

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM
SANDRA STRACCIALANO COELHO
LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO
Organizadores

CINEMA E IMIGRAÇÃO

Com a invenção do cinematógrafo, no final do século XIX, vários processos migratórios passaram a ser representados pelo olhar da câmera de filmar. Desde praticamente os primórdios do cinema, a questão do deslocamento de populações estará presente em grande quantidade de obras filmicas.

Os textos desta coletânea visam trazer um olhar plural sobre a questão da migração, em suas diversas vertentes, por meio de uma articulação dos processos migratórios com o cinema, tanto ficcional quanto documental. Nesse sentido, trazem questionamentos sobre a espinhosa questão da migração transitando por obras filmicas que evocam realidades e contextos geográficos, culturais, sociais e econômicos bastante diversos, perpassando por países como Brasil, México, Estados Unidos, Irã, Portugal, França, China, Índia, Mauritânia, entre outros.

Os 14 textos que compõem *Cinema e migração* visam auxiliar na reflexão seja sobre a questão do(s) processo(s) migratório(s), ainda tão importante na contemporaneidade, seja sobre as formas de representação da migração pelo cinema. Espera-se que pela diversidade de aportes, tanto temáticos quanto disciplinares, esta obra contribua para os estudos na área das ciências humanas e sociais, assim como para o campo dos estudos de cinema.



CINEMA E MIGRAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



EDITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Susane Santos Barros

CONSELHO EDITORIAL

Titulares

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Cleise Furtado Mendes

George Mascarenhas de Oliveira

Mônica de Oliveira Nunes de Torrenté

Mônica Neves Aguiar da Silva

Suplentes

José Amarante Santos Sobrinho

Lorene Pinto

Lúcia Matos

Lynn Alves

Paola Berenstein Jacques

Rafael Moreira Siqueira



JOSÉ FRANCISCO SERAFIM
SANDRA STRACCIALANO COELHO
LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO
Organizadores

CINEMA E MIGRAÇÃO

SALVADOR • EDUFBA • 2025

2025, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial *Cristovão Mascarenhas*

Coordenação gráfica *Edson Nascimento Sales*

Coordenação de produção *Gabriela Nascimento*

Assistente editorial *Aline Silva Santos*

Capa e projeto gráfico *Lúcia Valeska Sokolowicz*

Revisão *Aline Silva Santos*

Normalização *Kimberly Kienas*

Imagen da capa *Jcomp (Freepik)*

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

Cinema e migração / José Francisco Serafim, Sandra Straccialano Coelho, Ludmila Moreira Macedo de Carvalho, organizadores. – Salvador : EDUFBA, 2025.
323 p. : il.

ISBN: 978-65-5630-794-7

1. Cinema – Aspectos sociais. 2. Documentário (Cinema).
3. Identidade social na arte. I. Serafim, José Francisco. II. Coelho, Sandra Straccialano. III. Carvalho, Ludmila Moreira Macedo de.

CDU: 791.4

Elaborada por Tatiane de Jesus Ribeiro CRB-5: BA-001594/0

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus de Ondina*

40170-115 – Salvador, Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

edufba@ufba.br | www.edufba.ufba.br

À Céline Scemama (*in memoriam*).

SUMÁRIO

- 9 Apresentação**
JOSÉ FRANCISO SERAFIM
SANDRA STRACCIALANO COELHO
LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO
- 17 A identidade transfronteiriça dos curdos:
*Um tempo para cavalos bêbados***
KRISTIAN FEIGELSON
- 45 Lituânia – Nova York, ida e volta: migração e
autobiografia na obra documental de Jonas Mekas**
JOSÉ FRANCISCO SERAFIM
- 59 Entre retrocolonização e decolonização: corpo,
cinema, cultura**
CIANE FERNANDES
- 79 Epistolaridade audiovisual e o uso de arquivos em
*I for India***
SANDRA STRACCIALANO COELHO
- 97 Deslocamentos, desaparecimentos e anamorfoses nos
filmes de Jia Zhang-Ke**
LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO
- 111 *Soleil Ô* (1967): a experiência migrante como retórica
da revolução nos cinemas africanos**
MORGANA GAMA DE LIMA
- 135 Migração, desconforto e existência no filme *Os famosos
e os duendes da morte***
SCHEILLA FRANCA DE SOUZA

- 157** Entre lendas, relatos e imagens: uma experiência anarquista no Sul do Brasil
SOLENI BISCOUTO FRESSATO
- 185** Representação da migração e do trabalho no cinema documentário
MARIA NATÁLIA RAMOS
MARIA CONCEIÇÃO RAMOS
JOSÉ FRANCISCO SERAFIM
- 203** *Gaijin*, de Tizuka Yamasaki, e a imigração japonesa para o Brasil: diversidade, classe e gênero
MARCELO ALARIO ENNES
- 231** “Vai pra Cuba”: filiação e exílio em *Rocha que voa* (2002)
FRANCISCO ALVES JUNIOR
- 249** *Bienvenue au refugistan*: o que emerge dos encontros e traz a pesquisa, o pesquisador e a noção de cuidado a uma nova reflexão
WALLACE ARAUJO DE OLIVEIRA
REGINA GLÓRIA NUNES ANDRADE
- 271** O “outro” ameaçador e as guerras: representações de suas vítimas e de “migrantes” no cinema
JORGE NÓVOA
- 313** Posfácio – a figura da diáspora para uma escritura audiovisual da história: *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard
CÉLINE SCEMAMA
- 319** Sobre os autores

Apresentação

JOSÉ FRANCISO SERAFIM

SANDRA STRACCIALANO COELHO

LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO

A questão do deslocamento de populações está presente na história da humanidade desde seu início. Desde então, os seres humanos – nossos antepassados, mas também contemporâneos – têm se deslocado por vastos territórios por motivos os mais diversos (climáticos, naturais, bélicos etc.). Mais recentemente, alguns destes deslocamentos populacionais serão denominados movimentos migratórios. A palavra “migração” é de origem latina e tem por significado o deslocamento de um indivíduo ou de um grupo de um lugar para o outro, podendo ser no interior do próprio país ou em direção a um país estrangeiro. A migração pode ocorrer segundo múltiplas formas, mas apresenta, no mais das vezes, um caráter forçado, relativo a diferentes contextos em que as pessoas se veem obrigadas a deixar seus países de origem. Esse processo pode ser visto sob diversos vieses (econômico, climático, geopolítico etc.) e é, na atualidade, uma das grandes questões para muitos estados nacionais, tanto no que concerne à saída ou evasão do país de origem como à chegada em um país que, por eufemismo, denominamos “de acolhimento”. Observa-se, cada vez mais, a dificuldade de os migrantes encontrarem espaços e países de acolhimento que os recebam dignamente e os ajudem a reconstruir suas vidas.

É triste observarmos, por exemplo, a quantidade de barcos que navegam entre países africanos e os do Oriente Médio em direção a países europeus e que, devido à insegurança dessas embarcações, acabam naufragando e levando muitos(as) passageiros(as) a perderem suas vidas. Processo semelhante pode ser visualizado nos movimentos migratórios em uma das fronteiras mais concorridas e brutais do mundo, a que separa o México dos Estados Unidos. Observamos, neste caso, muitos indivíduos que por razões políticas e/ou econômicas buscam atravessar de forma ilegal os 3.144 quilômetros de fronteira que separam os dois países.

Com o advento do cinematógrafo, no final do século XIX, muitos desses processos migratórios passaram a ser representados pelo olhar da câmera de filmar. Desde praticamente os primórdios do cinema, a questão do deslocamento de populações estará presente em grande quantidade de obras filmicas, tanto ficcionais quanto documentais. Observa-se, na contemporaneidade, um aumento na produção de filmes que têm por tema principal os movimentos migratórios, sendo que muitas dessas obras têm sido selecionadas e premiadas em grandes festivais, como é caso do documentário *Fogo no mar*, do diretor italiano Gianfranco Rosi, que ganhou o Leão de Ouro no Festival de Berlin de 2016. O mesmo ocorreu com a ficção *Deephan*, realizada pelo francês Jacques Audiard, que foi contemplada em 2015 com a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Os textos desta coletânea visam trazer um olhar plural sobre a questão da migração, em suas diversas vertentes, por meio de uma articulação dos processos migratórios com o cinema, tanto ficcional quanto documental.

Em “A identidade transfronteiriça dos curdos: *Um tempo para cavalos bêbados*”, texto de abertura do presente livro, o autor Kristian Feigelson traz uma discussão em torno das múltiplas fronteiras, sejam elas artificiais, naturais, políticas, visíveis ou invisíveis, através de sua análise do premiado filme *Um tempo para cavalos bêbados* (2000), primeiro longa-metragem do diretor curdo-iraniano Bahman Ghobadi.

O capítulo discute a respeito da representação de fronteiras e limites no cinema e traz, num recorte mais específico, como o filme iraniano borra as fronteiras entre ficção e documentário para fornecer uma perspectiva a respeito da organização social de uma identidade curda complexa e dispersa, moldada a partir da experiência da viagem, da passagem e do exílio.

