tornava única, querendo assim minimizar no resultado final a presença da máquina e da reprodução técnica, características relacionadas com sua aderência ao real, ao documental e a indústria fotográfica. Com a arte contemporânea, tanto as técnicas pictorialistas do XIX são revisitadas, quanto intensificações dessa discussão entre real fotográfico e subjetivo/ficcional pictórico conduzem experimentações que mobilizam práticas e teorias no campo da fotografia e da arte contemporânea.

No caso de Brune, existe uma tensão entre a fotografia e a pintura, mantida a partir das escolhas de suportes para a imagem fotográfica e posteriormente sua quase ou total dissolução pela pintura, pelo vídeo, pelo bordado, mobilizados de maneira que determinado ponto da imagem concentra essa tensão e faz lembrar o que Maurice Blanchot diz sobre o ser da imagem, algo que consiste em estar ao mesmo tempo oculto e aberto às presenças-ausências, sendo esse o ponto de sedução das imagens (Blanchot *apud* Navas, 2017, p. 137).

A artista vê esse ponto como o lugar para fazer a dobra na imagem fotográfica, que a partir desse momento torna-se a base para o surgimento de outra camada de realidade ficcionalizada que com a intervenção da pintura, do bordado sobre a fotografia impressa, ou do movimento e do som no vídeo, ela nos mostrará. A realidade cotidiana fotografada por ela mesma, ou por outras pessoas e apropriadas por ela, imagens recolhidas em uma pasta em seu computador com o nome “balaio de fotografias”, é o ponto de partida que reforça essa poética das dobras ficcionais que vão percorrendo estados marcados pela expansão dessa realidade fotografada a partir de outras técnicas.

Tem um monte de Oxum no SUS (2019) é um díptico em que a fotografia foi recoberta por tinta acrílica, transformando o recorte espacial da fotografia, portanto já modificando também sua existência no tempo. O processo da artista nesse díptico consistiu em escolher a fotografia e fazer a impressão fotográfica em papel Opaline 240g, com dimensão de 18cm x 25cm. Nesse papel é que foi feita a intervenção com tinta acrílica. No canto direito da primeira imagem, em primeiro plano, vemos uma mulher de perfil que, sentada, vestida de branco observa uma sala em que várias mulheres vestidas de branco, todas grávidas, também estão sentadas. O espaço da sala foi apagado pela pintura que retirou a maioria dos elementos que identificariam esse espaço, tornando-o um largo fundo branco em que suavemente encostam, em possíveis paredes e chão, as cadeiras em que as mulheres grávidas se sentam. Estamos suspensos no tempo com poucas referências do espaço, em estado de sonho. O título nos ajuda a identificar o local como uma sala de espera do SUS, e a mulher do canto direito da imagem que apenas se insinua de perfil, é quem observa a cena e ao mesmo tempo nos convida a observar com ela, nos encaminha para o que vem a seguir.

Na segunda imagem, as mulheres grávidas vestidas de branco estão agora sentadas nas pedras de uma cachoeira que se derrama sobre elas. No silêncio das duas imagens, o observador pode fazer o trânsito de uma para a outra acompanhando o olhar da mulher do canto direito da primeira imagem, um possível autorretrato da artista inserida ali na sala, grávida como as outras mulheres. Seu olhar mudo conduz ao que ela está vendo quando olha as outras mulheres grávidas como ela: Oxuns desaguando nas pedras. Essa dobra conduzida pelo olhar dentro da imagem é sua sedução onírica exposta pela pintura. As possibilidades trazidas pela pintura são múltiplas camadas de memória pessoal e coletiva, fração de sonho entrevisto como experiência. A relação com a vivência da artista - ser uma das mulheres grávidas na sala de espera do SUS e ser também uma das Oxuns na cachoeira -, é um ponto de referência para o processo que ela denomina de “vivências oníricas autorreferentes”. No caso do título, ele também nos auxilia na conexão das duas imagens no lugar entre real e ficcional a partir das palavras SUS e Oxuns.

As duas mesmas imagens foram novamente redimensionadas quando usadas na videoarte selecionada para a Mostra Competitiva Baiana do XV Panorama Internacional Coisa de Cinema, realizada em Salvador e Cachoeira em 2021. O vídeo desloca as duas imagens em recortes pelo movimento e também pelo som. A palavra está presente no processo poético da artista o tempo todo, na forma do sonhário, o diário de experiências sensoriais, vividas ou sonhadas, não hierarquizadas, que também constroem os sentidos múltiplos dos mundos criados. Se no primeiro formato a palavra está oculta na mudez do díptico, no vídeo ela expõe o que pensa enquanto olha, nos confirmando que sim, a artista está inserida naquele grupo, é uma das mulheres grávidas. Agora, além do movimento, temos a importância do som na criação desse outro lugar, que podemos dizer que está focado na ambientação da segunda imagem se expandido pra primeira, sem que exista qualquer referência sonora à sala de espera do SUS. Ouvimos o som de passarinhos e de cachoeira, e em determinado momento, a voz da artista nos acompanha no trânsito que o vídeo dá para formas distintas de acompanhar as imagens do díptico:

Acho que as deusas trabalham mais no Sistema Único de Saúde, enquanto os humanos humanizam outros lugares. Éramos muitas parturientes naquele grupo próximo, não coincidentemente todas negras, desde a espera por leitos em cadeiras de recepção, ao espaço em que compartilhamos para conhecermos e lidarmos com os nossos bebês pela primeira vez, passando por alguns desrespeitos e falta de sensibilidade do plantão da madrugada. Ali, de camas coladas experimentamos a potência de nossos corpos gigantes e o amor em nós encharcou tudo. Transformou cada maca em cachoeira de queda forte. Tem um

monte de Oxum no SUS, tem um monte de Oyá também e outras deusas que se manifestam nos corpos abundantes, inundadas (Brune, 2019) ³.

O vídeo possibilita outros espaços de existência para as duas imagens, indo e vindo entre uma e outra, quebrando a possibilidade de cronologia indicada no díptico, iniciando na da sala de espera, indo para a cachoeira. As imagens saltam de uma para outra imagem enquanto a voz da artista acompanha a intensificação da mudança dos recortes de detalhes, num movimento de cores e sons que nos encaminha para o transe, a não separação das imagens, para o ponto de conexão/fusão entre elas, evidenciado o já apontado anteriormente, que o sonho entendido fora da perspectiva ocidental possui a função política de possibilitar a coletividade, aqui no caso, da experiência da maternidade, que ao mesmo tempo que vê no corpo a potência da existência, também faz a crítica aos desrespeitos e falta de sensibilidade que enfrentam juntas.

Por fim, temos outro suporte, outras interferências para as mesmas duas imagens, agora com o título de *Oxum em ponto de trás* (2021), técnica mista de bordado sobre impressão fotográfica em tecido e lona, com dimensões de 17cm x 15cm. A impressão da fotografia em tecido fino, exige o suporte da lona, e o bordado interferindo apenas nos corpos das mulheres e não nos elementos em seu entorno (sala de espera e cachoeira), cria ainda outra imagem no avesso da primeira. Essa obra fez parte da exposição *Utopias e Distopias*, com curadoria de Daniel Rangel, no MAM-Bahia em 2022. A solução expográfica dada ao trabalho potencializou a duplicação das imagens e nesse caso, a relação do visual com o tátil. As imagens penduradas em suportes longos que saltam da parede, uma em cima da outra, tridimensionais, possibilita a movimentação de nosso corpo em torno dos dois lados da imagem, vendo os pontos e acessando assim sua textura. Agora, como uma possibilidade do bordado, os corpos das mulheres negras vestidas de branco são destacados sozinhos, flutuantes no avesso da imagem fotográfica impressa no tecido. Outra forma de acessarmos esse espaço de potência entre o sonho e a realidade.

Aline Brune ancora a imagem fotográfica na matéria das coisas para dar a elas a possibilidade de tornar-se outra imagem e ganhar outras densidades pelo sonhado como exercício disciplinado, como um saber ver o que é invisível, acessar a imagem vital de tudo que existe. Com um ritmo próprio, o trabalho de Brune, dá a ver a vertigem da potência das imagens, da imaginação criadora, que inventa um outro mundo fazendo uma observação crítica do mundo vivido, imaginado como possibilidade e resolução através da ficção.

3 Transcrição da autora.

Referências

- DILACERDA, Lucas; LOPES, Rodrigo (org.). *Imaginação e memória na arte contemporânea*. Fortaleza: IDM, 2021.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Editora Companhia das Letras, 2019.
- LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros. Uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: UBU, 2022.
- MARTINS, Renata; ZUVIRÍA, de Facundo. Exposição em Buenos Aires apresenta panorama da fotografia moderna argentina. *Revista ZUM*, maio de 2019. Acessado em 25/01/2024. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/fotografia-moderna-argentina/attachment/stern-grete-sueno-n7-quien-sera_-1949/
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & Poesia. Afinidades Eletivas*. São Paulo: Ubu, 2017.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documentos e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Sesc, 2009.
- SELIGMANN – SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. São Paulo: Campinas, 2022.
- TEM UM MONTE DE OXUM NO SUS. Aline Brune, 2019. 1 vídeo (2' 23"). Disponível em: <https://vimeo.com/464077153>. Acesso em: 25 de jan. de 2024.

SETE ANOS EM MAIO: UM FILME SEM MÚSICA¹

SEVEN YEARS IN MAY: A FILM WITHOUT MUSIC

Ricardo Tsutomu Matsuzawa²

Resumo

O estudo pretende analisar o filme *Sete Anos em Maio* (2019) de Affonso Uchoa, em suas escolhas e aplicações técnicas no campo da linguagem sonora. O média-metragem que adota algumas práticas contemporâneas presentes em algumas obras no cinema brasileiro. Essas práticas transitam em uma relação das intersecções entre documentário e ficção em suas atribuições canônicas, apresentando uma linguagem onde o personagem principal trafega entre atuar e narrar sua própria história. Metodologicamente para a reflexão sobre a utilização do som e a ausência de uma trilha sonora musical no filme, o texto será guiado pelas obras: *Cenografia Sonora, paisagem e produção de presença em Lisandro Alonso* da autora Virginia Osório Flôres que parte a questão da produção de

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: POÉTICAS SONORAS MUSICAIS.
 - 2 Graduação em Comunicação Social - Habilitação Rádio e TV e Especialização em Fundamentos das Artes e Cultura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Mestre em Comunicação Contemporânea e professor da Universidade Anhembi Morumbi. Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicação e Artes - USP. Membro do grupo de pesquisa MIDIASON - Universidade de São Paulo. Experiência em várias áreas da produção audiovisual com ênfase em Fotografia. Participando de festivais e mostras. Pesquisou a produção do cineasta Wim Wenders e atualmente estuda a questão do Humanismo nas peças audiovisuais de ficção científica. <https://lattes.cnpq.br/9120849992278402>

presença concebida por Hans Ulrich Gumbrescht; *Montagem e som no cinema Artesanal Brasileiro: Gambiarras e experimentalismo* de Kira Pereira que destaca a criativa relação da montagem e som em suas condições de produção e aplicações estéticas.

Palavras chaves: Ficção, Documentário, Periferia, Estado de exceção, Música, Som

Abstract

The study intends to analyze the film *Sete Anos em Maio* (2019) by Affonso Uchoa, in its technical choices and applications in the field of sound language. The medium film that adopts some contemporary practices present in some works in Brazilian cinema. These practices move through a relationship between the intersections between documentary and fiction in their canonical attributions, presenting a language where the main character moves between acting and narrating his own story. Methodologically for reflection on the use of sound and the absence of a musical soundtrack in the film, the text will be guided by the works: *Sound Scenography, landscape and production of presence* in Lisandro Alonso by the author Virginia Osório Flôres which addresses the issue of the production of presence designed by Hans Ulrich Gumbrescht; *Montage and sound in Brazilian artisanal cinema: Gambiarras and experimentalism* by Kira Pereira that highlights the creative relationship between montage and sound in their production conditions and aesthetic applications.

Keywords: Fiction, Documentary, Periphery, State of exception, Music, Sound

O filme *Sete Anos em Maio* (2019) de Affonso Uchoa apresenta o estado de exceção presente na periferia em um duplo ético da impossibilidade da representação e uma experiência de exposição direta, em fabular o irrepresentável. O média metragem navega contra a quimera construída de uma pacificação vista de cima para baixo, controladora e mantenedora da desigualdade, impositiva à naturalidade e aceitação passiva. Destacando o personagem principal, Rafael dos Santos Rocha, não apenas como vítima com a sua mera presença de corpo e visibilidade, mas o aparta com uma voz participativa, potente e ativa de suas experiências. Na figura de um narrador como transmissor da memória em sua oralidade, Rafael se auto representa no duplo personagem/ator. Lembrando a afirmação de Shohat e Stam (2006, p. 452): “É necessário até mesmo não pensar na representação como um fardo, mas como um prazer e uma responsabilidade coletiva em vez do ‘no lugar de’ e sim ‘em relação a’”. Em torno do seu trauma e o seu constante reviver, o seu corpo vaga se reencontrando-o, deslocando a sua experiência para o presente e evidenciando que ele não é apenas mais um número estatístico para se tornar sujeito, protagonista desta cruel fabulação da barbárie. O filme ainda consegue colocar o espectador como ouvinte do relato, testemunhando o reviver do trauma que nunca é esquecido, perpetuando a dor. Além disso,

apresenta realidade da periferia que vive às margens da sociedade, sempre sendo obrigada a se submeter à ação violenta do Estado que permanece ancorado no racismo estrutural sempre justificando o uso da força de segurança pública a fim de manter a ordem. Retomando o conceito “imunológico” de Han, a polarização do “dentro e fora, o amigo e o inimigo, ou entre o próprio e o estranho” (Han, 2015, p. 7).