José Francisco Serafim aborda em seu texto, “Lituânia – Nova York, ida e volta: migração e autobiografia na obra documental de Jonas Mekas”, um caso específico de processo migratório forçado. O texto se propõe a analisar uma das obras do profícuo realizador Jonas Mekas, *Reminiscências de uma viagem na Lituânia* (1972), na qual o diretor retorna, após 25 anos, a sua terra natal e reencontra seus familiares. Serafim observa que Jonas Mekas realizou, ao longo de sua carreira, uma obra pessoal, autoral, autobiográfica e por vezes experimental, abordando com muita lucidez sua condição de migrante nos Estados Unidos. Mekas realizou, sem dúvida, uma obra ímpar para se compreender, do ponto de vista subjetivo, questões migratórias e suas imbricações com o cinema documentário. O capítulo aborda, assim, importantes questões sobre a representação da migração no cinema e mais especificamente no documentário autobiográfico.

O texto de Ciane Fernandes, “Entre retrocolonização e decolonização: corpo, cinema, cultura”, aborda, por meio de dois documentários, a relação entre cultura, arte, dança sob a ótica de processos tanto migratórios quanto coloniais. A análise das obras *The six seasons – DESH Documentary*, de Gilles Delmas, e *Our latin thing*, de Jerry Massucci, visam trazer uma reflexão sobre processos de retrocolonização e decolonização, ao abordarem, no primeiro caso, a cultura de Bangladesh presente no Reino Unido e, no segundo caso, a cultura porto-riquenha nos Estados Unidos. O texto evidencia, através dos dois exemplos, que está ocorrendo um processo reverso de colonização denominado no texto como sendo um processo de “retrocolonização”, no qual o ex-colonizado (Bangladesh) ou colonizado, como é o caso de

Porto Rico, pode ser visto, segundo a autora, “quase como um novo colonizador cultural”.

Em “Epistolaridade audiovisual e o uso de arquivos em *I for India*”, a autora Sandra Straccialano Coelho parte do conceito de epistolaridade, ou seja, o uso recorrente de cartas, telefonemas e outros documentos pessoais de arquivo no cinema a partir da análise do documentário *I for India* (2005), da diretora Sandhya Suri. Utilizando filmagens amadoras e gravações em áudio trocadas entre seu pai e familiares na Índia, o filme apresenta as experiências e os deslocamentos da família da cineasta ao longo de quatro décadas. A obra reflete sobre questões históricas, sociais, culturais e políticas relacionadas às experiências migratórias, seguindo uma tendência na produção documental contemporânea de implicação da cineasta por meio do uso da voz em primeira pessoa.

Em “Deslocamentos, desaparecimentos e anamorfoses nos filmes de Jia Zhang-ke”, a autora Ludmila Moreira Macedo de Carvalho reflete sobre os deslocamentos provocados pelo acelerado processo de modernização da China continental e seus efeitos no cinema da chamada sexta geração de autores chineses, sobretudo no trabalho do diretor Jia Zhang-ke. A partir da análise de dois de seus filmes, *O Mundo* (2004), e *Em busca da vida* (2006), a autora demonstra como o diretor trata de questões como a migração e o deslocamento num cenário de profundas transformações sociais por meio de estratégias estilísticas que mesclam o realismo com o insólito, ressaltando a presença do fantástico no mundano.

A reflexão sobre os movimentos migratórios e suas consequências se desloca da Ásia para a África a partir do texto “*Soleil Ô* (1967): a experiência migrante como retórica da revolução nos cinemas africanos”, da autora Morgana Gama de Lima. A partir da análise de um filme produzido no início das cinematografias da África Subsaariana, *Soleil Ô* (1967), dirigido por Med Hondo, a autora busca compreender como a forma de contar a história de um imigrante africano em busca de trabalho em Paris se relaciona com o que denomina uma *retórica da revolução* no cinema. Para a autora, a narrativa não se limita a retratar

as condições adversas do protagonista, mas denuncia o racismo e neo-colonialismo da sociedade francesa através da narrativa fragmentada e de constantes inversões e digressões.

Na sequência, em “Migração, desconforto e existência no filme *Os famosos e os duendes da morte*”, Scheilla Franca de Souza analisa o modo como o filme de ficção de Esmir Filho constrói, por meio da linguagem audiovisual, as dificuldades de interação entre um jovem que habita a cidade de Lajeado com a cultura alemã que caracteriza o local, uma pequena colônia de imigrantes no Rio Grande do Sul. Por meio de uma narrativa construída ao redor do protagonista, a autora nos mostra de que modos o diretor consegue acessar a experiência de uma juventude contemporânea e conectada que se vê distante da sua realidade local.

Ainda sobre as experiências de migração que caracterizam o território Sul do Brasil, a pesquisadora Soleni Biscouto Fressato nos apresenta o itinerário de Colônia Cecília, uma das raras comunidades anarquistas da América Latina, que se estabeleceu no Paraná no final do século XIX e que, por várias décadas, se viu apagada dos relatos históricos e narrativas literárias. Em seu texto, intitulado “Entre lendas, relatos e imagens: uma experiência anarquista no Sul do Brasil”, a autora aborda diferentes experiências cinematográficas (assim como outros tipos de relato) que, sobretudo a partir dos anos de 1960, se debruçaram sobre essa experiência anarquista brasileira, trazendo assim uma contribuição importante para a preservação da memória nacional.

O texto “Representação da migração e do trabalho no cinema documentário”, de autoria de Natalia Ramos, Conceição Ramos e José Francisco Serafim, visa trazer uma reflexão sobre os processos migratórios por meio do binómio migração e trabalho e de sua representação através do cinema documentário. Observa-se que alguns filmes documentários realizados em Portugal nos últimos anos procuram representar a situação vivenciada por migrantes nas suas variantes e/imigração. A partir da análise do documentário *Lisboetas* (2004), realizado por Sérgio Tréfaut, o texto contribui para uma reflexão sobre a complexa

questão do deslocamento de pessoas que, por diversas razões, se veem obrigadas a deixar os seus países de origem (Brasil, Ucrânia, Rússia entre outros) em busca de melhores condições de vida em Portugal.

Em “*Gaijin*, de Tizuka Yamasaki, e a imigração japonesa para o Brasil: diversidade, classe e gênero”, o sociólogo Marcelo Ennes, por sua vez, nos oferece sua contribuição para os estudos sobre o estabelecimento da comunidade japonesa em solo brasileiro no início do século XX. O percurso escolhido para tanto parte de uma análise do premiado filme de Tizuka Yamasaki, lançado nos anos 1980, o qual, ao ser considerado como fonte de pesquisa, irá tecer diálogo com a perspectiva sócio-histórica que orienta a abordagem do autor. Por meio dessa articulação, são abordados temas igualmente sensíveis na contemporaneidade, tais como a diversidade cultural e o modo como ela se imbrica com a questão das desigualdades sociais e de gênero no Brasil.

Se nos textos anteriores o foco se viu direcionado especialmente a narrativas sobre diferentes comunidades migrantes que se estabeleceram no Brasil, em ““Vai pra Cuba”: filiação e exílio em *Rocha que voa* (2002)”, Francisco Alves Junior volta seu olhar para a experiência migrante de Glauber Rocha, que é narrada em *Rocha que voa*, documentário dirigido por Eryk Rocha, filho do cineasta. Interessado em investigar relações de filiação mediadas pelo documentário em primeira pessoa, o pesquisador aborda em seu texto algo que é recorrente nessa filmografia, muitas vezes marcada por deslocamentos, ausências e perdas familiares. As dinâmicas migratórias, inclusive a do exílio, como no caso da experiência do cineasta brasileiro em Cuba, compõem o espectro abordado pelo autor, cuja análise contribui para a compreensão dos chamados documentários de filiação.

Em “*Bienvenue au refugistan*: o que emerge dos encontros e traz a pesquisa, o pesquisador e a noção de cuidado a uma nova reflexão”, Wallace Araujo de Oliveira e Regina Glória Nunes Andrade questionam seu próprio percurso, apostando na visibilização de suas trajetórias de pesquisadores frente ao fenômeno da migração. Confrontados pelo diálogo entre múltiplas realidades, narram a experiência de fruição do

filme francês *Bienvenue au refugistan*, que tematiza os modos de organização de diferentes campos de refugiados. Segundo os autores, para além de sua ação humanitária, os campos configuram uma espécie de rede de confinamento que se alinha a dispositivos tais como muros e fronteiras. A partir dessa percepção, questionam as possíveis noções de cuidado que se materializam em tais espaços.

Em “O ‘outro’ ameaçador e as guerras: representações de suas vítimas e de ‘migrantes’ no cinema”, o historiador Jorge Nóvoa, especialista nas relações entre cinema e história, sobrevoa a história do cinema com a intenção de problematizar a pulsão de morte que a habita, materializada na representação audiovisual de guerras e conflitos ao longo dos séculos XX e XXI. Na esteira dessa temática, identifica e analisa diferentes imagens da “alteridade negativa” presente nessas narrativas, das quais se destacam as figuras dos migrantes. Interessado especialmente na dimensão ética de tais imagens, o autor se debruça com maior interesse sobre a obra de alguns diretores, tais como Peter Forgács, Ken Loach e Fassbinder, dentre outros.

No posfácio, intitulado “A figura da diáspora para uma escritura audiovisual da história: *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard”, Céline Scemama traz uma reflexão sobre a questão diaspórica na obra de Jean-Luc Godard, *História(s) do cinema*, através de dois trechos do filme nos quais Godard traz imagens de arquivo de trens; em um desses trechos, esses trens levam judeus para os campos de concentração, ou, como é denominado no texto de Scemama, “trens da morte”. A autora faz uma analogia com outros trens presentes na história do cinema e nas *História(s) do cinema*, de Godard.