O Estado e a força de segurança partem do denominado sistema imunológico que, cegamente, eliminam qualquer desarmonia, potencializando o racismo, identificando os pobres jovens periféricos como um incômodo, propagando a sua repressão e violência arbitrária e desumana. Além disso suas ações contribuem para a desunião entre os oprimidos que por medo não consegue se apoiar gerando ataques e julgamentos entre os iguais, promovendo o genocídio da população excluída em sua maioria preta. Uma alteridade através da negação do outro e a positivação de um *status quo* do racismo estrutural.

Não são infecções, mas enfartos, provocados não pela negatividade de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de positividade. Assim, eles escapam a qualquer técnica imunológica, que tem a função de afastar a negatividade daquilo que é estranho. (Han, 2015, p. 7).

O contexto de desunião é potencializado com as anormalidades do neoliberalismo, a má infinidade capitalista e as imposições do mercado/capital que abalam as autonomias dos estados nações, colocando o mundo em um incerto interregno contemporâneo (Streeck, 2018) com o talvez fim da história. As lutas identitárias sobrevivem em confronto da ascensão pulverizada da extrema direita. Inseridas em uma sociedade do desempenho (Han, 2015) onde o panóptico de controle vira um espelho para a auto exploração. Com uma elevação de um pensamento individualista, um egoísmo sem inibição – um destravamento do ego, pelas imposições civilizatórias da modernidade no superego – em contradição com a ideia moderna da individualidade condicionada ao coletivo e a experiência. Deformando o conceito de liberdade, em uma raiva contra o “politicamente correto”, um individualismo egoísta envolto de uma realidade da barbárie.

No filme o reviver e a rememoração do protagonista, o seu trauma é como um rastro de sangue no asfalto, pegadas que não podem ser esquecidas. *Sete anos em maio* se coloca como um monumento com finalidade de perpetuar, destacar e imortalizar a história de um personagem, Rafael, que a partir de sua própria vivência revela as histórias não contadas por muitos sobreviventes e que seguem lutando para que elas não ocupem um espaço de esquecimento promovido por uma sociedade que pretende ignorar esses fatos. Revisitando as obras de Benjamin: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser perdido para a história” (Benjamin, 1994, p. 223).

O filme é todo construído com a troca e escuta, onde o representado (personagem) e quem filma se abrem para uma experiência, uma relação, um pertencimento, fala e escuta, – com quem filma e quem é filmado (Comolli, 2008) – uma tentativa de minimizar a alteridade, as assimetrias e hierarquias das relações entre realizador e o retratado. Aplicando as técnicas e formas de produção com uma inventiva economia dos recursos disponíveis – nossa incapacidade criativa de copiar (Gomes, 1996) – o cineasta, Affonso Uchoa, descarta a estrutura aristotélica e apresenta formas próprias para uma elaboração sofisticada e formal de sua obra e concomitante às práticas cinematográficas periféricas com uma dupla tarefa apontada por Liliane Leroux:

(...) ir contra não apenas os regimes do cinema *mainstream* ou colonial, ou hollywoodiano, mas também, e talvez sobretudo, ir contra os estereótipos do próprio cinema nacional de vanguarda, realizado por intelectuais brancos, de classe média/alta, um cinema radical em muitos sentidos, porém repleto de problemas no que diz respeito à representação do pobre, do sertanejo, do índio, do negro, da mulher e das religiões e culturas afro-brasileiras (Leroux, 2019, p. 27).

O realizador Affonso Uchoa nasceu em Contagem, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte e iniciou sua carreira como assistente de direção após os seus estudos de cinema em Minas Gerais.

Affonso afirmava ser um cara da periferia e fez faculdade numa época em que poucos pobres tinham esta oportunidade. Porém, ao frequentar o mundo intelectual, percebeu que não se encaixava no restrito estereótipo da periferia: branco, estudado, *playboy* demais em um ‘entre lugar’ de deslocamento e movimento. Essa sensação foi a que o levou a realizar o seu primeiro longa-metragem: *A Vizinhança do Tigre*. Dessa forma ele pôde reafirmar seu olhar sobre a ética da relação e na ética de ‘como fazer’.

Seus filmes normalmente retratam personagens periféricos, inseridos em seu contexto social permeados da violência do seu dia-a-dia em conexão direta com pessoas reais e suas vidas ordinárias, cotidianas. Nestes filmes os personagens Juninho, Neguinho, Cristiano, Rafael participam da mesma diegese: a da fabulação, na realidade e na vida.

O filme *Sete anos em maio* foi classificado e distribuído como uma obra de ficção, partiremos desta definição para refletir e discutir a utilização do som na obra. A sua estrutura narrativa mescla a “voz” do personagem/ator e suas próprias experiências, estruturando em uma fabulação em uma divisão de blocos que vai desde uma pequena introdução da história principal do personagem até a finalização com a encenação de um jogo que ilustra e pontua as relações de poder.

O filme tem início com a tela preta, o som de passos ao fundo, ruídos diegéticos são aplicados. Uma pessoa andando, Rafael dos Santos Rocha no meio de uma rua extensa, pouco iluminada (de forma que, em alguns momentos, é possível visualizar

apenas a silhueta do andarilho) e com a passagem de veículos. Aos poucos percebemos o som de galos cantando ao fundo, de forma que deixe pontuada a possibilidade de um amanhecer.

Nessa cena introdutória temos uma *mise-en-scène* que apresenta planos que dialogam formalmente com recursos e técnicas das obras de ficção. Temos o andarilho como um *flâuner*, mas diferente do conceito de modernidade e o seu espírito de mobilidade (Benjamin, 1994), se coloca como um perdido, sem rumo, em um circular retorno a um reviver um trauma vivido pelo personagem, central na narrativa. O desenho sonoro é aplicado de forma naturalista em sua diegese ao espaço encaminhando o espectador a uma filiação da obra com a ficção.

Na sequência seguinte apresenta um grupo de jovens rapazes simulando ser um grupo de milicianos, calçando botas, luvas e usando bastões que se assemelham com armas. A encenação/representação feita pelo grupo de rapazes reconstrói o trauma do personagem principal, vítima de uma polícia violenta e corrupta que age por suas próprias regras.

Uma encenação bruta como um psicodrama, um trauma revisto, reconstituído, uma farsa do mal e crueldade. Em um jogo de alteridade de vítimas para algozes, anti-catártica; os jovens da comunidade se colocam no lugar do outro, outro que não os enxergam.

A montagem, fotografia, som dialogam com a estrutura formal do documentário e a sequência em sua forma se coloca como classificado por Nichols como um *modo observativo*:

a presença da câmera “na cena” atesta a presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento como imediato, íntimo, o pessoal, no momento que ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência. (Nichols, 2005, p. 150).

A luz de um refletor ilumina e detalha aspectos de uma situação, enquanto a câmera que acompanha a encenação/representação dos jovens da comunidade/não atores em confronto com adereços e como um exercício de improvisação em um *estar* em uma *situação/sensação* traumática para Rafael, mas aparentemente lúdica aos jovens, que vivenciam a violência em seu cotidiano. A experiência do recriar que coloca Rafael neste jogo, um viver/reviver traumático. Jogo que o coloca como o *ser/sensação* dos jovens fabulando os algozes, na impossibilidade de alteridade que o fazem sentir o momento, mas não o de rememorar a experiência.

O desenho sonoro da cena é da emulação do som direto que remete ao discurso de práticas documentais canônicas classificadas como *cinema direto*, potencializando

uma forte sensação de proximidade da “realidade”, mas aqui em um registro de fabulação/encenação. O sentido construído pode provocar algo diferente, mas podemos resgatar a ideia apresentada por Kira Pereira (2020) em sua análise do filme *Tão Longe é Aqui* (2013) de Eliza Capai, uma classificação entre três universos distintos e interligados: Sonho, real, ficção. Onde nesta divisão os sons são verossímeis ao universo retratado, mas através de distorção, *reverbes* e outras aplicações técnicas geram a sua diferenciação. Em *Sete anos em Maio* em sua delimitação de atos, a utilização de uma potencialização do som direto com economia da aplicação de ruído e efeitos em sua construção gera nuances em confronto com os contextos estéticos visuais, sempre no contraponto entre a fabulação e a documentação. A diferenciação aqui se coloca na construção do som direto e seu destaque no primeiro plano sonoro: voz ou ambiente.

A próxima cena apresenta casas ao fundo e o rapaz ainda andando ainda no escuro, sem rumo. O corpo vaga e reencontra o espaço do trauma. Aqui a prevalência de *mise-en-scène*, ficcional e o som em apoio a *diegese*, registro coeso com a primeira cena.

A cena consequente se inicia com o plano de uma lata com gravetos em chamas, uma fogueira e o destaque do rosto de Rafael por 30 segundos. Ele inicia o relato na noite em que foi abordado por policiais e acusado de algo que ele afirma não ter feito. Após pouco mais de 16 minutos de fala em câmera fixa, em seu longo depoimento que apesar de atuar, é o protagonista de sua própria história. O testemunho, a lembrança, a memória do reviver o trauma no presente. O registrado e enquadrado como um personagem de um documentário com a interferência de elementos *diegéticos* e *impresvisíveis* do espaço, como carros, caminhão ou uma motocicleta. Após longos minutos no mesmo plano de câmera, a ruptura de um contracampo ocorre e revela a pessoa que ouve o relato utilizando um contra plano que desconfigura a percepção da estrutura documental de registro de entrevista para a fabulação com a entrada do diálogo de um outro personagem. O ouvinte (Wenderson Neguinho), reflexo de um igual, um duplo jovem pobre, periférico e preto. Expande a experiência do trauma individual com realidade e prática do Estado e força policial. Em sua especificidade de *mise-en-scène*, a cena se coloca como Oliveira destaca: “minutos extraordinários de verdade que derivam da destruição da montagem sintática e da rejeição do jogo dramático convencional” (Oliveira Jr., 2013, p. 92).

Ainda com a prevalência de um estilo sonoro do som direto, onde as intervenções de ruídos de fundo, caminhão e carros transparecem remetendo a uma forma do documentário no registro de depoimento que diferente da prática de registro ficcional que mesmo sobre o som direto, são captados em repetição de tomadas suprimindo estas interferências na prática do modo de realizar. Se o contra plano traz a cena para a ficção, a construção sonora se mantém com elementos construtivos do documentário, aponto aqui a opção estética como uma “produção de presença” (Gumbrecht, 2010), destacado por Virgínia Flôres: “uma sensação de presença como se estivéssemos vendo não através da câmera do diretor, mas vendo e vivendo a realidade retratada”

(Flôres, 2021). Continuando a perspectiva das ideias da autora e o termo cunhado por ela, uma “cenografia sonora”, que ela destaca:

falamos do resultado da criação de uma banda sonora para acompanhar uma banda de imagem nos filmes, pois trata-se de algo que é composto em várias etapas, por várias pessoas e tecnologias, conformando, assim, um novo ambiente para um novo espaço. Uma paisagem sonora no cinema é toda desenhada (Flôres, 2021).

Parece paradoxal buscar aproximações do termo “cenografia sonora” com uma aplicação estética pontuada no som direto, mas a sensação provocada evoca o espaço de relação com o mundo histórico. Um hiper-realismo não construído, mas apoiado no limite do seu registro. Onde a fabulação se coloca num intermitente lembrete estético do ator social entre o espaço vivido. Mesmo com a prevalência da voz e relato, os ruídos aproximam e fortalecem este espaço.

A última sequência apresenta pessoas caminhando (maioria de pele preta e com chinelos calçados nos pés) em direção a um pátio onde na cena seguinte todos estão organizados em filas, olhando para frente e respondendo a um policial que inicia uma brincadeira conhecida como. “Morto ou Vivo” (morto agacha e vivo se levanta).

Jovens fazem parte da dinâmica que ocorre nos minutos finais do filme *Um a um* vai sendo eliminado do jogo e ao final Rafael é o último participante (no jogo esse seria o vencedor pois ficou até o final). O policial repete a palavra “morto” algumas vezes, mas o Rafael não se mexe ficando em pé (vivo) até o final da cena.

Em um plano aberto e com o som ambiente a cena termina com corte seco para a tela preta, que mantém o som do bairro periférico, criando a espacialidade e a cenografia sonora de um quase silêncio noturno enquanto aparecem os créditos. O registro sonoro ainda se coloca na construção da base do som direto. Uma provocação emocional direta mais potente que a utilização de uma trilha sonora musical.

Uma postura ensaística final entre um “jogo”, morto, vivo, morto e as relações de poder, onde o estado encara o pouco valor e importância dos jovens periféricos. Ensaio como apontado por Szafir: “se configura, enquanto forma como crítica sistêmico-contextual, para além de uma ideia tradicional de verdade, visa a discussão de ideias, a expressão de uma experimentação em reflexão argumentativa” (Szafir, 2015, p. 153).

A experimentação desloca novamente a narrativa para o trauma, mas agora destacando neste jogo a crueldade de repressão e violência oferecidas pelo Estado. Quem comanda de forma autoritária na fabulação do filme é um policial demonstrando a possível realidade violenta determinante a todos os jovens pobres da comunidade, na má consciência de classe, em uma maldade pura e gratuita com intenção de segregar.

A música em um filme como aponta por Suzana Miranda e Kira Pereira: “costuma indicar como devemos ler cada cena emocionalmente, além de poder dar

pistas pontuais como, por exemplo, o local e a época em que se passa uma narrativa” (Miranda & Pereira, 2016, p. 172). A ausência de trilha sonora musical no filme *Sete anos em maio* (diegética ou não-diegética) expõe uma aspereza e economia, a música não é permitida, referendando a intenção da busca de em sua proposta de presentificar o real em sua ficcionalização. Um espaço e atmosfera do rememorar o trauma de Rafael. Diferente da opção estética do diretor no seu filme anterior *Arábia* (2017): “Quanto às músicas, elas sempre estiveram no roteiro, principalmente as populares, que aludem a uma vida interiorana e pobre. As canções não dizem respeito apenas ao clima. A letra é importante, sua faceta literária. A música da Bethânia, por exemplo, é fundamental, pois traz outra forma de contar a história do Cristiano e da Anna”.³ O relato em entrevista aponta sua preocupação da utilização da música ou a sua não utilização na concepção de suas obras.