Esperamos que os 14 textos desta coletânea possam auxiliar na reflexão sobre a questão do(s) processo(s) migratório(s), ainda tão importante na contemporaneidade, e, sobretudo, nas formas de representação da migração pelo cinema, tanto ficcional quanto documental. Espera-se que, pela diversidade de aportes tanto temáticos quanto disciplinares, os capítulos contribuam para os estudos na área das ciências humanas e sociais como igualmente para o campo dos estudos de cinema.

O teórico Homi Bhabha (1999, p. XII, tradução nossa), no prefácio do livro organizado por Hamid Nacif, observa, ao mesmo tempo que nos interpela, com grande acuidade:

O que podemos fazer, com todos os modos de significação que temos à mão, é travar as nossas guerras de ‘reconhecimento’ pelo mundo dos vivos que estão ameaçados de extinção ou despejo; e moldar as nossas palavras e imagens para enquadrar aquelas representações do lar e do exílio através das quais tomamos posse de um mundo cujo horizonte é marcado, ao mesmo tempo, pelo espírito da chegada e pelo espectro da partida¹.

Referência

BHABHA, Homi K. Preface: arrivals and departures. In: NAFICY, Hamid (ed.). *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place*. London: Routledge, 1999. p. XII.

1 “What we can do, with all the modes of signification that lie to hand, is to wage our wars of ‘recognition’ for lifeworlds that are threatened with extinction or eviction; and shape our words and images to frame those representations of home and exile through which we take possession of a world whose horizon is marked, all at once, by the spirit of arrival and the spectre of departure”.

A identidade transfronteiriça dos curdos: *Um tempo para cavalos bêbados*¹

KRISTIAN FEIGELSON

Em memória de Patricia-Laure Thivat (1958-2019)
editora do livro *Voyages et exils au cinéma: rencontres de l'altérité*
[Viagens e exílios no cinema: reuniões de alteridade]
“Countries have borders, stories don't”².

O cinema representa a viagem como seus limites, mas também suas fronteiras³. A fronteira é, por sua vez, onipresente na sétima arte; mas como filmar uma fronteira? E quais fronteiras: fronteiras entre o imaginário e o real, entre a ficção e o documentário? O que pode então nos trazer um filme, mais especificamente um filme curdo-iraniano,

1 Texto publicado em francês no livro *Voyages et exils au cinéma: rencontres de l'altérité* (2017), organizado por Patricia-Laure Thivat. Tradução do original em francês, por Sandra Straccialano Coelho.

2 A referência da citação não consta no capítulo original, e não foi possível encontrar a fonte.

3 Esse texto se segue a uma viagem ao Curdistão turco, nos confins das fronteiras entre Irã e Iraque, realizada em maio de 2011, e resulta de uma conferência apresentada na Universidade de Hakkari em 29 de maio do mesmo ano. Gostaria de agradecer a Yilmaz Ozdil, professor em Mardin, pelas observações feitas no contexto de desenvolvimento de sua tese consagrada à *Construção visual das identidades curdas no cinema* (2013), assim como a Hormuz Key e Parisa Pa-joohandeh por seus preciosos conselhos sobre a língua persa, Joyce Blau (Inalco / Institut Kurde) por aqueles sobre a língua curda e Mehmet Ozturk a respeito da língua turca; e a Patricia-Laure Thivat por sua releitura muito atenta do capítulo publicado em *Voyages et exils au cinéma* (2017).

no sentido de compreender como uma forma imaginária é suscetível de alimentar uma reflexão de fundo sobre a organização social? O real parece, aqui, unicamente acessível pelo viés da ficção que é colocada em ação para repensar os desafios vividos e superados; como fazê-lo, sem cair em uma dicotomia simplista entre real e imaginário que pode traduzir um filme, borrando todas as pistas do discernimento, para figurar, muitas vezes no espaço fora de campo, uma outra parte da realidade?⁴.

A produção de uma “curdicedade” no cinema participa, assim, de uma desterritorialização para alcançar, em última análise, uma re-apropriação ficcional⁵. A *experiência* da *viagem* e do *exílio* deram forma a uma *identidade curda* complexa e dispersa: nesse contexto, repensar as questões sobre as fronteiras no cinema de Bahman Ghobadi, e mais particularmente em *Um tempo para cavalos bêbados*⁶ [*Zamani baraye masti-ye asbha*] (2000), permite um retorno a questões de estética e política.

O filme mostra os costumes, os dramas e as tensões dessa curdicedade, dividida entre diferentes fronteiras e identidades. Invisível, a fronteira não se reduz unicamente a sua definição etimológica – aquela de também ser uma linha de frente no cruzamento entre países em guerra – mas aponta para um dado desconhecido, já que a história se ajusta de várias formas, a depender dos conflitos territoriais e dos deslocamentos das populações. Dessa forma, a unidade espacial dos filmes de Ghobadi é a “passagem”. O cineasta se engaja na filmagem de uma corda bamba multiforme, fazendo ressurgir outras fronteiras,

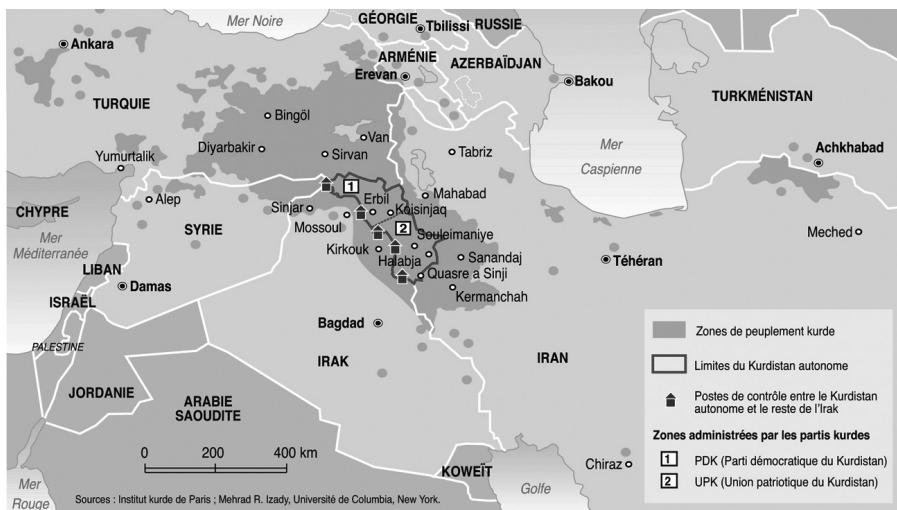
4 Como escreveu o filósofo Cornélius Castoriadis (1975, p. 252): “L’imaginaire dont je parle n’est pas *image de*. Il est création incessante et essentiellement indéterminée (social historique et psychique) de figures / formes / images, à partir desquelles seulement il peut être question de ‘quelque chose’. Ce que nous appelons ‘réalité’ et ‘rationalité’ en sont les œuvres”.

5 Foram produzidos muitos poucos filmes curdos de ficção. Na coletânea que organizou, Müjde Arslan (2009) contabilizou menos de 40 desde 1926. Ver também Yilmaz Ozdil (2016).

6 Nota da tradutora: adotou-se aqui a tradução segundo a qual o filme foi distribuído em Portugal na sua versão DVD, a qual se considerou mais próxima da tradução francesa presente no texto original. *Zamani baraye masti-ye asbha* também foi exibido pontualmente nos cinemas e na televisão brasileira sob os títulos de *Tempo de cavalos bêbados* ou ainda *Tempo de embebedar cavalos*.

muito mais mentais, que se inscrevem mais frequentemente sob o sinal da transgressão. Essa fronteira que habita o filme se torna, então, a “figura dominante” e privilegiada de um conjunto de representações, tornando visíveis fragmentos da história na figura de percursos individuais. Esse cinema permite repensar tanto a distância quanto a ausência, assim como a nostalgia de retorno a um país invisível ou a ser reinventado (Figura 1).

Figura 1 – As “fronteiras” do Curdistão



Fonte: Institut Kurde de Paris.

Um tempo para a embriaguez

Um tempo para cavalos bêbados (2000), de Bahman Ghobadi (premiado com o Caméra d'Or em Cannes em 2000 e com o prêmio da imprensa internacional da Fipresci, seguido de outras premiações nos Estados Unidos, Brasil e Europa), é bastante sintomático de todos esses questionamentos.