Um elemento visual presente no filme é a imagem da fogueira. Os *foleys* constantes dos sons das chamas das fogueiras apresentam-se como uma *metadiege*, “sonoridade que traduz o imaginário de uma personagem normalmente com o seu estado de espírito alterado ou em alucinação” (Barbosa, 2001, p. 2). Dessa forma os sons e construção apoiada em uma estética do som direto trazem a intenção de evidenciar as tensões do trauma exposto por Rafael em suas temporalidades, além de potencializar o hiper-realismo do som ambiente do espaço medido pelo som direto, que provocam a imersão na realidade e a experiência da brutalidade e barbárie. Em sua fala Rafael afirma: “O pior é essa raiva, que nunca passa”. Sensação que, no seu rememorar o trauma, fica presente como também o seu não esquecimento sobre o ocorrido. Mas o compartilhamento do testemunho coloca a todos os espectadores o convite a conhecer a história e a não esquecer o relato da justa raiva compartilhada; raiva destacada por Freire na educação: “Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração e a violência um papel altamente formador” (Freire, 1997, p. 41).

Se a ficção pode ser considerada a “suspensão da descrença” - “uma história fictícia não pode ser considerada verdadeira ou falsa: ela é o que é e ponto final” (Machado, 2011, p. 7). Em *Sete anos em Maio* a relação entre a fabulação, o registro documental e o mundo histórico, se coloca como um “inventário do presente” (Xavier, 2006) ampliando a discussão de identificação com seu personagem/ator. Em *Sete anos em maio* temos Rafael do Santos Rocha, um sobrevivente que expõe sua história de dor, humilhação e exílio, que compõe os dados estatísticos do estado de exceção presente nas periferias brasileiras - “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009, p. 58) - mas entre tantos outros “maios” e outros milhares de incontáveis vítimas

3 Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/arabia-entrevista-exclusiva-com-affonso-uchoa-e-joao-dumans/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

da opressão do Estado, mortos que empilhados encobririam nossa do céu. Mas não há noite que dure para sempre.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Aspectos do novo extremismo de direita*. São Paulo, Unesp, 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o dispositivo? & O amigo*. Chapecó: Argos, 2014.
- BARBOSA, Álvaro. *O som em ficção cinematográfica*. Escola de Artes – Som e Imagens, Universidade Católica do Porto, 2001.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGAMASCHI B. & KUHNERTH D. *arquitetura do desaparecimento – Entrevista com Affonso Uchoa* em Revista Beira. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-affonso-uchoa-a90f4e40e13d>, 2020.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COSTA, Fernando Morais. *Mil e uma noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalho*. Revista C legenda (UFF). Ed 38/39, 2020. 160 -175.
- FLORÊS, Virgínia. *Cenografia sonora , paisagem e produção de presença em Lisandro Alonso*. In: FLÔRES, V., RAMALHO, F. (org) *Variações contemporâneas em torno das artes: Experiências, relações e materialidades*. Pontes, 2021.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra, 1997.
- GOMES, Paulo. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- HARVEY, David. *A loucura da razão econômica*. São Paulo, Boitempo, 2019.
- LEROUX, Liliane. *A Baixada tem, a Baixada filma: a periferia, da representação à autoapresentação*. In: Sales, M.; Cunha P.; Leroux, L. (orgs). *Cinemas pós-coloniais e periféricos*. Nós por cá todos bem/ LCV, 2019.
- MIRANDA, Suzana Reck. *A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski*. Dissertação (mestrado em Multimeios) - Universidade de Campinas, Campinas, SP, 1998.
- MULLER, Marcelo. *Arábia: Entrevista exclusiva com Affonso Uchoa e João Dumans*. Acesso em 15 de janeiro de 2022. <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/arabia-entrevista-exclusiva-com-affonso-uchoa-e-joao-dumans/>
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas. Papyrus, 2008.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

PEREIRA, Kira. & MIRANDA, Suzana *Tão longe é aqui e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo*. Revista Rebeca (Socine). Ed. 9, 2016. 170 -188.

PEREIRA, Kira. *Relações entre montagem e som: processos criativos e modos de produção no cinema brasileiro*. (Tese em Multimeios) UNICAMP - Campinas, SP. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

STREECK, Wolfgang. *Tempo Comprado: a crise adiada do capitalismo democrático*. São Paulo, Boitempo, 2018.

SETE anos em maio. Direção: Affonso Uchôa, 2014. Disponível em <https://canaisglobo.globo.com/assistir/canal-brasil/sete-anos-em-maio/v/9378713/>

XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006

MEMÓRIA, AUTOCONHECIMENTO E ESPIRITUALIDADE EM SAMADHI ROAD (2020): ALGUMAS ANOTAÇÕES¹

MEMORY, SELF-KNOWLEDGE AND SPIRITUALITY IN SAMADHI ROAD (2020): SOME NOTES

Sérgio de Oliveira Silva e Milene de Cássia Silveira Gusmão²

Resumo

Este texto explora a relação entre o autoconhecimento, a espiritualidade e a memória, temas essenciais ao documentário *Samadhi Road* (2020), dirigido pelos Irmãos Ahimsa (Daniel e Júlio Hey). O filme utiliza entrevistas com personalidades que têm uma forte familiaridade com a transmissão de conhecimentos. Cada narrativa revela vivências e experiências de aprendizado que se transformam em acervos, representando saberes acumulados ao longo de suas trajetórias.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: Cinema, arte e educação: práticas de cuidado.
 - 2 Sérgio de Oliveira Silva é (Doutorando em Memória: Linguagem e Sociedade– UESB e Graduado em Economia e Cinema e Audiovisual, mestre em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS/UESB; Milene de Cássia Silveira Gusmão é Doutora em Ciências Sociais – UESB e Professora Titular do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da UESB, atuando no Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS.

Palavras-chave: Memória; Cinema; Autoconhecimento; Espiritualidade.

Abstract

This text explores the relationship between self-knowledge, spirituality and memory, themes that are essential to the the documentary *Samadhi Road* (2020), directed by the Irmãos Ahimsa (Daniel and Júlio Hey). The film features interviews with individuals highly acquainted with knowledge transmission. Each narrative unveils life experiences and learning episodes that evolve into archives, representing accumulated wisdom throughout their journeys.

Keywords: Memory; Cinema; Self-knowledge; Spirituality.

Introdução

O documentário *Samadhi Road*, dirigido pelos Irmãos Ahimsa (Julio Hey e Daniel Hey), vencedor do prêmio especial do júri no Illuminate Film Festival, edição de 2021, “narra a jornada dos irmãos em busca de sabedoria, levando perguntas universais sobre autoconhecimento a personalidades artísticas e espirituais ao redor do mundo” (Caramés, 2020). O termo *Samadhi* vem do Sânscrito e pode ser definido como: “estado de profunda absorção meditativa. Em verdade, mais do que um estado, o *Samadhi* é uma área de experiências contemplativas onde tem lugar o *anta kara a uddhi*, a purificação psíquica” (Kupfer, 2000).

O autoconhecimento e a espiritualidade estão intrinsecamente conectados, formando uma jornada interior de descoberta e compreensão. O autoconhecimento envolve a exploração das camadas mais profundas da própria mente, emoções, valores e hábitos. É um processo de introspecção que visa entender quem somos, nossos padrões de pensamentos e comportamentos, permitindo-nos reconhecer nossas forças, fraquezas e motivações. “A prática do Autoconhecimento suscita uma ação atrelada à vontade, à motivação e ao anseio por mudança”. (Laborde, 2007, p. 146).

Por sua vez, a espiritualidade, independente de crenças religiosas específicas, está associada à conexão com algo maior do que nós mesmos. Ela busca um sentido mais amplo para a existência, muitas vezes transcendendo o material e o tangível, e pode incluir a busca por significado, propósito e bem-estar emocional. Quando combinados, o autoconhecimento e a espiritualidade se complementam, oferecendo um caminho de crescimento interior e harmonia, permitindo que nos compreendamos melhor e nos sintonizemos com o mundo ao nosso redor de uma maneira mais profunda e significativa. Walquíria Santos Vasconcellos (2005) apresenta um histórico de como a espiritualidade é entendida no Budismo, Hinduísmo, Islamismo, Judaísmo e Cristianismo e constata que “o homem busca o contato consigo mesmo através do contato

com o Divino, com o Transcendente, na ânsia de encontrar o Deus que o habita e de talvez alcançar a própria imortalidade”. (Vasconcellos, 2005, p. 45).

Já a memória comparece no filme alicerçada no papel essencial dos ensinamentos passados pelas pessoas mais velhas através da oralidade àquelas que estão no caminho da busca de uma percepção interior de si mesmas. Isso evidencia a constituição natural dos seres humanos de aprenderem com outros indivíduos a partir da transmissão de conhecimento ao longo das gerações.

Provocados pelo filme e também imersos na busca por compreender aspectos fundamentais da vida, percebemos que a articulação desses conceitos no filme revela uma interconexão complexa entre memória, autoconhecimento e espiritualidade. A memória manifestada como um arquivo vivo que molda a jornada espiritual, enquanto o autoconhecimento surge como uma ferramenta para desvendar os mistérios da própria identidade, conectando-se à espiritualidade como uma forma de transcendência pessoal. Essa tríade mostrada no filme incita reflexões sobre a natureza da experiência humana e a incessante busca por compreensão e significado. Dessa forma, nosso objetivo neste texto é o de revelar como esses conceitos se articulam no documentário, tentando apontar possíveis respostas à pergunta primordial: “Quem sou eu?”.

Autoconhecimento, Espiritualidade e Memória em *Samadhi Road*

Daniel Hey afirma que a ideia do filme “nasceu no momento em que a gente pensou que seria muito interessante fazer esse gesto de fé na oralidade e ir até pessoas que admirávamos, pessoas que, muitas vezes, têm uma voz cultural muito forte.” (Hey, 2020). Tendo isso como foco, os irmãos “fizeram uma lista com nomes de pessoas que admiravam, as quais acumulavam pelo menos seis décadas de experiências de vida e tinham uma forte conexão com a transmissão de vivências por meio da fala.” (Hey, 2020). O filme conta com a participação de: Benny Golson (Músico de jazz), Sonny Rollins (Músico de jazz), Robert Thurman (Professor de budismo tibetano), Amit Goswami (Físico quântico), Kaz Tanahashi (Professor de Zen, pintor e ativista da paz), João Carlos Martins (Maestro), Agnes Heller (Filósofa), Gilberto Gil (Músico) e Mooji (Professor espiritual).

Esse projeto nasceu em um ato de fé na oralidade. A gente, desde muito cedo, foi impactado pelo poder da oralidade, principalmente através dos nossos avós, os quais convivem com pessoas mais velhas e, através da contação de histórias e da contação de impressões sobre a vida, nos entregavam um material muito precioso. (Hey, 2020).

Nesse sentido, podemos compreender que os irmãos Ahimsa, trazem a questão da memória da mesma perspectiva que Ecléa Bosi (1994) o faz ao tratar sobre a importância do papel da memória dos mais velhos:

Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já tiveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. (Bosi, 1994, p. 60).

Em termos de acesso aos ensinamentos dos mais velhos, aqui, alicerçados na oralidade, que é o fio condutor do filme, chama a atenção a motivação das pessoas mais velhas trazerem essa espécie de compleição oracular, onde os mais jovens podem buscar as respostas que não conseguem encontrar sozinhos. Bosi (1994) faz uma referência a Maurice Halbwachs que sinaliza um esclarecimento sobre esse encantamento exercido pelos mais velhos:

Nas tribos primitivas, os velhos são os guardiões das tradições, não só porque eles as receberam mais cedo que os outros mas também porque só eles dispõem do lazer necessário para fixar seus pormenores ao longo de conversações com outros velhos, e para ensiná-los aos jovens a partir da iniciação (...) (Halbwachs apud Bosi, 1994, p. 63).

Tratando sobre aspectos da oralidade e como se dá a relação da pessoa que conta com a pessoa que ouve, Bosi (2010) elucida que: “A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam.” (Bosi, 1994, p. 85).

O sociólogo Norbert Elias (1994) em seu livro *Teoria Simbólica* aponta que

A constituição natural dos seres humanos prepara-os para aprenderem com outros, para viverem com outros, para serem mantidos por outros e cuidarem de outros. É difícil imaginar como é que os cientistas sociais podem obter uma compreensão clara do facto de a natureza humana preparar os seres humanos para a vida em sociedade sem incluir, no seu campo de visão, os aspectos do processo evolutivo e do desenvolvimento social da humanidade.

Esse processo revela um aprendizado contínuo que estabelece uma ligação entre diferentes gerações, permitindo a transferência de conhecimento ao longo do tempo. Elias (1994) ressalta que essa forma de aprendizado se dá por meio da linguagem, através da qual os seres humanos se comunicam e compartilham experiências. Essa capacidade de transmitir vivências e saberes por meio da linguagem se mostra fundamental para o desenvolvimento do autoconhecimento, pois é por meio dela que reflexões,

narrativas e informações são compartilhadas e internalizadas, contribuindo para a construção da identidade e compreensão individual e coletiva do mundo.

Esse aprendizado que vem da experiência da vida em sociedade oferece oportunidades de crescimento contínuo. Ao adquirir novos conhecimentos, uma pessoa pode se desafiar a evoluir intelectual, emocional e espiritualmente, e assim, tem a possibilidade de buscar seu desenvolvimento pessoal. Esse processo estimula um aprofundamento constante onde o indivíduo vai em busca do entendimento sobre si próprio e sua relação com o mundo.

Uma das questões que mais inquietam os seres humanos é a relacionada ao seu autoconhecimento. Desde os gregos, com a máxima inscrita no Templo de Apolo em Delfos, que também é atribuída ao filósofo grego Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”, essa busca parece acompanhar a humanidade em todas as épocas. No cerne dessa questão está a ligação com o Sagrado, ou com o Divino, ou com Deus, ou com qualquer outro nome que se dê a essa busca por uma conexão que esclareça a incompletude que o ser humano sente em relação a si próprio. É um movimento permanente no interminável esforço para dar sentido à vida.