Inspirado em uma história real, faz com que os habitantes locais reencenem sua própria história. Assim, em sua própria forma, interpela as fronteiras entre ficção e documentário. A forma documentarizante

é, por sua vez, uma das marcas registradas do cinema iraniano no seu esforço por interpelar o espectador – como ocorre, por exemplo, na trilogia realizada por Ashgar Farhadi. Coproduzido com financiamento dos fundos Sul do Centre National du Cinéma et de L'image Animée (CNC), *Um tempo para cavalos bêbados* é o primeiro longa-metragem do diretor curdo-iraniano que, nascido em 1969 em Baneh e graduado em Teerã, realizará uma dezena de curtas-metragens – dentre eles, *Vivre dans le brouillard*⁷ [*Zendegui dar meh*] (1997), que recebeu prêmio do júri de Clermont-Ferrand e inspiração primeira para a trama de *Um tempo para cavalos bêbados* – e será, sucessivamente, o assistente de Mohsen Makhmalbaf e, posteriormente, de Abbas Kiarostami (*O vento nos levará* [*Bad ma ra Khahad bord*], 1999), realizando, mais tarde, outros longas metragens: *Exílio no Iraque* [*Gomgashtei dar Aragh*] (2003), *Tartarugas podem voar* [*Lakposhtha parvaz mikonand*] (2004), *Antes da lua cheia* [*Niwemang*] (2006) e *Chats persans* [*Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh*] (2009). Esse penúltimo filme, banido no Irã, obrigou-o a deixar o país após as manifestações de 2009 e um período em que se viu detido pela polícia. Depois disso, realizou ainda, em Istambul, *O último poema do rinoceronte* [*Fasle kargadan*] (2012). Ghobadi é bem representativo de uma terceira geração de cineastas iranianos exilados conhecidos no estrangeiro e que começaram a fazer cinema depois da era Khomeini – Kiarostami simbolizando a primeira geração e Makhmalbaf, a segunda (Key, 1999)⁸.

* * *

Um longo prólogo em preto e branco traduz a situação de fronteira sob a forma de diálogo entre uma criança e um adulto que a interroga. — “Qual o seu nome?” — “Amaneh”... — “Onde é a fronteira? Onde?”

7 Nota da tradutora: para os filmes em que não consta tradução do título em português na base de dados do IMDb, optou-se por manter a tradução francesa presente no texto original.

8 O autor descreve o cenário geral do cinema iraniano que produz entre 60 e 80 filmes por ano em um contexto de censura política, o qual pode (assim como demonstra o filme de Ghobadi) ser contornado. A respeito da questão do exílio em sua relação com as artes, ver também Svetlana Boym (2001).

(Um tempo [...], 2000) (Figura 2). A interrogação inicial é pronunciada em persa, contudo a totalidade do filme é registrada em sorani, dialeto curdo falado por aproximadamente 60% da população curdófona no Irã, assim como no Iraque... Estamos, assim, projetados no meio do nada, em uma paisagem hostil, submetida à violência dos homens e da natureza.

Figura 2 – Olhar em direção à fronteira



Fonte: Bahman Ghobadi (2000).

O filme se torna uma viagem iniciática, permitindo a transposição de toda uma série de etapas, seja no sentido literal, seja no figurado. Além disso, na “embriaguez”, nos esquecemos que os cavalos são, na verdade, mulas. A embriaguez pode assim ser compreendida como um estado intermediário, “nos limites de”... não há praticamente nenhum cavalo no filme. Essa transformação, ao mesmo tempo metafórica e linguística do cavalo em mula, simboliza a complexidade efetiva da noção de fronteira. No mesmo sentido, as crianças são aí tratadas como

adultos e tomam para si o fardo de grandes responsabilidades. Raros são os filmes curdos – *Tartarugas podem voar*, de Bahman Ghobadi, ou *Les Enfants de Diyarbakir* [Min Dit: The Children of Diyarbakir], de Miraz Bezar – que elegem crianças como protagonistas para decifrar, em segundo plano, questões mais políticas.

Dois irmãos e três irmãs sobrevivem no Irã, na fronteira com o Iraque. Surgidos de parte nenhuma, essas crianças procuram controlar seus destinos para alcançar “um vilarejo muito, muito distante, perto da fronteira iraquiana”. Os pais desapareceram. A mãe morreu e o pai pisou em uma mina... na fronteira. Caberá a essas crianças financiar a cirurgia do menor deles, deficiente e doente, além de transportá-lo até o hospital de Baneh no Irã. Essa criança, de nome Madi e vestida com um casaco amarelo, torna-se o ícone emblemático do filme (Figura 3). Seu irmão de doze anos, Ayoub, deve assegurar a subsistência do lar por meio do contrabando e ao mesmo tempo conseguir curá-lo, caso contrário, Madi estará condenado à morte. Sua irmã, Rojine, aceitará, inclusive, se casar com um curdo iraquiano na tentativa de financiar a cirurgia.

O filme se passa durante o inverno, nos cenários naturais das regiões montanhosas. Lugar propício para descrever, nos confins do Irã e do Iraque, situações de contrabando de todo tipo (de cadernos a mulas), realizadas entre idas, vindas e retornos frente a emboscadas na neve das montanhas. O irmão maior conseguirá retornar ao Irã para finalmente tentar curar Madi graças à venda de uma mula. As cenas das mulas se arrastando na neve em condições extremas se apresentam como miniaturas persas. Poderíamos ainda compará-las a uma pintura de Breughel, na qual os personagens se fundem com a paisagem para nela serem absorvidos⁹.

9 Análise filmica proposta por Stéphane Goudet no DVD distribuído pela MK2. Aliás, a crítica na França a respeito do filme não é um consenso. Na revista *Positif*, Stéphane Goudet (2000) apoia o filme, no que é seguida por Jean Gili no número seguinte. Para este: “ao colocar em cena esse povo curdo de quem ele dá a ouvir a língua, Ghobadi exprime uma visão austera e pungente da humanidade; sem jamais forçar o traço, tudo está dito na resistência de uma comunidade” (Goudet, 2000, p. 114); ao mesmo tempo em que nos *Cahiers du cinéma* nº 549 / setembre 2000, Jean-Sébastien Chauvin destrói o filme em uma nota: “o filme se faz o

Figura 3 – Madi, ícone com casaco amarelo



Fonte: Bahman Ghobadi (2000).

Como pano de fundo, o universo desumano dessas crianças solitárias que resistem à dureza do mundo que as cerca, empurrando mulas que são embriagadas, do mesmo modo que os homens, para suportarem o frio. À custa do aumento das doses de álcool, os animais ficam bêbados. No horizonte, a fronteira se materializa na cerca de arames farpados que não sabemos ao certo se a criança conseguirá transpor, ao mesmo tempo que ela dirige seu olhar para o infinito. Atravessar a fronteira supõe ir, mais uma vez, em direção ao desconhecido; confrontar-se com a incerteza. Todos os filmes de Ghobadi abordam a questão da fronteira por meio do movimento, entre eles seus últimos filmes, *Chats persans* (2009) e *O último poema do rinoceronte* (2012), ambos centrados na transgressão de proibições.

porta-voz de um discurso choroso a respeito do cotidiano extenuante das crianças nessa parte do mundo que vivem no limite do miserabilismo”.

Fronteira(s)

Ela poderia ser definida como o limite que determina a extensão de um território. No entanto, aqui nos deparamos com múltiplas fronteiras: artificiais, naturais, políticas, visíveis ou invisíveis. Sua transposição remete, naturalmente, a uma questão identitária que ultrapassa a simples “fiscalização da identidade”¹⁰: as paisagens curdas permanecem materializadas por essa projeção de uma linha geopolítica sempre indeterminada ou, ao menos, imperceptível. Essa linha se funde na densidade da paisagem concebida como espaço de circulação. A noção de fronteira está no centro de toda reflexão a respeito da singularidade curda. Ultrapassar uma delas, por sua vez, não diz respeito, necessariamente, a uma percepção diferenciada da curdidade, já que esta representa um patrimônio comum segundo o qual um curdo nunca é verdadeiramente um estrangeiro, mesmo que distante dos limites fronteiriços do Curdistão.

No cinema do diretor curdo Yilmaz Güney (1937-1984), a fronteira traduz tanto as diferenças de classe quanto as clivagens entre ruralidade e urbanidade. O Curdistão se vê reduzido aí a lugares de opressão. Dividido, ele é também uma terra de fusão e de mistura identitária. Ao atravessar uma fronteira, como mostra o filme de Ghobadi, também atravessamos aquela que reside no olhar do outro – um contrabandista, muitas vezes também ele um curdo, que nos financia em um sistema de ilegalidades compartilhadas. O olhar transcende qualquer enquadramento. Além disso, como se comunicar “na fronteira”, uma

10 Eu mesmo pude ser controlado várias vezes nos postos de polícia das fronteiras turco-iraquianas ou iranianas. Aí, a noção de fronteira permanece porosa e somos vigiados de maneira “aérea”, como poderíamos ser por um helicóptero do exército ao rodarmos um filme nas montanhas limítrofes. As demarcações permanecem bastante teóricas, já que as populações têm o hábito de aí circularem para desenvolver seus tráficos locais, segundo um contexto de trocas que é alimentado por um cenário de guerra latente e persistente. Por fim, quanto mais as restrições parecem ser reforçadas, mais aumentam os tráficos informais nos vastos espaços montanhosos de difícil acesso e que são verdadeiramente impossíveis de serem vigiados. Os pontos de passagem oficiais onde pude ser controlado são, em sua maior parte, na planície, nos únicos eixos identificáveis alinhados às pistas paralelas e clandestinas onde prosperam tráficos de todo tipo, assim como as ações de resistência militares do Partidos dos Trabalhadores do Curdistão – Parti Karkerani Kurdistan ou Partiya Karkerêni Kurdistan (PKK).

vez que a passagem da “linha” Irã/Iraque – fronteira comum de 1.458 quilômetros, na qual se passa o filme – surge como um lugar fechado e proibido após o longo conflito (1980-1988) que fez mais de 1 milhão de vítimas de ambos os lados?