Sócrates acreditava na ideia de que a verdadeira sabedoria vem do conhecimento de si mesmo. Ao desafiar seus contemporâneos a examinarem suas vidas e convicções, ele promovia não apenas um método de busca pela verdade, mas também estimulava a autorreflexão constante como meio de aprimoramento intelectual e moral.

Questionando a tudo e todos (sobretudo a si mesmo) Sócrates chegou à seguinte conclusão: o fundamento de qualquer realização humana tem a sua gênese na consciência, na interioridade de cada um de nós. Logo, se quisermos buscar o sentido das realizações do homem, devemos fazer o movimento radical de retorno a nós mesmos, o exercício infundável do autoconhecimento, construindo aos poucos e cuidadosamente a ciência do fenômeno humano. (Souza, 2010, p. 26).

A partir dessa observação de Souza (2010) podemos concluir que para Sócrates, qualquer realização humana deveria estar alicerçada no autoconhecimento.

Em *Samadhi Road* vemos a questão do autoconhecimento como central a partir do desejo de seus diretores em sair na busca de suas memórias de uma viagem à Índia, ocorrida quando ainda eram adolescentes. Daniel relembra isso e diz:

A principal marca que a Índia deixou em minha mente, foi quando percebi que naquele país existia uma cultura que há milhares de anos vem convidando seres humanos a encontrar dentro de si a alegria e a realização que, tão comumente, são procuradas externamente. (Hey, 2022)

Um aspecto a se destacar é que o autoconhecimento se dá na prática. Por mais que os mais velhos possam trazer elementos que auxiliem no processo individual de cada

pessoa, somente a partir da experiência prática é que o ser poderá vivenciar o autoconhecimento. Sobre isso, Gilberto Gil tece no filme, um relato de sua vida:

Minha avó foi professora, né, educadora no sentido do fornecimento das ferramentas pra eu buscar o conhecimento, o conhecer o mundo. Saber ler, saber escrever, saber contar. Ela, talvez, já tivesse essa sabedoria de dizer: “não adianta ficar ensinando ao menino aqui o certo e o errado, porque isso ele vai aprender de qualquer maneira, e ele vai ter que escolher o certo dele e o errado dele, e ele vai ter que conviver com o certo dos outros e o errado dos outros, então não adianta muito eu me meter nisso. Ela já era velha o suficiente pra ser apenas uma professora. (Gil *apud* Samadhi Road, 2020)

O outro enfoque deste texto, que está intimamente relacionado ao autoconhecimento, é a espiritualidade. Diversos autores conceituam a espiritualidade de acordo com sua área de atuação. Em sua tese, Márcia Gouvêa Lousada (2017) pesquisou o termo em inúmeros autores de três áreas do conhecimento: psicologia, educação e saúde e fez a seguinte compilação:

O estudo revelou, que nas três áreas o termo foi tomado de forma benéfica e útil, indicando: sensações de bem-estar, melhoria no autoconceito e no autocuidado, busca de autonomia, maior coerência e coesão interna, mais saúde e qualidade de vida, valores positivos, aumento da resiliência, busca por transcendência e autorrealização, busca e encontro com o sentido da vida, que é obtido por meio da experiência com o sagrado. (Lousada, 2017, p. 179).

Vieira (2020) considera que qualquer demarcação sobre o termo espiritualidade é “imprecisa e incauta”. Ainda assim, o autor entende a importância de delimitar o tema e apresenta uma definição do teólogo Leonardo Boff:

Colocar questões fundamentais e captar a profundidade do mundo, de si mesmo e de cada coisa constitui o que se chamou de espiritualidade. Ela se deriva de espírito. Espírito [...] não é uma parte do ser humano. É aquele momento pleno de nossa totalidade consciente, vivida e sentida dentro de outra totalidade maior que nos envolve e nos ultrapassa: o universo das coisas, das energias, das pessoas, das produções histórico-sociais e culturais. Pelo espírito captamos o todo e a nós mesmos como parte e parcela desse todo. (Boff, 2002, p. 56 *apud* Vieira, 2020. p. 218).

O psiquiatra checo Stanislav Grof afirma que “a espiritualidade é uma propriedade intrínseca da psique que emerge, quase espontaneamente, quando o processo de auto-exploração alcança profundidade suficiente”. (Grof, 1987, p. 266)

A partir dessas ideias, consideramos a questão do autoconhecimento em conexão muito íntima com a espiritualidade. Entendendo essa relação de forma a percebermos

que estes conceitos são interdependentes e atuam entre si reciprocamente. Isto posto, acreditamos que um dos caminhos para o autoconhecimento pode passar primeiro pela busca da espiritualidade. Outro caminho possível é o indivíduo buscar se autoco-nhecer e esse processo promover o contato com sua espiritualidade.

Carl Gustavo Jung trata dessa conexão ao revelar que

Uma resposta positiva ao problema da experiência religiosa apenas pode-se oferecer se o homem estiver disposto a satisfazer as exigências de um exame e conhecimento rigoroso de si mesmo. Se assim fizer, não só descobrirá algumas verdades importantes sobre si mesmo, mas também obterá uma vantagem psicológica: terá conseguido julgar a si mesmo como pessoa digna de toda consideração e simpatia. Assim, ele, de certo modo, subscreverá para si uma declaração da dignidade do homem e dará, ao mesmo, um primeiro passo para a fundamentação de sua consciência, ou seja, para o inconsciente a única fonte existente da experiência religiosa. Mas isso não implica que aquilo que se chama inconsciente venha a ser idêntico a Deus ou a ocupar o lugar de Deus. O inconsciente é somente o meio do qual parece brotar a experiência religiosa. Tentar responder qual seria a causa mais remota desta experiência fugiria às possibilidades do conhecimento humano, pois o conhecimento de Deus é um problema transcendental. (Jung, 2013, p. 58).

Gilberto Gil, em *Samadhi Road*, nos indica um caminho para entender como a espiritualidade pode ser entendida na vida prática e a conexão com algo superior, para além de nós mesmos:

O espírito vai dando dicas e vai insinuando coisas, mas é como os grandes mestres, quer dizer, o seu próprio espírito como seu próprio mestre, também ele não consegue convencer. Ele vai lhe dizendo coisas, você adota certas coisas, você concorda com certas coisas, você se dobra a certas coisas solicitadas pelo espírito, mas de repente está você solto de novo pelo mundo igual a uma criança. Estabelece-se um diálogo entre você e um outro, um algo mais, um outro, que você pode dizer: isso é o meu Eu interior, ou isso é o meu Eu superior, isso é o Eu, superior a todos os eus, é o Deus, isso e aquilo, você dá o nome que você quiser, mas que você não sabe o que é, você não sabe o que é. O verbo não explica, o verbo ao se dizer ao ser ele é e não se explica. (Gil *apud* Samadhi Road, 2020).

Gil aponta aqui para uma certa contemplação em torno dessa relação indivíduo - divindade, enfatizando a dualidade entre orientação espiritual e a liberdade individual, onde a verdadeira natureza dessa experiência espiritual vai além das palavras e do intelecto. Ele traz ênfase na incapacidade de nomear ou compreender completamente esse “outro”, ressaltando a natureza misteriosa e transcendente da experiência

espiritual. Para Gil o ato de expressar o *ser* parece mais significativo do que a tentativa de explicá-lo verbalmente.

Mooji, outro personagem do filme, introduz um outro elemento nessa discussão: a concepção de verdade, que também está conectada com o autoconhecimento, e afirma que:

Não é difícil encontrar a verdade. Não é difícil. As pessoas costumam falar assim sobre isto. E sabe... É comum que a gente fale: “Ah! Os grandes mestres milenares... Jesus Cristo, Buda, Rama.” E eu pergunto: “por que não você? Por que não você ou eu? Por que? Por que não?” E não é por ser difícil. Não é difícil. Às vezes eu tenho dito algo: “A verdade é simples. Mas o buscador da verdade é complexo.” (Mooji *apud* Samadhi Road, 2020).

Nesse aspecto, podemos perceber que Mooji lança luz sobre os portadores da “verdade”, seres considerados míticos, que muitas vezes são tratados como privilegiados, destituindo-os desse papel, e colocando toda a responsabilidade no indivíduo, todas as pessoas podem acessar por si mesmas essa verdade.

Compreendemos também que os mais velhos que se debruçaram na busca do autoconhecimento possuem um saber, conquistado a partir de suas experiências e aprendizados acumulados no decorrer de suas existências, o que os torna seres portadores de uma sabedoria particular, que faz com que sejam alçados à categoria de mestres, guias ou gurus, uma espécie de oráculos modernos.

A verdade não é difícil. Se você estiver muito envolvido com o ego, com a personalidade, então parecerá algo impossível. A verdade não é sobre crença, ou conceitos, o algo assim. Mas há sim algo que descobrimos, e você deve descobrir isto, é algo que você deve descobrir. Você deve descobrir o que é a verdade e o que não é a verdade, sabe? E não se trata de crença. Eu sinto que o necessário é que você encontre alguém que já descobriu estas coisas dentro de si. E então, esta pessoa pode te ajudar a te mostrar isto, sabe? Pois é comum que as pessoas falem sobre a verdade, mas elas não sabem sobre o que falam. Não é para... sabe... ficar argumentando sobre o que é ou não é a verdade. Isto não tem sentido. Então, o que acontece por aqui é que eu vivo encontrando pessoas e muitos me dizem: “Eu quero despertar.” (Mooji *apud* Samadhi Road, 2020).

Considerações finais

Nessa busca pela melhoria do bem-estar pessoal e social e também na busca de proximidade ao Divino, vemos que caminhamos a passos muito lentos. Jung (2013) já havia identificado isso ao dizer que

Na verdade, um efeito sobre todos os indivíduos pode não se dar nem mesmo daqui a centenas de anos. A transformação espiritual da humanidade ocorre de maneira vagarosa e imperceptível, através de passos mínimos no decorrer de milênios, e não é acelerada ou retardada por nenhum tipo de processo racional de reflexão e, muito menos, efetivada numa mesma geração. Todavia, o que está a nosso alcance é a transformação dos indivíduos singulares, os quais dispõem da possibilidade de influenciar outros indivíduos igualmente sensatos de seu meio mais próximo e, às vezes, do meio mais distante. Não me refiro aqui a uma persuasão ou pregação, mas apenas ao fato da experiência de que aquele que alcançou uma compreensão de suas próprias ações e, desse modo, teve acesso ao inconsciente, exerce, mesmo sem querer, uma influência sobre o seu meio. O aprofundamento e ampliação da consciência produz os efeitos que os primitivos chamam de “mana”. O mana é uma influência involuntária sobre o inconsciente de outros, uma espécie de prestígio inconsciente, e seu efeito dura enquanto não for perturbado pela intenção consciente. (Jung, 2013, p. 88).

Isso nos leva a crer que o autoconhecimento, a partir de uma compreensão mais profunda do eu e da busca por uma vida com mais significado, pode ser considerado como uma porta de entrada que nos leva à espiritualidade, que é essa conexão com algo maior para além da individualidade, se tornando uma espécie de sentido para a vida.

O filme nos propicia compreender que é possível encontrarmos nosso lugar no mundo sem perder de vista a conexão com o Divino e que isso dá a partir das relações estabelecidas em sociedade, onde o processo de aprendizado é facilitado. A tríade autoconhecimento, espiritualidade e memória transcendem limites culturais ou religiosos. Retomando a ideia de Sócrates - a busca da sabedoria pelo autoconhecimento, podemos considerar que o documentário *Samadhi Road* cria uma atmosfera de reflexão e introspecção ao trazer pessoas falando sobre suas próprias experiências e perspectivas sobre a vida interior, nos oportunizando encontrar caminhos diversos que possibilitem que cada pessoa, em sua busca individual, possa exercitar práticas de autoconhecimento que permitam encontrar sua essência e, assim, poder desfrutar a vida com mais contentamento. E finalmente poder encontrar as respostas que nos levem a uma compreensão mais clara de quem somos nós.

Referências

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARAMÉS, Julia. Irmãos Ahimsa: Um Cinema para Mergulhar em Si. YAM. 18 set. 2020. Disponível em: <https://yam.com.vc/equilibrio/791773/irmaos-ahimsa-um-cinema-para-mergulhar-em-si>. Acesso em: 15 out. 2021.

ELIAS, Norbert. *Teoria Simbólica*. Tradução: Paulo Valverde. Oeiras-Portugal: Celta Editora, 1994.

GROF, Stanislav. *Além do cérebro: nascimento, morte e transcendência em psicoterapia*. São Paulo: McGraw-Hill, 1987.

HEY, Daniel. Com Gilberto Gil, Sonny Rollins e mais, os irmãos Ahimsa buscam pela vida interior no documentário Samadhi Road. Entrevista cedida a Julia Harumi Morita. *Rolling Stone*. São Paulo, 20 out. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/com-gilberto-gil-sonny-rollins-e-mais-os-irmaos-ahimsa-buscam-pela-vida-interior-no-documentario-samadhi-road/>. Acesso em: 14 out. 2021.

HEY, Daniel. Documentário brasileiro premiado, “Samadhi Road” chega ao Cine Passeio. Entrevista cedida a André Nunes. *Mural do Paraná*. Curitiba, 15 jun. 2022. Disponível em: <https://muraldoparana.com.br/documentario-brasileiro-premiado-samadhi-road-chega-ao-cine-passeio/>. Acesso em: 7 dez. 2023.

JUNG, Carl Gustav. *Presente e futuro*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2013.

KUPFER, Pedro. Glossário Sânscrito: 525 Verbetes de Yoga, Tantra e Vedânta. *Yoga.pro.br*. 25 jul. 2000. Disponível em: <https://www.yoga.pro.br/glossario-sanscrito-525-verbetes-pedro-kupfer/>. Acesso em: 20 out. 2021.

LABORDE, André Luiz Portanova. *Os Sons do Oriente: o conceito de autoconhecimento e sua contribuição para a Educação Ambiental, um estudo sobre a filosofia Hare Krishna*. 2007. 189f. Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental) – FURG, Rio Grande.

LOUSADA, Márcia Gouvêa. *A espiritualidade na obra de autores da psicologia, saúde e educação*. 2017. 351f. Doutorado (Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: Psicologia da Educação) – PUC-SP, São Paulo.

SAMADHI Road. Direção: Irmãos Ahimsa. Produção de Café Royal e Bro Cinema. Brasil / Portugal, 2020. 90min. Documentário. Colorido. Digital.

SILVA HGN, Santos LES, Oliveira AKS. Efeitos da pandemia no novo Coronavírus na saúde mental de indivíduos e coletividades. *J. nurs. health*. 2020;10(n.esp.):e20104007.

SOUZA, Eduardo Boaventura de. *O Retorno Velado: radicalidade filosófica e autoconhecimento como fundamentos da educação libertadora*. 2010. 111f. Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação) – UFBA, Salvador.

VASCONCELLOS, Walquíria Santos. *A espiritualidade e o processo analítico: um olhar*. 2005. 100f. Mestrado (Psicologia Clínica) – PUC, São Paulo.

VIEIRA, José Álvaro Campos. *Ensaio de espiritualidade não religiosa: estudo a partir de indivíduos sem religião em Belo Horizonte*. 2020. 349f. Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião) – PUC, Belo Horizonte.

CINE BRASIL-ÁFRICA: IDENTIDADES E QUESTÕES SÓCIO-POLÍTICAS ¹

CINE BRAZIL-AFRICA: IDENTITIES AND SOCIO-POLITICAL ISSUES

Tacilla da Costa e Sá Siqueira Santos²

Resumo

Este trabalho apresenta a experiência do “Cine Brasil-África”, realizado no âmbito da extensão na Universidade da Integração da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab), no campus dos Malês. O projeto utiliza o cinema e o audiovisual como meio para sensibilizar e colocar em discussão questões de cunho identitário e sócio-político referentes ao Brasil e países africanos de língua oficial portuguesa, analisando suas especificidades, aproximações e diferenças.

Palavras-chave: Cinema; Brasil; África; Identidades; Extensão.

-
- 1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: Cinema, Arte e Educação: relações étnico raciais.
 - 2 Tacilla da Costa Sá e Siqueira Santos é Doutora em Administração – UNILAB, Professora Adjunta do Bacharelado em Relações Internacionais da UNILAB. Doutora em Administração pela UFBA, com dois anos de pesquisa de Pós-Doutorado em Relações Internacionais (Bolsa CAPES/FAPESB). Roteirista.

Abstract

This work presents the experience of “Cine Brasil-África”, carried out as part of the extension at the University of Integration of Afro-Brazilian Lusofonia (Unilab), on the Malês campus. The project uses cinema and audiovisual as a means to raise awareness and discuss issues of an identity and socio-political nature regarding Brazil and Portuguese-speaking African countries, analyzing their specificities, similarities and differences.

Keywords: Movie theater; Brazil; Africa; Identities; Extension.

Introdução

O “Cine Brasil-África” configura-se em um projeto de extensão realizado desde 2019 no âmbito da Universidade da Integração da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB³), campus dos Malês, em São Francisco do Conde, no Recôncavo da Bahia. Reunindo obras do cinema brasileiro-diasporico e dos países africanos de língua oficial portuguesa -realizadas e protagonizadas, prioritariamente, por pessoas negras - o projeto utiliza o cinema e o audiovisual como meio para sensibilizar e colocar em discussão questões de cunho identitário e sócio-político referentes a estes países, ao tempo em que socializa conhecimento acerca das diversas áreas do “fazer audiovisual”.

O objetivo principal é ampliar o debate e a análise crítica sobre temáticas relacionadas aos países envolvidos, provocando reflexões sobre suas especificidades, aproximações e diferenças. Ao utilizar como instrumentos de sensibilização, produções audiovisuais dos países africanos lusófonos e do Brasil, busca-se pautar temáticas históricas e emergentes do cenário social e político que colocam em diálogo estes países. Não menos importante, o projeto socializa conhecimentos sobre temáticas concernentes às diversas áreas da produção audiovisual, atua em redes sociais fazendo indicações e análises referentes ao audiovisual; organiza eventos com realizadores e pesquisadores do audiovisual do Brasil e de países africanos; e promove exposições para o público infantil.

O cinema, educação e descolonizações

Mesmo não tendo o aprendizado como primeiro objetivo, os filmes são frequentemente utilizados como recurso pedagógico. Há inúmeras razões para isso, as quais

3 A Universidade da Integração da Lusofonia Afro-brasileira UNILAB é uma Universidade Federal Brasileira, criada em 2010, cujas atividades tiveram início em 2011. As atividades administrativas e acadêmicas da Unilab se concentram no Ceará – nos municípios de Redenção, onde está sua sede, e Acarape – e na Bahia, no município de São Francisco do Conde, onde se situa o Campus dos Malês.

envolvem – mas não se resumem a – um entendimento de que certos filmes agregam informações sobre eventos que estão sendo estudados; encerram uma narrativa política que contribui para a compreensão de determinados eventos ou contextos; são uma fonte de acesso à cultura cujo contato deve ser promovido pela universidade; são uma fonte complementar importante para ilustrar o conteúdo ministrado em aulas expositivas ou questionar o conteúdo trazido por outras fontes, sejam elas acadêmicas (como artigos de periódicos) ou não (como notícias de jornais e revistas). (Zanella, 2017). Para Zanella e Neves Junior (2015), estudantes engajados em iniciativas que envolvam cinema e processo de aprendizagem, têm a possibilidade de reflexão do uso de filmes tanto como fonte histórica quanto objeto de análise, podendo compreender o produto cultural em seu discurso próprio de poder e não meramente como uma janela para o desconhecido.

Siqueira Santos (2016), ao tratar da análise de filmes documentários nas relações internacionais, aponta a escolha pela realização destes filmes enquanto instrumentos de socialização de uma realidade, mas também de crítica social e política, fazendo dos mesmos uma espécie de “filmes-denúncia”, nos quais a situação é exposta para além dos relatos e teorias, na medida em que é capturada no tempo presente, permitindo que as vozes dos atores envolvidos se façam ouvir e que suas expressões possam ser vistas. Para a autora o caminho percorrido pelas vias das obras permite trazer à tona não somente a história e os fatos relatados, mas propicia também um mergulho na essência do fenômeno, assumindo, assim, a possibilidade de abrir os sentidos a compreensão da questão (Siqueira Santos, 2016).

Ao tratar, particularmente, do cinema africano, Bamba (2012) diz que, depois de ter despertado o interesse dos críticos ávidos de novidade, as obras dos cineastas africanos acabaram se constituindo em valiosos objetos de estudo para os pesquisadores universitários. Em resenhas, teses, dissertações e outros trabalhos acadêmicos, os filmes africanos são estudados como “textos” e pretextos a partir dos quais se elaboram reflexões teóricas abrangentes sobre questões identitárias, culturais e ideológicas que formam o bojo do pensamento pós-colonial e dos *cultural studies*. Para este autor, os filmes africanos, apesar de serem produtos culturais com traços idiossincráticos marcados, são também objetos estéticos e semióticos. São textos que podem ser usados, lidos, estudados, reapropriados pelos diversos públicos com vista nos seus particularismos culturais ou atentando para suas ousadias formais. O contato dos diversos públicos com os filmes faz deles objetos de discursos e objeto dos mais diversos tipos de atividades interpretativas.

De acordo com Sales et al. (2019), o cinema, como veículo de comunicação e também como exercício artístico, foi uma das principais armas culturais de libertação, pelo alcance de público e difusão. Ao longo de seus mais de cem anos de existência, o cinema esteve relacionado a antigas e novas formas de colonialismo. Para estes autores, por ser uma arte elitista e dispendiosa, foram os cineastas homens, brancos, de classes sociais mais altas os que produziram a maior parte das imagens de si e do “outro”. No

entanto, nos últimos anos um cinema capaz de produzir imagens e representações de outra forma, tem “quebrado” o imperativo que marcou historicamente “corpos e lugares”, dentro de um regime racista, patriarcal, sexista e imperialista. (Sales et al., 2019).

A ideia de descolonização do cotidiano, segundo Sales et al (2019), passa necessariamente por um processo conjunto de descolonização da memória, não no sentido de repor ou reverter, mas que ajude a desmontar criticamente os processos de produção dos discursos, narrativas, imagens e representações do passado comum. Nessa perspectiva, o cinema configura-se como importante “arma” cultural de libertação, não somente pelo alcance de público e difusão, mas, sobretudo, pelas possibilidades de construção de universos e narrativas.

Cine Brasil-África: a execução do projeto e alguns resultados

Iniciado em 2019 como projeto de extensão vinculado ao Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, o “Cine Brasil-África” tem como público partícipe estudantes, docentes e técnicos do campus dos Malês da UNILAB interessados em cinema e audiovisual, particularmente relacionados à temáticas identitárias e sócio-políticas do Brasil e dos países africanos de língua oficial portuguesa. Além destes, o projeto atinge ainda crianças, jovens e adultos das comunidades – especialmente quilombolas – do entorno do município de São Francisco do Conde, Candeias, Santos Amaro e também Salvador, assim como pessoas de diferentes territórios nacionais e internacionais, através das atividades virtuais e redes sociais. A execução do projeto envolve uma série de atividades divididas por eixos de atuação, tais como: Pesquisa e Curadoria; Exibições e Debates; Atividades para o Público Infantil – Cineminha Brasil-África; Oficinas; Produção de conteúdo, comunicação e interação nas Redes Sociais; Apresentação e/ou participação em eventos acadêmicos.

No âmbito da pesquisa e curadoria, foram – ao longo das suas edições – selecionadas obras audiovisuais oriundas dos países africanos lusófonos – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe – e do Brasil, em especial da Bahia, com abordagens identitárias e/ou sócio-políticas relevantes; solicitadas as cessões de obras audiovisuais para eventos de exibição; selecionadas plataformas de streaming com materiais audiovisuais relacionados às temáticas abordadas; e estabelecidos contatos com cineastas realizadores do audiovisual – brasileiros e africanos.

No que tange às exibições e debates, já foram realizadas mais de 20 exibições seguidas de debates, tendo em foco obras como: “Justiça e Direitos Humanos em Djobel” (Guiné-Bissau); “Guiné-Bissau: Da Memória ao Futuro” (Guiné-Bissau); “FITXICÊLU” (São Tomé e Príncipe); “Terra: Amanhã será tarde!” (Moçambique); “Quitupo, Hoyè!” (Moçambique); “Desobediência” (Moçambique); “O último voo do flamingo” (Moçambique); “Sambizanga” (Angola); “A Negação do Brasil” (Brasil); “Café com Canela” (Brasil); “Medida Provisória” (Brasil); “A bicicleta do vovô” (Brasil); “A bicicleta do

vovô: a série” (Brasil); dentre outros. As sessões presenciais são realizadas, prioritariamente, no campus dos Malês, podendo, no entanto, ocorrer em localidades como as comunidades quilombolas do entorno da universidade, dentre outros. Para além das sessões presenciais são realizadas também sessões em formato virtual.

Das ações voltadas para o público infantil, o “Cineminha Brasil-África”, podemos citar a participação na Semana da Criança da comunidade do Alto de Itapuã com exibição de episódios da série infantil “A bicicleta do vovô”, seguida de atividades infantis e bate papo com o cineasta e diretor da série, Henrique Dantas; e a exibição da mesma série para as crianças da comunidade dos Malês – filhos e filhas das discentes – seguida de bate papo com a roteirista da série, Tacilla Siqueira.

Do ponto de vista da concepção e realização de oficinas, foi construída a oficina sobre “Narrativas audiovisuais e escrita criativa para o audiovisual”, a oficina “Artes Cênicas como veículos de difusão cultural”, e a “Oficina de Roteiro Audiovisual”. A primeira oficina já teve três edições realizadas, a segunda teve uma edição e a terceira teve uma edição realizada a convite da “III Mostra Ousmane Sembene de Cinema”.

No âmbito da produção de conteúdo, comunicação e interação nas Redes Sociais, podemos apontar alguns resultados relacionados à atuação do projeto no Instagram e Facebook. Dentre estes, apontamos: alcance de 18.205 contas pelo Instagram; 464 publicações fixas feitas no Instagram; 100 vídeos partilhados no IGTV; + de 500 stories publicados no Instagram; 100 visualizações em média por publicação no Instagram; cerca de 5.580 visualizações por mês no Instagram; 105 publicações fixas no Facebook; 50 vídeos postados no Facebook; 150 Stories no Facebook; 110 visualizações em média por publicação no Facebook; 2.000 visualizações no Facebook. Neste sentido, totalizando a soma das duas plataformas um alcance médio de até 4.480 visualizações em publicações mensais, com audiência em 15 países no Instagram e 10 países no Facebook⁴.

O projeto também apresenta como resultado de sua trajetória a participação em eventos acadêmicos, seja a convite ou por submissão de trabalhos. Neste sentido, podemos elencar: apresentação de trabalho relatando a experiência do projeto na IX^a Semana da África e o II Encontro Internacional da Diáspora Africana sobre os Estudos Africanos (2022); participação com realização de atividades no Festival das Culturas da Unilab (2020, 2021, 2022); apresentação do projeto na VII, VIII e IX Semana Universitária da Unilab (2021; 2022; 2023); realização de atividade na VIII Semana Universitária com Exibição e Debate sobre o filme: Justiça e Direitos Humanos em Djobel com participação dos cineastas guineenses Djibril I. Mandjam e Darcicio F.J. Monteiro (2022); participação na 12^a Mostra de Cinema e Direitos Humanos, em debate junto ao Cineasta Edgard Navarro (2020); apresentação de trabalho no IX COCAAL como parte da Sessão intitulada: Cinema, Arte e Educação: relações étnico raciais (2023).