Contudo, a obra de Ghobadi vai na contramão de todos os filmes de propaganda iranianos em uma época em que essa guerra latente parece, no entanto, também ela fora de campo¹¹. A morte está evidentemente presente no filme, mas permanece na maior parte das vezes “elíptica”, ao mesmo tempo próxima e distante, como aquela do pai morto pela mina cujo corpo é trazido sobre uma mula; ou ainda, no plano de fundo sonoro, como na trilha final em que escutamos detonações na fronteira: em filigrana, essa figura do inimigo invisível, remissão da guerra do Iraque da qual as minas deixam o traço sonoro.

Os próprios territórios se veem “minados”, em todos os sentidos do termo. Especialmente porque tais fronteiras não são apenas geopolíticas ou culturais, mas realmente porosas. Ghobadi é habitado por um *exílio interno*. Curdo do Irã, hoje exilado na Europa, ele é como a maior parte dessa minoria de cineastas curdos: alimentado por seu próprio deslocamento identitário. A experiência do exílio pessoal dá consistência a essa permeabilidade das fronteiras.

O Irã é um dos principais refúgios para os Curdos que se dispersaram ao longo da história. Pois qual fronteira delimita um estado dividido desde a queda do Império Otomano entre diferentes entidades

11 Durante o conflito Irã-Iraque (1980-1988), as obras cinematográficas traduziam a guerra em uma produção propagandista a serviço do Estado Islâmico e muitos poucos filmes mostraram a guerra a partir de um ponto de vista crítico, com exceção de *Bashu, o pequeno estrangeiro* (1986) de Bahram Beizai. Martelavam incessantemente nos canais de televisão de acordo com a dicotomia entre o “bom” soldado do Corão contra o inimigo “mau”. Morteza Avini, fotógrafo e documentarista, realizou durante esse período uma série documental popular, *Revayat-e Fath [les Chroniques de la Victoire]*. Já o cinema dos anos 2000, portanto de Bahman Ghobadhi ou de Ebrahim Hatakimia, se esforça por abordar a guerra de uma outra maneira, focalizando em seu impacto, na vida dos veteranos ou no retorno dos soldados à vida moderna com suas dificuldades de adaptação a uma nova sociedade depois da guerra... Os filmes de Reza Mirkarimi, Rasoul Mollagholtipour e Ahmad Reza Darvish seguiram esse questionamento sob o ângulo da crítica social. A respeito da maneira como o cinema propõe, de modo geral, um olhar mais reflexivo a respeito da guerra depois de 2000, ver, a partir de diferentes tipologias, Laurent Veray (2015).

que logo se tornaram Estados-nações – a saber, Iraque, Síria, Turquia e Irã –, todos elas nas confluências do Curdistão? Os curdos das planícies anatolianas do Irã (Monte Zagros) representam uma vasta entidade cultural de aproximadamente 40 milhões de pessoas, dentre as quais 6 milhões estão no Iraque, 11 milhões no Irã, 2 milhões na Síria e mais de 16 milhões na Turquia, além de 50 mil na Armênia e 2 milhões em diáspora pelo mundo – uma situação que se assemelha um pouco com a história da Polônia, dividida no século XIX entre o Império Austro-Húngaro, a Alemanha e a Rússia, e que só se tornou um Estado-nação em 1918. A situação política (mas também geográfica) particularmente peculiar dos curdos permite compreender a especificidade desse exílio: *o Curdistão representa hoje um território tão vasto quanto a França e seu povo é um dos maiores do mundo a não ter um Estado.*

A herança histórica

O filme de Ghobadi se constitui também, em um segundo plano, em “lição de história”, permitindo compreender a importância dessas fronteiras em um cenário de cinema tornado real – ainda que esse cinema elegante em sua dramatização única evolua unicamente dentro do tempo próprio do filme¹².

As fronteiras carregam o peso da história e da situação geográfica dos curdos que é parcialmente mostrada no filme, os quais, isolados nesses não lugares, de fato também foram os grandes perdedores da História. Depois dos armênios otomanos, vítimas de um genocídio massivo em 1915-1916 que muitas vezes foi orquestrado por chefes tribais curdos da Anatólia do Leste (1,5 milhão de desaparecidos), os curdos se tornaram os herdeiros desafortunados de um conflito – a Primeira Guerra Mundial – que desembocou no Tratado de Sèvres (1920) seguido daquele de Lausanne (1923) que finalmente conduziu à partilha do Império Otomano. Frente à pressão da Turquia, a promessa do Tratado de Sèvres de criar um “grande Curdistão” foi abandonada sob as ruínas do

12 Ver a obra de Yvette Biro, *Le Temps au cinéma* (2005).

Império Otomano, seguida das propostas não cumpridas da delegação curda de renegociar por ocasião da 1ª Conferência das Nações Unidas realizada em São Francisco no ano de 1945.

Com o final dos impérios coloniais, simbolizado pelo fim da dominação britânica na Palestina e da francesa na Síria e no Líbano, e com os derrotados da Segunda Guerra Mundial na região, toda a geopolítica do Oriente Médio vai se ver transformada: o desparecimento dos impérios e o advento dos Estados-nações; a guerra entre antigos protetorados como Irã e Iraque no século XX; as revoluções “democráticas” recentes e suas repressões sucessivas (Irã, Síria etc.), todos eles poderiam constituir a “voz off” desse filme. Esse fora de campo acaba por tomar corpo na passagem das montanhas curdas entre Irã e Iraque, iluminando essa herança histórica¹³. Nesse contexto, depois dos armênios terem sido exilados ou assassinados em 1915 para apagar todos seus traços da região de Van e arredores (hoje constam menos de 50 mil na Turquia, dentre os quais muitos já bastante aculturados¹⁴), os curdos aparecem como uma população “refugiada”. A ideia de refúgio é, por sua vez, muito antiga, se considerarmos que desde os anos 500 a.C. até os dias de hoje, a região foi atravessada pelos turcos no Oeste, os persas no Leste e mais tarde pelos árabes no Sul¹⁵.

Os curdos assim não existem, lá onde Ghobadi os faz reviver, senão por uma “língua comum”¹⁶ que representa, simultaneamente, necessidade vital e verdadeira marca identitária – no século XVI, o poeta Ahmed Khani foi, além do mais, o precursor da ideia de um nacionalismo linguístico. Em meio a contextos via de regra desiguais e desfavoráveis,

13 A esse respeito, ver David Fromkin (1989).

14 Ver o documentário de Suzanne Khardalian, *Grandma's Tattoos* (2011), que relata a deportação de mais de 90 mil armênios que foram vendidos, prostituídos e tatuados no Oriente Médio durante e depois do genocídio. Annette Becker e demais autores (2015).

15 Entretanto, do ponto de vista da história oficial turca, se considera que os otomanos anexaram a região anatoliana depois da Guerra de Chaldiran, em 1514.

16 Essa “língua comum” é, na verdade, sempre declinada em diferentes línguas e dialetos de acordo com as regiões. A unificação linguística é uma das questões do povo curdo a qual retornaremos.

os curdos se verão sucessivamente instrumentalizados ou reprimidos de acordo com os contextos políticos ou os diferentes ocupantes. Será questão, então, de se apoarem em um Estado-nação seja para existirem seja para se oporem, para finalmente se verem reprimidos de acordo com diferentes políticas de “turquificação” colocadas em ação desde 1924.

Como reação de um império humilhado, a Turquia retorna com Ataturk, primeiramente com os “Jovens Turcos” depois com os Kemalistas, adotando o pan-turquismo como jogada dominante na região. Nesse contexto paradoxal, o nacionalismo curdo se torna o “espelho” da ideia de Estado-nação que combateu na Turquia. Contudo, o filme de Ghobadi se concentra essencialmente nas populações curdas errantes nos confins das fronteiras, nômades e estrangeiras a toda ideia de Estado-nação. Poderíamos também considerar que o nacionalismo curdo, localizado nessas regiões fronteiriças do filme, se dissolveu provisoriamente com a prisão do chefe emblemático do PKK em 1998, após 15 anos de lutas ideológicas intensas em nome de um marxismo moderado – reflexo de uma ideologia quase sempre importada a partir de uma luta de liberação nacional¹⁷. Essas lutas armadas chegarão a mais de 40 mil mortos entre 1984 e 1999.

Os anos de 1940 já assinalavam um crescimento do nacionalismo curdo no Irã¹⁸. Em 1947, com o advento de novas situações pós-coloniais, os revolucionários curdos, privados do apoio soviético e a despeito de um curto período de independência do lado iraniano da fronteira (a república curda de Mahabad, 1946-1947), pouco a pouco retornaram a uma ideologia marxista, revestida de maoísmo, para justificar uma guerra de liberação nacional contra os militares turcos consagrados como seus inimigos hereditários. Mas dissensões internas acabaram por minar as capacidades de mobilização das organizações naciona-

17 Essa ideologia chegou a ser implementada na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), após o Congresso de Bakou em 1920, para fazer concessões aos povos do Oriente, prefigurando brevemente uma entidade administrativa, o “Curdistão vermelho” do Azerbaijão (1923-1929), onde viviam tribos nômades curdas.