4 Dados levantados em 2023.

Considerações Finais: algumas reflexões a partir da prática

As atividades de extensão – junto com o ensino e a pesquisa – constituem um dos três pilares básicos da universidade. Os meios utilizados em projetos de extensão, ou as suas estratégias de execução, podem ser alternativos aos que compõem o cotidiano acadêmico, com vistas a mobilizar os diferentes públicos, externo e interno. Neste sentido o projeto de extensão “Cine Brasil-África”, ao utilizar o cinema e o audiovisual como meio para mobilizar, sensibilizar, provocar a reflexão crítica e colocar em discussão questões de cunho identitário e sócio-político referentes ao Brasil e aos países africanos de língua oficial portuguesa, traz à tona as realidades desses países, de suas sociedades, suas aproximações e diferenças, colocando-as sob reflexão.

Ao reunir obras do cinema brasileiro-díásporico e dos países africanos, protagonizadas e/ou realizadas, prioritariamente, por pessoas negras, se fomenta o empoderamento dos seus (nossos) povos, valorizando-os na sua identidade. Do mesmo modo, ao reunir informações, dicas, links, textos, e outros, referentes ao universo audiovisual, apresenta-o como instrumento e arena para a construção e análise crítica das temáticas indicadas, em uma perspectiva absolutamente contemporânea. Ao socializar conhecimentos e experiências acerca das diversas áreas da produção através das oficinas realizadas, contribui para o uso interdisciplinar do audiovisual na construção diversa do conhecimento, ao tempo em que atende à demanda crescente pelo entendimento do “fazer audiovisual”.

A opção pela utilização dos recursos filmicos como meio para provocar as reflexões e debates dialoga com a realidade, sobretudo da juventude, cada vez mais conectada à tecnologia e à linguagem audiovisual. A compreensão dos filmes enquanto instrumentos de socialização de uma realidade, mas também de possíveis críticas social e política, permite que as vozes dos envolvidos se façam ouvir e que suas expressões possam ser vistas, aproximando, assim, o espectador da realidade que se quer mostrar.

A utilização plena das plataformas on-line e redes sociais ampliou enormemente o alcance do projeto, diversificando o seu público em diferentes perspectivas, dentre as quais a geográfica. Neste sentido, o projeto se internacionalizou na mesma medida que se interioriza, possibilitando que sujeitos vivendo em qualquer parte do mundo o acessem, assim como atinge diretamente os diversos atores do território do Recôncavo da Bahia. O reconhecimento do projeto no âmbito da Unilab como referência no campo do audiovisual, constitui-se em um importante indicador da sua importância e legitimidade, assim como o seu reconhecimento por outros atores do universo acadêmico, expresso nos convites para participação de debates e aceites para apresentação da experiência em eventos. O projeto contribui, assim, para que a universidade cumpra a sua missão social de disseminação do conhecimento e de potencialização da capacidade crítico-reflexiva.

Ao utilizar o cinema e o audiovisual para colocar em discussão questões referentes ao Brasil e aos países africanos lusófonos, o projeto atende diretamente a razão de

ser da UNILAB, colocando em foco, além dos produtos artísticos em si, contextos, realidades, problemáticas, diferenças e aproximações dos países que compõem o projeto de integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Ao trazer para o diálogo com a universidade cineastas e realizadores, amplia-se a relação dialógica entre universidade e sociedade “abrindo suas portas” aos diversos tipos de saberes e conhecimentos e possibilitando novas parcerias.

Não menos importante, o projeto dialoga com a necessidade premente de descolonizar as narrativas que tomam como referencial de representação o padrão branco e eurocêntrico, possibilitando a ampliação de espaços de representatividade que tenham capacidade de transformar esses estereótipos impostos pelo processo de violência colonial. Nesse sentido, ao se valer de obras com protagonismo negro assim como do diálogo com realizadores negros e negras, e a indicação de obras e materiais que versem sobre questões a estes correlatas, contribui para construção de um espaço simbólico no qual homens e mulheres negros e negras possam se sentir representados.

Referências

- A BICICLETA do Vovô. Direção de Henrique Dantas. Brasil: 2012. 1 DVD (13 min.)
- A DANÇA das cadeiras (Temporada 1, ep. 6). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.
- A DITADURA da Tecnologia (Temporada 1, ep. 1). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.
- A NEGAÇÃO do Brasil. Direção de Joel Zito Araújo. Brasil: 2000. 1 DVD (92 min.)
- A MORTE do perú (Temporada 1, ep. 3). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.
- A MORTE dos rios (Temporada 1, ep. 4). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.
- ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio 2006.
- BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: Edufba, 2012.
- BATE coração (Temporada 1, ep. 10). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.
- CAFÉ com Canela. Direção de Ary Rosa e Glenda Nicácio. Brasil: 2017. 1 DVD (102 min.)

CHUVAS e tempestades (Temporada 1, ep. 8). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

DESERTO Verde (Temporada 1, ep. 2). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

DESPERDÍCIO, não (Temporada 1, ep. 9). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

DESOBEDIÊNCIA. Direção de Licínio de Azevedo. Moçambique: 2002. 1 DVD (92 min.)

FITXICÊLU. Direção de São Deus Lima. São Tomé e Príncipe: 2016. 1 DVD (48min.)

FIM de férias (Temporada 1, ep. 13). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

GUINÉ-BISSAU: Da Memória ao Futuro. Direção de Diana Andringa. Portugal/Guiné-Bissau: 2019. 1 DVD (60min.)

JUSTIÇA e Direitos Humanos em Djobel. Direção de Djibril Iero Mandjam. Guiné-Bissau: 2021. 1 DVD (11min.)

LIXO espacial (Temporada 1, ep. 7). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

MEDIDA Provisória. Direção de Lázaro Ramos. Brasil: 2022. 1 DVD (93 min.)

NOSSA terra (Temporada 1, ep. 11). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

O LIVRO da vida (Temporada 1, ep. 12). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

O ÚLTIMO voo do flamingo. Direção de João Ribeiro. Portugal/Moçambique: 2011. 1 DVD (90 min.)

QUITUPO, Hoyè! Direção de Rogério Manjate e Chico Carneiro. Moçambique: 2014. 1 DVD (63 min.)

RODAS do imaginário (Temporada 1, ep. 5). A Bicicleta do Vovô [Seriado]. Direção Henrique Dantas. Produção Marcelo Gurgel. Brasil: Produtora Hamaca Filmes, 2018. 1 DVD (14 min.), son., color.

SAMBIZANGA. Direção de Sarah Maldoror. Angola/ França/ República do Congo: 1972. 1 DVD (110min.)

SIQUEIRA SANTOS, Tacilla da C. e S., Moçambique e a Questão da Terra: Um Olhar Audiovisual. Cadernos do CEAS - Revista Crítica de Humanidades, v. 1, p. 187-446, 2016.

TERRA: Amanhã será tarde! Direção de Chico Carneiro. Moçambique: 2013. 1 DVD (60min.)

ZANELLA, Cristine Koehler; NEVES JUNIOR, Edson José (Org.). *As relações internacionais e o cinema: Espaços e Atores Transnacionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

ZANELLA, C. K., Neves Jr, E. J., O ensino de Relações Internacionais e o cinema: reflexões sobre o uso de filmes como uma ferramenta pedagógica, *Meridiano 47*, 2017.

CONSTRUÇÃO DAS MARCAS DE ESTILO E AUTORIA NA EQUIPE DE ROTEIRISTAS DA TELENOVELA VAI NA FÉ: REPRESENTAÇÃO CAPILAR E IDENTIDADE NEGRA¹

CONSTRUCTING THE MARKS OF STYLE AND AUTHORSHIP IN THE SCREENWRITING TEAM OF THE TELENOVELA “VAI NA FÉ”: HAIR REPRESENTATION AND BLAC IDENTITY

Victor Adriano Ramos²

Resumo

Apresentamos neste artigo a análise inicial em relação às marcas e estilos de autoria partindo da telenovela *Vai na fé* (Rede Globo, 2023), relacionaremos à relação entre os parâmetros de autoria. A partir do recorte racial selecionamos duas cenas para análise onde a questão racial é destacada a partir da categoria do cabelo crespo. Desenvolvemos nossos argumentos com base nos conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Mesa Pré-Constituída intitulada: ROTEIRO AUDIOVISUAL - PROCESSOS DE CRIAÇÃO, ESCRITA, AUTORIA E COMERCIALIZAÇÃO.

2 Graduado em Comunicação Social Hab. Audiovisual e Mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

(2002), principalmente a relação entre Campo, Habitus e Trajetória, de modo a compreender a relação entre autoria e marcas de estilo p. Trabalhamos com a hipótese que a demanda de inclusão racial nas narrativas seriadas da Rede Globo faz com que os autores criem mecanismos de inclusão de diferentes narrativas, o que pode ficar evidente através da relação entre autoria, principalmente entre autores colaboradores . Com base nos autores Michael Baxandall (2006) e David Bordwell (2008) fazemos um exercício de análise de duas cenas escritas pela roteirista colaboradora Renata Sofia com foco na ampliação da representação racial.

Palavras-chave: Representação, Televisão, Identidade negra, Cabelos crespos.

Abstract

We present in this article the initial analysis regarding authorship brands and styles from the soap opera 'Vai na fé' (Rede Globo, 2023). We will relate it to the connection between authorship parameters. For the racial aspect, we have selected two scenes for analysis where the issue of race is highlighted through the category of kinky hair. We develop our arguments based on the concepts developed by Pierre Bourdieu (2002), particularly the relationship between Field, Habitus, and Trajectory, in order to understand the connection between authorship and style marks. We work with the hypothesis that the demand for racial inclusion in Rede Globo's serialized narratives leads authors to create mechanisms for the inclusion of different narratives, which can be evident through the relationship between authorship, especially among collaborating authors. Drawing on the works of Michael Baxandall (2006) and David Bordwell (2008), we engage in an exercise of analyzing two scenes written by the collaborating screenwriter Renata Sofia with a focus on expanding racial representation.

Keywords: Representation, Television, Black Identity, Kinky Hair.

Introdução

A telenovela já provou ser um produto relevante, se mantendo no ar por sete décadas e conquistando sólida relação com a academia, se mostrando um importante objeto de estudos em relação às mais variadas perspectivas (Lopes, 2002; Souza, 2004; Néia, 2021; Ramos, 2022; Araújo, 2016). Dessa forma, é necessário compreender a maneira com que as relações raciais são construídas nessas narrativas, considerando que segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE (IBGE, 2020), a maioria da população brasileira se autodeclara como negra, compreendido como o somatório de pretos e pardos. Como já confirmado por outros autores (Araújo, 2019; Grijó e Souza, 2012; Oliveira, 2016 e Ramos, 2022) ao longo dessas

décadas de produção, o retrato dessa parcela da população se mostrou falho em relação a elementos de representação de sua identidade.

Neste artigo destacamos a relação entre a autoria, destacando a correlação entre autor titular e sua equipe de roteiristas colaboradores, como compreendido a partir de Souza (2004) e a representação de personagens negros. Hipotetizamos que com as empresas de comunicação e audiovisual apresentam uma guinada temática buscando uma maior aproximação com as discussões raciais (Caldwell *apud* Lima, 2018), isso faz com que as empresas adicionem novas diretrizes (Baxandall, 2006;2008) para seus autores que considere essa temática. Para isso, trazemos como ponto de flexão os conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu (1996; 2002), Michael Baxandall (2006) e David Bordwell (2008) de modo a compreender, a partir do exercício de análise de duas cenas da telenovela *Vai na fé*, como se estabelece a relação de autoria e o desenvolvimento das temáticas raciais na trama.

Autores e conceitos

Para promover uma análise sobre os processos de criação da obra selecionada tomamos como base os conceitos desenvolvidos pelos autores Pierre Bourdieu nas obras *Razões práticas* (1996) e *As regras da arte* (2002), Michael Baxandal em *Padrões de intenções* (2006) e David Bordwell no livro *Figuras traçadas na luz* (2008). Os dois primeiros autores não promovem análises específicas sobre o audiovisual, mas entendemos que a aproximação se mostra pertinente para compreensão dos elementos que circundam o fazer artístico e servirão como parâmetros para nossa aproximação. Apenas Bordwell promove análises sobre o audiovisual, apesar de se tratar de formatos diferentes, consideramos como válida a aproximação.

Para Bourdieu o conceito de campo pode ser compreendido como um microcosmo do mundo social, podendo ainda ser subdividido em “mundos” (mundo literário, mundo religioso, etc.). Dentro desses microcosmos as definições de regras são estabelecidas e válidas para os que compartilham dessa mesma experiência. Cada campo lida com um capital simbólico que só faz sentido aos agentes abrigados dentro desse microcosmo, esse capital poderá ser convertido em outros tipos de capitais, podendo beneficiar os agentes envolvidos diretamente no campo.

A interação entre campos relativamente autônomos cria o que Bourdieu nomeia de espaço social que pode está direta ou indiretamente subordinados ao campo de produção econômica. A delimitação das posições alcançadas no campo por um determinado agente a partir do acúmulo de capital, é compreendida pelo conceito de “espaços dos possíveis”, entendido como as noções acumuladas ao longo da existência do campo e aptas a serem repassadas para os agentes mediante instituições de onde será possível absolver influências a serem utilizadas em sua jornada no campo

O habitus “é um sistema de disposições, modos de perceber, de sentir, de fazer, de pensar, que nos levam a agir de determinada forma em uma circunstância dada”

(Thiry-Cherques, 2006). O habitus seria uma estrutura de dominação vivenciada pelos agentes através do ambiente e, em simultâneo, continua sendo moldada por ele através de suas ações. Podemos assimilar que as escolhas dos indivíduos está diretamente ligada a sua trajetória no campo, com base em seu habitus.

A determinação da posição de um agente, será o determinante necessário para compreender sua trajetória. A trajetória social de um agente no campo é medida através da análise das posições por ele ocupadas e da relação de acúmulo de capital ao longo de sua trajetória. Sendo assim, quanto mais capital adquirido, maior será a autonomia do agente. Este fator é importante para compreender as questões relacionadas ao nosso objeto de análise.

O que podemos inferir em relação a esses conceitos é que a trajetória social difere de uma simples biografia, mas sim esmiúça todas as possibilidades do agente a partir de sua movimentação no campo ao qual está inserido. Essas movimentações dependem não só de uma escolha ativa do agente, mas essas escolhas são apresentadas, ou melhor, são adquiridas a partir de sua posição no campo.

Para realizar uma análise de um objeto é necessário seguir alguns passos proposto por Bourdieu. O primeiro seria analisar a posição que o campo ocupa em relação ao campo de poder, observando as modificações temporais, estabelecendo assim a relação entre o capital simbólico acumulado, fator que garantirá maior autonomia para o agente. O segundo passo corresponde a uma análise da estrutura interna do campo de modo que seja possível observar a relação entre os sujeitos integrantes e a situação de concorrência pela legitimidade. O terceiro e último passo refere-se ao conceito de habitus, sendo uma análise da trajetória social do indivíduo, assim será possível compreender de que maneira foram negociadas as estratégias que fazem referência ao “espaço dos possíveis”. Dessa maneira obteremos as informações referente ao modo de integração do sujeito no campo, além de sua relação com os capitais acumulados.

Neste exercício de análise tomamos como aproximação o campo da telenovela nos termos indicados por pesquisadores que já se debruçaram sobre os conceitos de Bourdieu e firmaram esse posicionamento. Souza (2004) traça um panorama do percurso histórico do campo da telenovela, elencando as movimentações e transições de forças que o caracterizam, apropriando-se assim das definições de Bourdieu para a construção aplicada da teoria na prática analítica. Em sua análise, é possível visualizar a construção histórica do campo assim como as suas especificidades.

Destacamos a autora da obra selecionada Rosane Svartman, cineasta, produtora e escritora. Sua estreia no campo das telenovelas aconteceu em 2010 com *Malhação*: intensa como a vida e, desde então, vem acumulando reconhecimento na Rede Globo, mediante reconhecimento do público, através da audiência, e da crítica especializada, via premiações. Depois de duas temporadas do juvenil *Malhação* (2012; 2014) a autora foi promovida para um novo horário às 19h, onde desenvolveu três obras, *Totalmente demais* (2015), *Bom sucesso* (2019) e *Vai na fé* (2023).

Como apresentado em Ramos (2022), suas produções se destacam por apresentar expressivo número de atores e atrizes negros ocupando as mais variadas posições na trama. Este fato nos chama atenção, pois como exemplificado em Araújo (2019) e outros autores, as telenovelas brasileiras não costumam trazer elevados números de artistas negros. Além disso, é comumente associado a personagens negros noções estereotipadas, como analisado por Oliveira (2016). As telenovelas da autora se destacam por apresentarem personagens negros em tramas diversas, além de protagonismo.

Na telenovela *Bom sucesso* temos o número recorde de atores negros nos mais diversos núcleos narrativos, além da inclusão de outros profissionais negros em cargos determinantes para a construção narrativa, como roteiristas-colaboradores e diretores de núcleo. O mesmo acontece em *Vai na fé*, com o diferencial de apresentar uma protagonista negra com família e amigos da mesma racialidade, além de um par romântico também negro.

A relação entre autor titular e roteiristas colaboradores acontece de diversas formas nas produções, sabemos que os colaboradores são responsáveis pela escrita das cenas baseados nas decisões do autor titular a partir de documentos como a escaleta. Em *Vai na fé* os colaboradores negros são encarregados de escrever cenas para as personagens negras, não apenas se limitando a essa função, porém, observa-se através desse encargo a exploração de forma ampliadas de situações corriqueiras para a população negra, como sua relação com os cuidados capilar, temática presente no universo social deste grupo e que pôde ser apresentada delicadamente nas cenas envolvendo as personagens Marlene (Elisa Lucinda) e Kate Cristina (Clara Monoko) onde a mudança e aceitação do cabelo crespo se mostrou um importante marco narrativo para as personagens. Essas cenas foram escritas pela roteirista colaboradora Renata Sofia, mulher negra.

Articulando os conceitos abordados por Bourdieu apresentados ao longo do desenvolvimento do texto, lançamos a hipótese de que a alta inclusão de profissionais negros na telenovela *Vai na fé* está relacionada a uma alta demanda por representação racial provocada pelos responsáveis pela gestão da empresa. Com base em Caldwell apud Lima (2018) que elucida sobre a relação entre as empresas de comunicação e as pautas sociais, esclarecendo que estas, para não perder relevância, acenam de modo direto para as pautas raciais entre outras temáticas sociais, se valendo então da sensibilidade e reconhecimento de profissionais mais próximos a estas pautas. Com base nessas informações selecionamos a roteirista Renata Sofia, levantamos a hipótese que sua trajetória como roteirista, aliado a seu ativismo pelas causas raciais, a habilitaram para a criação de cenas que reforcem o imaginário positivo em relação às pessoas negras no audiovisual. As cenas escolhidas para a análise foram escritas por ela, sob supervisão da autora titular.

Articulamos na etapa de análise os autores Bordwell (2008) e Baxandall (2006) que de maneiras distintas partem de um pressuposto compreendido como problema-solução. De acordo com fundamentos do paradigma problema-solução, o analista terá

capacidade de interpretar e recriar os caminhos que levaram o artista-autor a encontrar determinadas propostas para a execução da obra de arte avaliada.

No método desenvolvido por Baxandall, o analista desenvolverá hipóteses em relação à obra de arte analisada, um pressuposto apresentado pelo autor corresponde a elaboração dos Encargos e Diretrizes. Sendo Encargo correspondente ao objetivo principal a ser desenvolvido, já as diretrizes dizem respeito as etapas necessárias até a realização da solução final. Os encargos e diretrizes podem ser apresentados ao artista via encomenda, ou podem surgir a partir da construção pessoal do artista. Desse modo, cabe ao analista verificar a posição do agente de modo a resgatar a formulação do encargo geral. Cabe ao analista ainda formular hipóteses, mesmo sabendo que não se aproximará fielmente da intenção original do autor.

Ao considerar a telenovela como uma produção coletiva de responsabilidade autoral, principalmente do autor-roteirista e do diretor-geral, podemos identificar a emissora Rede Globo como responsável por terminar os aspectos gerais da obra a ser desenvolvida, isto pode se apresentar através da imposição da grade de horários. No nosso exemplo podemos inferir a demanda de inclusão de profissionais negros, encargo assumido pelos autores e pela direção, ambos que já possuem uma produção sensibilizada por demandas sociais, incluindo a questão racial, em seus trabalhos anteriores na emissora.

Em suas análises sobre o cinema, Bordwell compreende que as técnicas audiovisuais utilizadas pelos diretores são soluções para os problemas enfrentados na composição fílmica e essas soluções são encontradas por meio de tentativas e erros. Além disso, as soluções estão disponíveis em um “universo” compartilhado onde problemas similares já foram enfrentados, ocasionando uma gama de soluções que podem ser incorporadas pelo autor no ato de criação.

Análise das cenas

Selecionamos duas cenas da telenovela *Vai na fé* escritas pela roteirista Renata Sofia que trazem como personagens centrais mulheres negras e suas diferentes relações com o cabelo crespo. Compreendemos, com base em trabalhos que apresentam as perspectivas das mulheres negras na sociedade e sua representação no audiovisual presente em Gonzalez (2020) e Collins (2019), que a representação do cabelo crespo torna-se um ponto de discussão fundamental na vivência da mulher negra. Na representação audiovisual, a presença do cabelo crespo está geralmente relacionada a símbolos pejorativos, como relacionado nos trabalhos de Souza e Braga (2018) e Lima (2019).

Para este artigo selecionamos cenas de duas personagens, Marlene (Elisa Lucinda) e Kate Cristina (Clara Monoke), revelando momentos de mudança em suas vivências pessoais, alterando suas tramas, além de elevar seus posicionamentos em relação às questões raciais. Nossa justificativa pela escolha das cenas se dá pela importante

relação entre a relação de intimidade que o cabelo crespo, atribuem para uma virada narrativa das personagens.

Na primeira cena, Marlene é convidada por Bruna (Carla Cristina), outra personagem negra, a cuidar melhor do seu cabelo natural que vivia escondido em uma peruca. Inicialmente Marlene rejeita a ideia proferindo diversos xingamentos sobre seu próprio cabelo, momento em que ilustra como a visão social sobre o cabelo crespo pode ser interiorizados pelas mulheres negras, ao ponto de buscar ativamente esconder seus traços, mesmo que gere sofrimentos. Bruna então convida a amiga a se olhar no espelho sem a peruca, proferindo palavras de aceitação, fazendo então a proposta de produzir um penteado que valorizasse seus cachos e indicando um tratamento para sua condição capilar, provocada justamente pela falta de cuidados adequados ao cabelo natural.

Bruna é uma mulher gorda que usa tranças longas e Marlene é uma senhora com mais de 60 anos. O discurso e toda condução da cena se contrapõe ao que é comumente ilustrado em relação à mulher negra na sociedade representada nas telenovelas (Oiveira, 2016), criando então um espaço onde é possível absolver outros discursos, potencializando uma representação positiva, ampliando o repertório de imagens sobre esta parcela da população.

A finalização da cena apresenta Marlene, agora com novo penteado, destacando seu cabelo crespo para o restante da família e recebendo o elogio de todos. Esta ação de transformação marca uma mudança de perspectiva na vida de Marlene, que aliado aos eventos que envolvem sua família, passa então a abraçar os traços de sua negritude aliados a sua personalidade.

Já a segunda cena selecionada para este exercício analítico diz respeito sobre a evolução narrativa de Kate Cristina, mulher jovem de pele negra retinta e filha de Bruna, neste caso a personagem já apresentava seus cabelos crespos soltos desde o início da trama. Após ter sido vítima de uma relação abusiva pelo vilão Théo (Emílio Dantas), onde seus traços negros funcionavam como elemento de absolvição, Kate encontra na possibilidade de aderir a um novo visual típico da construção visual negra, a oportunidade de reestruturar sua autoestima, se aproximando de modo positivo de seus traços negros.

Ao longo da transformação as duas mulheres negras também se mantêm em apoio, ressaltando as múltiplas vivências que as mulheres negras têm na sociedade. Essa transformação representa para a personagem um acesso a uma nova possibilidade de vivência, podendo ignorar as marcas traumáticas do passado e lidar com uma nova construção da sua realidade. Ela passa então a abraçar a sua negritude de modo ordenando, se mostrando ainda mais consciente de sua importância.

Conclusão

Neste artigo seguimos os conceitos de Pierre Bourdieu (2002) para delimitar um campo, compreendido como um microcosmo com regras próprias que delimitam um universo específico. De acordo com essas definições, os agentes podem acumular capital simbólico aliado ao capital econômico e movimentar-se de acordo com sua trajetória dentro desse campo. Tomamos os conceitos do autor aliados aos dados obtidos em Ramos (2022) onde observamos o aumento de atores negros nas telenovelas escritas pela autora Rosane Svartman. A partir disso elaboramos a hipótese de que ao longo de sua trajetória na empresa Rede Globo a autora acumulou expressivo capital simbólico, o que lhe garantiu maior espaço para trabalhar diversas temáticas, entre elas a questão racial entendida como uma diretriz evocada pela emissora

Entendemos que essas questões estão associadas a um posicionamento da empresa para adequar seu discurso às demandas sociais atuais. Hipotetizamos que essa demanda passa então a ser solicitada a autora devido a sua trajetória e disposição no campo da telenovela. Aliado a isso, observamos que Svartman possui uma forma específica de construção de suas obras, demandando dos roteiristas colaboradores. Tradicionalmente essa posição não possui poder expressivo, mas na maneira com que a autora gere seu trabalho, confere então demandas específicas para seus colaboradores. Observamos que a crescente inserção de personagens negros em suas tramas ao longo de seus trabalhos na Rede Globo está diretamente relacionado ao número de colaboradores negros que trabalham em suas equipes.

Destacamos então a telenovela *Vai na Fé* e a roteirista colaboradora Renata Sofia, para, conforme os conceitos desenvolvidos por David Bordwell e Michael Baxandal, a partir do paradigma problema solução. Os autores destacam que ao analisar uma produção artística é necessário que o analista desbrave as camadas dessa produção, compreendendo as formas utilizadas para estruturação deste produto elencando as demandas específicas que esse produto cumpre. Com base nisso foi selecionado duas cenas da telenovela *Vai na fé* escritas pela roteirista colaboradora Renata Sofia onde a temática do cabelo crespo e a importância dele para a construção da identidade negra é evidenciado.

Como as cenas são escritas dialogam justamente com as evidências observadas em relação à representação da mulher negra nos produtos audiovisuais. Os resultados revelam uma forte relação de transformação em relação à representação negra em telenovelas, compreendendo a demanda da emissora em atingir esses públicos, além da audiência generalizada. Além disso, o que podemos compreender também é que a relação da autora titular, Rosane Svartman, sendo a autora de novela com mais inserção de personagens negros em suas novelas e a crescente articulação em suas tramas, pode ser compreendido a partir da consolidação de sua trajetória na empresa.

Referências

- ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Ed. Senac, 2019.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Marcia Rangel; Feres Júnior, João. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. *Revista Estudos Feministas*, v. 27, 2019, p. 1-13.
- COLLINS, Patricia Hills. *Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência, e a política do empoderamento*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GRIJÓ, Wesley Pereira; SOUZA, Adam Henrique Freire. O negro na telenovela brasileira: a atualidade das representações. *Estudos em comunicação*, n 11, maio de 2012, p. 185-204.
- LIMA, Emanuely Gonçalves de. A representação do cabelo (crespo/cacheado) por Youtubers: um estudo de recepção do processo de empoderamento e construção identitária da mulher negra. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *Anais do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, São Luís - MA, 30 de maio a 01 de junho de 2019*.
- LIMA, M. O.. A Indústria é Cultural. *Novos Olhares (USP)*, v. 7, p. 78-89, 2018.
- LOPES, Maria Immacolata. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 1, n.26, 2003, p. 17-34.
- LOPES, Maria Immacolata. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes (USP. Impresso)*, v. 3, 2009, p. 21-48.
- LOPES, Maria Immacolata. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: 23o. Encontro Anual da Compós, 2014, Belém. *Anais do 23.º. Encontro Anual da Compós*. São Paulo: Compós, v. 1, 2014, p. 1-16.
- MALTA, Renata; OLIVEIRA, Laila. Construção de Raça e Gênero nas Personagens de Taís Araújo. *ECCOM - Educação, Cultura e Comunicação*, v. 11, 2020, p. 165-178.
- NÉIA, Lucas Martins. *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. Tese (Doutorado) - Programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo: São Paulo, 2021.
- OLIVEIRA, Laila Thaíse. *A mulher negra na primeira pessoa: uma construção de raça e gênero nas telenovelas protagonizadas por Taís Araújo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Universidade Federal de Sergipe, 2016.