18 Ver Jean-Pierre Digard, Bernard Hourcade e Yann Richard (2007).

listas curdas. Incapazes de obter apoio internacional de longo prazo, esses montanheses aguerridos perturbaram as relações entre seus vizinhos. Ao mesmo tempo, submetidos a jogos de influências de toda sorte, as populações curdas do Iraque se verão exterminadas pelo regime iraquiano em câmaras de gás em março de 1988 por terem feito concessões ao regime iraniano (massacres de Halabja que vitimaram 5 mil civis curdos). Depois da primeira Guerra do Golfo no Iraque (1991), foi outorgada uma autonomia relativa aos curdos do Iraque, com o reconhecimento do Curdistão iraquiano como região semi-independente, prefigurando assim a ideia de um futuro “Estado do Curdistão”. Em 7 de maio de 2006, também foi instalado um governo regional no Curdistão iraquiano. Em um contexto de tensões regionais acirradas, com a crise aberta que se criou no Oriente Médio desde 2009, nenhum dos partidos curdos parece ter conseguido retomar um *status quo* que não seja frágil, agora novamente desestabilizados pela guerra civil na Síria, onde vive uma importante minoria curda (Bozarslan, 1997)¹⁹.

Ao empurrarem os pneus que acabarão por deslizar pelas escarpas nevadas nos confins da fronteira iraquiana, os contrabandistas curdos do filme de Ghobadi sugerem ainda a metáfora de uma confrontação direta com a morte certa²⁰. Além disso, Baneh, cidade natal de Bahman Ghobadi, tem sido palco de confrontações entre o regime iraniano e os movimentos nacionalistas curdos desde 1979, depois da revolução islâmica. No Irã, os curdos aos quais certos direitos são reconhecidos representam hoje cerca de 9,5 milhões de habitantes.

19 Ver também o artigo “Chance historique pour les Kurdes” de Vicken Cheterian (2013, p. 14-15), onde ele escreve: “En Syrie, il était également interdit pour les Kurdes de célébrer la fête du Newroz, le Nouvel An kurde. Les noms des villes et des villages ont été arabisés, et les manuels scolaires expurgés de toute référence à l’entité kurde”.

20 Essas fronteiras de contrabando, sinônimas da morte, foram ainda recentemente filmadas e denunciadas sob a forma documental em um outro filme iraniano: *Broken Border*, de Keywan Karimi (2011). A maioria dos filmes curdos que se passam no Curdistão é filmada nos confins do Irã ou do Iraque. Um filme de ficção turco recente, *Derrière la colline [Tepenin Ardi]* (2012) de Emin Alper, retoma essa questão a respeito das ameaças invisíveis que as fronteiras naturais representam para todos os nômades dessas regiões.

Linguagem(ns) do exílio

O que pode então o cinema, e como ele pode contribuir para a reinterpretação ou transposição dessas situações vividas? Teria o filme a capacidade de representar uma fronteira mental como lugar de encontro? Descrever uma sacralidade tribal nas fronteiras das imagens é ainda possível, como fez o cineasta curdo Yilmaz Güney, em determinada época, com seu filme *O caminho [Yol]* (1982)?²¹

O cinema curdo, às custas de paradoxos geopolíticos, pode parecer quase “inexistente” ou, mais precisamente, surgir como *um cinema de exílio e de minorias*. Ele cristaliza todas essas questões de fronteiras e de identidade segundo as quais os cineastas só podem produzir na diáspora²². Tal como seriam os cinemas palestinos ou armênios... Além de Yilmaz Guney, cineasta emblemático desse exílio com *Le Troupeau [Süriü]* (1979) e *O caminho* (Palma de Ouro em Cannes em 1982, mas proibido de ser exibido na Turquia durante 17 anos), alguns poucos filmes ilustram esse questionamento identitário, tal como *Aller vers le soleil [Güneşe Yolculuk]* (1999), de Yesim Ustaoglu, cineasta de origem turco-georgiana, *O quadro negro [Takhté Siyah]* (2000), de Samira Makmalbaf, diretora de origem persa, *Tartarugas podem voar* (2005), de Ghobadi, e *Kilomètre zéro* (2005), de Hiner Saleem. É possível ainda estabelecer aproximações com o cinema de Paradjanov – com a ideia de uma comunidade nostálgica por um certo passado – e com aquele do cineasta armênio mais contemporâneo Atom Egoyan, diretor de *Calendário [Ognjnyj]* (1993) e *Ararat* (2002) – esse último que faz do mito do monte Ararat uma referência para a diáspora armênia; a fronteira aqui concebida como “temporalidade dilatada”.

21 Tanto a imagem quanto o som tornam essas realidades palpáveis – como ocorre nos primeiros diálogos e canções em curdo (Chaliand, 1978).

22 Ver Hamid Naficy (2001), quando ele afirma que o cineasta dos “sotaques” se torna aquele da “desterritorialização”, cruzando cinema de exílio, cinema de emigrante e cinema étnico, os quais se inscrevem em seus modos de deslocamento variados. Ver ainda: Naficy (2008, 2012), Monceau (2005), no qual a curtidice no cinema permanece como figura de exceção.

No filme de Ghobadi, materializada ao longe pela cerca de arame farpado, a fronteira remete ao “país impossível”, imperceptível, intangível. A fronteira se torna, assim, uma entidade simbólica, figurada de maneira recorrente pelas transições temporais entre as sequências filmicas, embaralhando continuidades e descontinuidades. A viagem permanece como aquela do olhar de uma criança que percebe esse outro horizonte a transpor para além dos arames farpados – símbolo de outros obstáculos a enfrentar –; o momento da passagem pela fronteira prefigura, também, aquele da cura por acontecer. Atravessar as fronteiras equivale, simultaneamente, a entrar na ilegalidade e se reapropriar de lugares onde a fronteira se torna aquela de um país imaginário, impossível de achar e delimitar.

No entanto, em um feixe de correspondências estéticas, essa paisagem caótica assinala a cada um seu lugar, ao mesmo tempo que obscurece outras fronteiras. *Muitas* dentre elas ainda por cima se sobrepõem: aquela entre o mundo dos adultos e o das crianças; aquela entre as línguas (fala-se brevemente o persa, depois o *sorani* e, também, aquela do Iraque no momento de estabelecer transações monetárias) – ainda mais porque a palavra *curdo* jamais é pronunciada e, de todo modo, não surge como uma entidade específica no filme. É como se o nacionalismo linguístico pudesse fundar um contra-nacionalismo segundo o qual a língua persa se oporia a uma “não língua” frente à evacuação do curdo, já que este é declinado em diferentes dialetos²³.

Em persa, *kord* se traduz por curdo, designando uma etnia do povo ariano. Essa etimologia remete a diferentes fontes: em primeiro lugar, à *kort* ou *kart*, que significa terra e, mais particularmente, terra cultivável. Encontramos ainda *gord*, que em persa significa “herói” ou “guerreiro”. Pronunciado de diferentes maneiras, o termo foi utilizado durante a invasão árabe no contexto das guerras corpo a corpo. Ori-

23 A respeito da ideia de um nacionalismo linguístico, ver as teses de Benedict Anderson (1991) a respeito das comunidades imaginadas. E, também, o texto bastante esclarecedor de Christine Chivallon, “Retour sur la communauté imaginée d’Anderson. Essai de clarification théorique d’une notion restée floue” (2007).

ginalmente, o Curdistão, país dos curdos, provém provavelmente do latim *cordueni*, que se referia aos habitantes da região da Corduene, província romana que data de 66 anos antes de Cristo. Contudo, a denominação “Curdistão” designou uma província iraniana por volta do final do século XI, na época dos seljoukides, tribo turca que emigrou do Turquistão até o Oriente Médio, até o século XIII.

O filme de Ghobadi, emblemático do exílio e da viagem, se torna assim a metáfora desse país *inatingível, cercado de uma língua e uma terra invisíveis*, mas que, no entanto, é evocado; espaço onde a fronteira surge como *um novo território do qual o cinema se tornaria a paisagem essencial*. As cenas são registradas sobretudo no espaço exterior durante o inverno: sob o fundo da neve e da neblina, elas acentuam a intensidade dramática do filme até o final. Além disso, uma obra que alterna diferentes gamas cromáticas entre o branco e preto e a cor, acaba por fundir seus personagens na paisagem branca das neves assim como naquela negra, formada pelas árvores e pelas montanhas. A natureza se torna o suporte estético dessa absorção em um espaço construído por amplas panorâmicas. A montanha se constitui como pano de fundo da paisagem e, em certa medida, é sua personagem central pois, segundo um provérbio curdo, nesse contexto de isolamento “ela representa o único amigo do curdo”.

A partir de uma abordagem que inicialmente é relativamente contemplativa, o filme progride graças a uma sucessão de planos nos quais a tragédia, alimentada pela embriaguez das mulas e pela ameaça dos policiais da fronteira, desemboca no caos em uma de suas últimas cenas. Em um ritmo desenfreado, os pneus dos contrabandistas, retirados dos animais, despencam pelas colinas nevadas, reduzindo todos os esforços a nada. Os personagens em fuga são absorvidos pela paisagem ao mesmo tempo que os pneus, em amplos planos cheios de plasticidade, evocam, para além de seu uso ordinário, aquele dos jogos infantis; de atos guerreiros. Ainda aqui, onde se localizam as fronteiras entre o mundo dos adultos e aquele das crianças? Entre o universo animal e aquele do humano? Sem dúvida, estar “na fronteira” supõe colocar-se na margem. Ainda mais se considerarmos que os curdos foram dispersados entre Estados autoritários, primeiro pelos exércitos iraquianos, depois pelos turcos.

Para essas crianças, a Nação não tem uma referência concreta enquanto Estado, a não ser na luta armada do cotidiano; ela se torna uma abstração política e se vê substituída pela ideia central de “comunidade”. Este é um dos pontos fortes do filme de Gobhadi: *sobrevivemos ou resistimos ao Estado-nação graças a esse espírito comunitário, valor ao mesmo tempo de refúgio e resistência*. Assim testemunha a capacidade das crianças, superando a ausência dos pais para resistir e realizar seu desejo de curar o irmão. A infância toma, paradoxalmente, a forma de uma metáfora política frente às contingências da história de uma nação curda a se cumprir (ou ainda engatinhando). Um paradoxo iluminado pela língua falada no filme, uma língua quase desaparecida (pois longamente reprimida tanto no Irã como na Turquia), mas que permanece como força e elo de ligação entre as comunidades familiares frente à aculturação promovida pelos Estados-nações.

O específico curdo se afirma, assim, na oralidade, segundo uma descontinuidade histórica de um não Estado que, nos confins das fronteiras de uma comunidade, simultaneamente real e imaginária, permite compreender de que modo o Estado-nação não passou de uma construção histórica no Oriente Médio – uma construção que deixou de fora os curdos.

Figuras da infância

A oralidade pode remeter igualmente à feminilidade, elemento-chave de uma oposição adquirida desde a infância entre os costumes orais e aqueles da escrita. O cinema mais uma vez está aqui para nos lembrar. A vertente oral dos contos e das canções é transmitida pela mulher, vetor dessa tradição oral e imagem idealizada do presente de uma sociedade curda essencialmente dominada pelos homens. Mas como demonstra Ghobadi, por meio da figura das irmãs, a mulher “das fronteiras” goza de uma autonomia maior que a daquelas que vivem nos países muçulmanos vizinhos. Uma liberdade decorrente de um processo de laicização que, nas fileiras combatentes do PKK, muitas vezes desembocou na questão da igualdade homens/mulheres.

Outras questões mais duras se delineiam no filme, tais como a questão da negação cultural da própria infância, ainda que, por razões políticas, ela não seja abordada diretamente (o mesmo ocorre com a questão da repressão política sofrida pelos curdos). O filme, dirigido por um curdo-iraniano, evita assim questões que sofreriam cortes da censura e que poderiam, sem dúvida, ter impedido seu lançamento²⁴. Notemos que, em um certo número de filmes iranianos, as crianças podem ser filmadas de modo a portarem um discurso político perturbador ou como meio de escapar à censura. Aqui, a infância dos curdos (Figura 4) se coloca plenamente nesse contexto político de transposição das fronteiras de um Estado.

Figura 4 – Imagem da infância



Fonte: Bahman Ghobadi (2000).

24 Como afirma Dilan Roche (2012): “Le fait de cristalliser le traumatisme et les souffrances du peuple Kurde dans la figure de l’enfance, invite clairement à penser que le cinéaste a pour but de toucher au plus près les Kurdes et de faire de son film une des pièces fondatrices pour la construction d’une histoire et entité kurde”. Ver também Agnès Devictor (2012).

Desde suas primeiras tentativas de transposição da fronteira iraquiana (todavia legais), e antes mesmo de se verem impedidas, essas crianças semianalfabetas dão sinal de engenhosidade ao utilizarem o subterfúgio dos cadernos escolares escondidos para financiarem sua passagem. Graças a essas estratégias de sobrevivência mais ou menos adaptadas, se autorizam transgressões frente ao mundo opressivo dos adultos. Outras questões sobre a infância e a família são abordadas claramente, como aquela da crise do modelo tribal ou do peso da modernidade – na medida em que as crianças abandonam a zona urbana para escapar a diferentes restrições. A comunidade curda se vê submetida ao código de honra em negociações intermináveis capitaneadas por homens adultos: desse modo, a jovem irmã é obrigada a se sacrificar, aceitando um casamento forçado para conseguir o dinheiro necessário para a cura provisória do irmão (Figura 5) sob o olhar do irmão mais velho, impotente para enfrentar essas tradições feudais repletas de violência simbólica – nos confins das fronteiras do vilarejo, mas também naquelas que separam a infância do mundo adulto.

O itinerário dessas crianças lembra aquele da *viagem diáspórica dos ancestrais* que as precederam nessas montanhas. A criança se torna símbolo do vínculo com a descendência, mas, ao mesmo tempo, representa a impossibilidade de uma transmissão geracional. Praticamente abandonados à própria sorte, a infância dos personagens de Ghobadi lhes é roubada: obrigados a crescerem rápido demais nesse universo de privações e sem o apoio dos adultos, eles se tornam ao mesmo tempo vítimas e testemunhas de seus próprios traumas. Explorados ou casados à força, não têm outra saída a não ser tentarem contornar as fronteiras do mundo adulto (no sentido literal ou figurado). Obedecendo a considerações ao mesmo tempo econômicas e humanitárias, essa diáspora surge atomizada. Como o pequeno Madi, deficiente e ícone do filme, para quem uma outra criança oferece um pôster de segunda mão, porém monstruoso, do ator Schwarzenegger, símbolo do “bem-estar” fisiculturista californiano, que assim oferece toda sua humanidade ao seu corpo descarnado. Ao redor da figura doente dessa criança, o cine-

asta consegue, então, cristalizar outros questionamentos, deixados no espaço fora de campo, relativos aos sofrimentos e traumas curdos ao longo da História.

Figura 5 – O casamento forçado



Fonte: Bahman Ghobadi (2000).

Comunidades imaginárias

Paradoxalmente, a ideia de uma “comunidade imaginária” aparece como uma noção central do filme, substituindo aquela de comunidade real. Com Ghobadi, a língua turca se torna “transfronteiriça” e, no cinema, esse fenômeno parece compreensível. *Mas se a identidade se constrói, aqui, pela língua, esta permanece, na verdade, bastante heterogênea.*

Considera-se que, no Curdistão, 60% dos curdos falam kurmandji, por volta de 30%, sorani e os 10% restantes, outras línguas e dialetos diversos tais como o zaza, o gurani ou uma de suas variantes, o lori-feyli, etc.

No Curdistão turco, o *kurmandji* é falado pela maioria dos curdófonos, ainda que uma outra parte dentre eles fale o *zaza*. No Iraque, dois terços da população curda fala *sorani* e outro terço um dialeto *kurmandji*, ainda que certas minorias falem um dialeto *gurani* ou o *lori-feyli*. Na Síria, os curdófonos falam essencialmente o *kurmandji*. Já no Irã, no norte do Curdistão (Azerbaijão ocidental), os curdófonos também falam o *kurmandji*, ainda que no centro, na província de Kordestão, se fale *sorani* e, mais ao sul, na província de Kermanchah, além do *sorani* também sejam falados diferentes dialetos curdos e *gurani*. Na Armênia, os curdófonos falam *kurmandji* e, enfim, no Coraçone, região do Irã onde vivem por volta de 800 mil curdos, todos são “*kurmandjifonos*”, do mesmo modo que todos os grupos curdos do Cazaquistão e do Turcomenistão.

Se 80% dos curdos falam *kurmandji*, essencialmente no lado turco, e 60% *sorani*, no lado iraniano, esses dados permanecem ocultos nesse filme preocupado em distinguir, antes de mais nada, um *nomadismo curdo* para assim o fazer reviver. Este último é estranho ao Estado-nação e a sua cultura atravessada por todas essas complexidades linguísticas. Além disso, o curdo, do ponto de vista da língua persa, distinguiria a divisão entre a cultura das elites – uma cultura da escrita e dos funcionários do estado – de uma cultura popular curda, camponesa ou das montanhas, que permanece *essencialmente oral*²⁵. A identidade surge também como transfronteiriça em sua relação com a religiosidade, traduzindo um fenômeno mais complexo na longa duração: como ser curdo e pertencer a uma comunidade de crentes que reagruparia, segundo os países atravessados, 80% de muçulmanos sunitas, seguidos de minoridades xiitas, além de zoroastrianos, cristãos, alevitas e judeus...?

Nessa errância conduzida por adultos se coloca em jogo a fragmentação dialetal entre todas as culturas desses países vizinhos. Essa triangulação fronteiriça (irano-turco-iraquiana) também é aquela das guerras que ocorreram na região, agora revisitadas por um cineasta curdo-iraniano que pertence, ele também, a uma minoria em seu

25 Todavia, a respeito dos escritos antigos e das diferentes transcrições atuais dos dialetos curdos, ver o artigo de Joyce Blau consagrado à língua curda: “*Kurde, Gurânî, Zâzâ*” (1989).

próprio país e que percebe a fronteira como metáfora de todos esses conflitos²⁶.