ORTIZ, R; BORELLI, S. H. S.; RAMOS, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PETERS, Gabriel. *Bourdieu em pilulas (3): introdução ao habitus*, por Gabriel Peters. Blog do LABEMUS, Rio de Janeiro, 05 de mar. de 2020. Disponível em <https://blogdolabemus.com/2020/03/05/bourdieu-em-pilulas-3-introducao-ao-habitus-por-gabriel-peters/>. Acesso em: 13 de ago. de 2023.

RAMOS, Victor Adriano. *Tem negra nessa novela?* Representação da mulher negra em Lado a lado. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2022, 135f.

SANTOS, Richard. *Maioria Minorizada: um dispositivo analítico de racialidade*. Rio de Janeiro: Editora Telha, 2020.

SOUZA, M. C. J. de. *Telenovela e Representação Social: Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

SOUSA, Flávia Mayer dos Santos; BRAGA, Juliana Bellia. Entre crespos, cachos, youtubers negras e embalagens de cosméticos: uma revisão de literatura. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Joinville - SC, 2 a 8 de setembro de 2018.

SVARTMAN, Rosane. *Televisão em transformação: como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa diante das transformações da espetatorialidade, da convergência das mídias e das plataformas interativas*. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense, 2019.

O CINEMA E OUTROS REGIMES DE VISUALIDADE: UMA EXPERIÊNCIA LOCALIZADA¹

CINEMA AND OTHER VISUALITY REGIMES: A LOCAL EXPERIENCE

Yanara Cavalcanti Galvão²

Resumo

O texto situa-se no contexto do cinema feito por mulheres em Pernambuco atravessado por diferentes modos de produção e na intersecção com marcadores sociais, tais como raça, etnia e território. Neste sentido, trabalho com o filme, *Thinya* (Lia Leticia, 2019), obra que se insere em um corpus mais amplo da minha pesquisa de doutorado em curso. No trabalho, refletimos com *Thinya* possibilidades do cinema enquanto gesto de intervenção estético-política em diálogo com autorias no campo das teorias decoloniais.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, cinema e decolonialidade. realizadoras, processos criativos, políticas do audiovisual.

1 Trabalho apresentado no IX COCAAL como parte da Sessão/Mesa Pré-Constituída intitulada: Corpos, gêneros e sexualidades: espaços e práticas no cinema de mulheres.

2 Doutoranda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine/ UFF). Com pesquisa sobre políticas e processos criativos do cinema brasileiro contemporâneo por cineastas mulheres.

Abstract

The text is based in the context of cinema made by women in Pernambuco, crossed by different modes of production and at the intersection with social markers, such as race, ethnicity and territory. In this sense, I work with the film, *Thinya* (Lia Letícia, 2019), that is part of a broader corpus of my ongoing doctoral research. In the work, we reflect with *Thinya* on the possibilities of cinema as a gesture of aesthetic-political intervention in dialogue with authors in the field of decolonial theories.

Keywords: Brazilian cinema, cinema and decoloniality, female directors, creative processes, audiovisual public policies.

Introdução

O texto, é um recorte da minha pesquisa do doutorado em andamento, onde investigo o cinema brasileiro contemporâneo por cineastas mulheres com filmes documentários atravessados por diferentes modos de produção. Nesse sentido, articulo os processos criativos que envolvem as feitura das produções com as políticas do audiovisual, impulsionadoras das realizações. O estudo volta-se para experiências localizadas na dimensão territorial do estado de Pernambuco e contempla a perspectiva de gênero na sua intersecção com marcadores sociais, tais como raça, etnia, classe, território.

Filmes com propostas estético-políticas que tensionam modos tradicionais de narrar, produzir, ver e experimentar o cinema, ao problematizar e buscar outras vias dos domínios imagéticos e saberes em uma sociedade patriarcal. Parto da premissa que este estudo investigativo, no contexto da experiência localizada, no nosso caso, Pernambuco, possibilita pensar o cinema com suas especificidades geopolíticas em um estado situado no Nordeste do Brasil e pela sua constituição afro-latino-americana (Gonzalez, 2020).

Inserido em um corpus maior da pesquisa, o foco desta análise, é o filme *Thinya* (2019), um curta-metragem ensaístico/ experimental, de 16 minutos, com direção e roteiro da cineasta e artista visual, Lia Letícia³. A obra em questão, convoca-nos a pensar com e a partir do cinema, o agenciamento de outros regimes de visualidades, que desafiam a lógica universalizante da produção de imagens e sons na modernidade/ colonialidade, desde o seu processo de realização. Nesse sentido, aproximo o filme de algumas reflexões à luz das perspectivas decoloniais, abordadas nos textos das autorias de Maria Lúgonos (2014), Luciana Ballestrin (2013), Danielle de Noronha (2019) e Joaquín Barriendos (2019).

3 Gaúcha, é radicada em Pernambuco onde atua nas artes visuais, cinema e audiovisual desde a década de 1990. https://embaubaplay.com/diretor_s/lia-leticia/

Thinya e um cinema enquanto gesto de intervenção estético-político por outros regimes de visualidades: uma breve contextualização a partir do seu modo de produção

Thinya, não por acaso, é o nome da narradora do filme, uma indígena da etnia Fulni-ô, cujo território está localizado em Águas Belas, na região agreste de Pernambuco. Thynia também é conhecida como Maria Pastora, seu nome de batismo e é quem dá voz ao filme narrado por ela em *Yaathe*⁴, língua originária do povo Fulni-ô.

Produzido entre Olinda e no território Fulni-ô em Águas Belas, o projeto fílmico de *Thinya* (o filme), foi contemplado por um edital público estadual, o Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco para o setor Audiovisual (Funcultura/ PE)⁵. Por esta razão não só a realização do filme foi possível como o deslocamento e a contratação de uma equipe mista, entre profissionais do audiovisual com experiência no setor e uma equipe de profissionais indígenas ainda iniciantes neste campo, o que inclui a narradora Thinya.



Figuras 01-04 – (Frames Thynia). Créditos finais filme. Ilustrações e design gráfico Daniela Brillhante.

- 4 Sobre o Edital Funcultura PE: <https://www.cultura.pe.gov.br/funcultura/> Acesso em: 20 dez. 2023
- 5 A autora Luciana Ballestrin (2013, p. 99), articula de maneira sucinta a ideia de Colonialidade do Poder e demais noções expandidas deste conceito: “A colonialidade se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser. E mais do que isso: a colonialidade e o lado obscuro e necessário da modernidade; e a sua parte indissociavelmente constitutiva (Mignolo, 2003, p. 30 *apud* Ballestrin, 2013). E precisamente desse diagnóstico – elaborado especialmente por Quijano, Wallerstein e Mignolo – que deriva o nome do grupo. A modernidade, estando “intrinsecamente associada à experiência colonial” (Maldonado-Torres, 2008, p.84 *apud* Ballestrin, 2013), não é capaz de apagá-la: não existe modernidade sem colonialidade (Quijano, 2000, p. 343 *apud* Ballestrin, 2013).”

A produção em questão, participa do campo fértil do documentário contemporâneo brasileiro. Pernambuco, estado com certo pioneirismo ao incluir políticas afirmativas e inclusivas na Lei do Audiovisual estadual, sancionada em 2014, que contou com participação ativa da sociedade civil organizada na sua formulação. Entre os princípios que norteiam a Lei do Audiovisual PE destaco quatro, entre os que regem a seção 1 do artigo 2º, que vão influir diretamente nesse estudo: “I liberdade de expressão e criação artística, vedada qualquer espécie de censura; II expressão da diversidade cultural; III inovação; [...] e V respeito à igualdade de gênero, raça e etnia, e inclusão das diferenças” (Pernambuco, 2014, p. 1).

Se parto do território indígena Fulni-ô, em Pernambuco, para uma muito breve apresentação da proposta da cineasta, de produção do filme. Por uma outra vertente, ainda que articulada a uma mesma proposta, enquanto projeto visual, o curta é marcado por deslocamentos imagéticos, espaciais e discursivos, descritos no decorrer deste texto.

Um discurso muda uma imagem?

“Um discurso muda uma imagem?”, é a pergunta que interpela o leitor/ espectador desde a sinopse do curta-metragem *Thynia*. A realizadora Lia Letícia inicia o processo de construção do projeto estético do filme a partir de fotografias de dois álbuns encontrados e comprados em uma feira de antiguidades, durante o período de uma residência artística que participou na Alemanha. A criação visual da sua obra, dá-se a partir dos registros encontrados nos álbuns, que relatam acontecimentos cotidianos de famílias burguesas alemãs entre as décadas de 1960 e 1990.

No curta *Thinya*, o encadeamento de imagens de arquivo, pelas fotografias que narram hábitos cotidianos da sociedade alemã/ eurocentrada, é atravessado pela narrativa em *off* na língua Yaathe, dos indígenas Fulni-ô, que também traduziram trechos dos discursos retirados dos livros *Duas Viagens ao Brasil (1557)*, de Hans Staden e *Viagens pelo Brasil (1823)*, de Spix & Martius. Dessa forma, somos enquanto espectadores provocadas, seja pela sonoridade da língua originária que em nossa maioria, somente compreendemos através da legenda em português da língua do colonizador. Seja, entre outros tensionamentos, pelo discurso retirado de um dos livros, o qual volta-se para os registros imagéticos de alemães com seus hábitos culturais, narrado em Yaathe, e foi proferido originalmente pelo mercenário alemão Hans Staden, no século XVI. Referências estas, que enquanto espectadores, só acessaremos nos créditos finais do filme.

A realizadora Lia Letícia, a partir do gesto de intervenção estético-política da sua obra, redimensiona com o fazer cinematográfico, a crítica traçada pelo pensador Joaquín Barriandos (2019), quando refere-se aos estereótipos visuais e processos de inferiorização racial, intrínsecos aos regimes visuais da modernidade/colonialidade. Estes, surgidos desde os “imaginários transculturais em torno do canibalismo no ‘Novo Mundo’ – postos em circulação pelos cronistas das Índias e pelos viajantes

protoetnográficos da primeira modernidade” (Barriéndos, 2019). O autor, influenciado pelo conceito de colonialidade do poder “originalmente desenvolvido por Quijano, em 1989” (Ballestrin, 2013, p. 99) e sua expansão para outros âmbitos, colonialidade do ser e do saber⁶, funda a ideia de colonialidade do ver, a qual argumenta que:

Vai em direção a uma melhor compreensão dos problemas epistemológicos e ontológicos derivados da pretensão de estabelecer um diálogo visual transparente entre saberes e culturas diferentes: isto é, avança para a problematização dos acordos e desacordos que se estabelecem entre grupos culturais e subjetividades diferenciadas, os quais, mesmo que pertencentes a tradições epistêmicas e imaginários visuais distintos, estão circunscritos à mesma lógica universalizante da modernidade/colonialidade (Barriéndos, 2019, p. 41).

Joaquín Barriéndos, propõe o que chama de “acordo transmoderno e interepistêmico” (Barriéndos, 2019, p. 42) com outras visualidades, ao mesmo tempo que argumenta que as imagens arquivo da modernidade/ colonialidade podem ser deslocadas e mesmo descartadas, considera a necessidade de pô-las em visibilidade para que o processo de decolonização avance.

No contexto apresentado, podemos arriscar que obras como *Thinya*, a partir do cinema e outras artes, possam prover outros regimes de visualidades. Neste lugar de entender as imagens – e podemos acrescentar os sons/ as sonoridades –, para além de instrumento de produção artística “como mecanismo político e simbólico” (De Noronha, 2019).

Algumas considerações

Sem pretender encontrar respostas à pergunta provocada pelo filme, *Um discurso muda a imagem?*, no texto, busquei articular algumas reflexões a partir das perspectivas decoloniais, propondo um conhecimento situado a partir da experiência localizada com *Thinya* e os deslocamentos que o filme aciona. Neste lugar, é possível afirmar, um fazer cinema que reivindica o decolonial, intervindo esteticamente e politicamente na colonialidade a qual identifica.

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, no11. Brasília, 2013, p. 89-117.

6 Para mais informações sobre a língua originária yaathe acessar a tese de doutorado A organização prosódica do Yaathe, a língua do povo Fulni-ô, de Fábila Pereira da Silva. disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2138>

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3 n. 2, 2019, p. 38-56.

DE NORONHA, Danielle Parfentieff. A importância social da imagem. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 20, n. 50, julho, 2019, p. 255-278.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, 1995, p. 07-41.

LUGONES, María. Rumo a um Feminismo Descolonial. *Estudos Feministas*, 22, 3, 2014.

PERNAMBUCO. Lei Nº 15.307, de 4 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2014/06/Lei-15.07-de-4-de-junho-de-2014-audiovisual-PE.pdf>
Acesso em: 16 dez. 2023.

SILVA, Fábria Pereira da. A organização prosódica do yaathe, a língua do povo fulni-ô. 2016. 189 f. Tese (Doutorado), Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

THINYA. Direção: Lia Letícia: Território Fulni-ô/ Olinda, Pernambuco: 2019 (16 min). Disponível em: <https://beirasdagua.org.br/item/thynia/>. Acesso em: 08 dez. 2023.

Formato: 18 x 25 cm
Fontes: DTL Caspari, DTL Dorian
Extensão digital: PDF

ISBN 978-65-5631-132-6



9 786556 311326