O Irã foi um país atravessado, um país refúgio para as migrações afgãs e iraquianas que se seguiram aos períodos de guerra. A fronteira materializa de modo mais geral, especialmente a partir de 1979, o exílio político assim como a expatriação econômica; o desenvolvimento de comércios transfronteiriços, tanto ilícitos como legais; as práticas de viagem assim como de peregrinação. O filme reflete plenamente, assim, a ideia de uma “identidade transfronteiriça”. Poderíamos falar de um “cine-percurso”²⁷. A sedentarização dos curdos também signifcou uma forma de desumanização do território²⁸, já que para os curdos, qualquer que sejam suas origens entre nomadismo (passado e atual) e sedentarização (quase sempre forçada em grandes centros urbanos), a questão permanece sendo aquela da transposição de fronteiras igualmente linguísticas: como se fazer compreender por essas populações submetidas à dominação das línguas oficiais de Estados que também são a língua das leis e da escrita, quando se está constrangido à viagem e ao exílio numa condição de ilegalidade? Essa é uma questão ao mesmo tempo política e cultural.

E se trata, simultaneamente, de transpor as fronteiras da luta armada no combate político para sobreviver, assim como, mais prosaicamente, de transpor as montanhas para superar uma dificuldade qualquer. No cinema de Yilmaz Güney, por exemplo, os vilarejos são abandonados no verão para que se levem os rebanhos às planícies, e o regresso ocorre no inverno. Ou ainda, abandonam-se as montanhas em condição de pobreza para sobreviver nas cidades... A identidade transfronteiriça se coloca permanentemente nessas superposições,

26 Ver, a esse respeito, Peram Khosronejad (2012).

27 A respeito desse conceito, Paola Gandolfi (2010) afirma que: “*ces histoires qui portent les signes d'une mobilité séculaire peuvent être considérées comme des histoires trajectoires, comme des trajets, donc des parcours, des voyages, des mouvements d'aller-retour et de non-retour*”.

28 Jean-François Pérouse (2005), que descreve a precariedade e a superpopulação do bairro curdo periférico de Ayazma em Istambul e sua representação no cinema. Ver ainda Yoan Morvan (2014).

passando inclusive da família tribal, à família extensa, depois ao clã... Como Ghobadi demonstra à sua maneira, toda uma sociedade tribal está em jogo nessas fronteiras. A “curdidade” parece ao mesmo tempo heterogênea e compartilhada, como se a fronteira se tornasse tanto um recurso – aquele de poder ser transposta – quanto um obstáculo ou uma tela. A fronteira torna possível esclarecer a identidade (se é curdo da Turquia, da Síria, do Irã, do Iraque, da Armênia etc.), mas dá a ver sua ancoragem original pela atribuição de um passaporte. Ela se torna, para esses curdos, uma identidade porosa: “*Kendini tani*”, que se traduz por “Reconhece-te” em turco, e que se torna “*Em xwe binasin*” em curdo: “Nós nos reconhecemos a nós mesmos”²⁹.

* * *

A sua maneira, o filme de Ghobadi coloca um questionamento, aquele da capacidade de representar uma comunidade real no cinema e de a projetar no imaginário. A “nação curda” é definida como imaginada na medida em que é limitada ou contida na finitude de suas fronteiras artificiais. Fruto desse imaginário, e sem possibilidade de se reconstituir em um plano mais político, essa “nação curda” só pode ser concebida sob a forma de comunidades em transumância; aquilo que verdadeiramente traduz o imaginário do filme, para além de todas as fronteiras reais. A ficção amplia a dimensão de uma comunidade transfronteiriça vivendo no anonimato e que só pode se identificar com as grandes narrativas nacionais eponímicas ou historiográficas que a constituem, por falta de poder existir sobre um verdadeiro território nacional. Se “a nação é concebida na linguagem” (Anderson, 1991), o conjunto de elementos que permitiram lhe retraçar o mito permitem reler essa “curdidade”, dispersa e incapaz de funcionar, tendo em vista sua heterogeneidade. A certeza de um pertencimento comum se materializa, então, temporariamente no cinema – no tempo

29 Epígrafe significativa da conferência sobre curdologia realizada na Universidade Hakkari de 25 a 30 de maio em 2011, coorganizada por Ibrahim Aydogan.

de um filme, na dispersão e para além das montanhas, nesses desafios. O filme de Ghobadi preenche um vazio e permite ao imaginário substituir a realidade, para fazer aceitar, nas fronteiras, a ideia do Curdistão como *antes de tudo, uma comunidade imaginada*. Nessa situação extrema de abandono e solidão, essa microssociedade gera vínculos e indivíduos capazes de agir, tanto social quanto individualmente, para superarem situações aparentemente inextricáveis. Encontramos essas temáticas por meio de formas simbólicas ou códigos da sociedade tribal que aqui são tornados visíveis.

Os “não lugares extremos”, jamais ou raramente nomeados, permitem criar vínculo social apesar das disparidades crianças/adultos, homens/mulheres. A fronteira não passa de uma lugar de passagem simbólico; um lugar em que as regras da vida impõem solidariedade e proximidade com o outro para fugir e se refugiar. O imaginário do cinema opera aqui para fazer existir uma relação social em uma dimensão temporal reduzida, e para propor uma representação de toda uma gama de relações humanas no seio dessa comunidade curda em fuga – relações que implicam vínculos hierárquicos (de subordinação, senão de vigilância) e que permitem escapar dos controles dos Estados em um contexto de globalização³⁰.

Esse filme emblemático de Bahman Ghobadi acerca da viagem e do exílio nos faz repensar a história em filigrana, mas também toda uma cartografia do espaço. Esse último é finalmente deixado em suspenso, cabendo ao imaginário do espectador ocupá-lo.

Referências

ADELKHAH, Fariba. *Les Milles et une frontières de l'Iran: quand les voyages forment la nation*. Paris: Karthala, 2012.

30 Ver Fariba Adelkhah (2012, p. 157) que, no Irã, distingue várias tipologias de contrabandistas segundo fronteiras e status: “*Dans la région l'idée de transnationalité est d'ailleurs antérieure à la 'globalisation': on la retrouve par exemple dans la multiplication de toponymes, et donc de noms de familles, tels que Sarrhadi (littéralement sur la frontière) ou Faramarzi (littéralement de part et d'autres de la frontière, ou no man's land)*”.

ALLER VERS LE soleil. Direção: Yeşim Ustaoglu. Turquia: Ustaoglu Film Yapım, 1999. 1 DVD (104 min).

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991.

ARARAT. Direção: Atom Egoyan. Canadá: Alliance Atlantis, 2002. 1 DVD (115 min), color.

ARSLAN, Müjde. *Kürt sineması: yurtsuzluk, ölüm ve sınır*. [İstambul]: Agora Kitaplığı, 2009.

BECKER, Annette et al. *Le génocide des Arméniens: cent ans de recherches, 1915-2015*. Paris: Armand Colin, 2015.

BIRO, Yvette. *Le temps au cinéma*. Lyon: Aléas, 2005.

BLAU, Joyce. Kurde, Gurânî, Zâzâ. In: SCHMITT, Rüdiger (ed.). *Compendium linguarum iranicarum*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 1989. p. 326-340.

BOZARSLAN, Hamit. *La question kurde: états et minorités au Moyen Orient*. Paris: Presses de Sciences-Po., 1997.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BROKEN Border. Direção: Keywan Karimi. Irã: Keywan Karimi, 2011. 1 DVD (19 min), color.

CALENDÁRIO. Direção: Atom Egoyan. Canadá: Serendipity Point Films, 1993. 1 fita de vídeo (96 min), VHS, color.

CASTORIADIS, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

CHALIAND, Gérard. *Poésie populaire des Turcs et des Kurdes*. Paris: D'Aujourd'hui, 1978.

CHAUVIN, Jean-Sébastien. Un temps pour l'ivresse des chevaux. *Cahiers du Cinéma*, [France], n. 549, p. 94, sept. 2000.

CHETERIAN, Vicken. Chance historique pour les Kurdes. *Le Monde Diplomatique*, [France], p. 14-15, mai 2013.

CHIVALLON, Christine. Retour sur la “communauté imaginée” d'Anderson: essai de clarification théorique d'une notion restée floue. *Raisons politiques*, Paris, n. 3, p. 131-172, 2007. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-raisons-politiques-2007-3-page-131?lang=fr&tab=texte-integral>. Acesso em: 13 mar. 2025.

- DERRIÈRE la colline. Direção: Emin Alper. Turquia; Grécia: Atlantik Film; Bulut Film, 2012. 1 DVD (94 min).
- DEVICTOR, Agnès. L'enfant combattant dans les films iraniens pendant a guerra Iran-Irak (1980-1988). In: PIGNOT, Manon (dir.). *L'Enfant soldat: XIXe-XXIe siècle*. Paris: Armand Colin, 2012. p. 160-181.
- DIGARD, Jean-Pierre; HOURCADE, Bernard; RICHARD, Yann. *L'Iran au XXe siècle: entre nationalisme, islam et mondialisation*. Paris: Fayard, 2007.
- FROMKIN, David. *A peace to end all peace: the fall of the Ottoman Empire and the creation of the Modern Middle East*. New York: Henry Holt, 1989.
- GANDOLFI, Paola. Ciné-parcours dans l'Europe contemporaine: routes nécessaires, routes symboliques. *Cinémas*, [Canada], v. 21, n. 1, p. 37-57, 2010.
- GILI, Jean. Temps pour l'ivresse des chevaux (un): critique. *Positif*, Lyon, n. 475, p. 37, sept. 2000.
- GOUDET, Stéphane. Cannes 2000 à propos de: Temps pour l'ivresse des chevaux. *Positif*, Lyon, n. 473-474, p. 114, juil./août 2000.
- GRANDMA'S Tattoos. Suzanne Khardalian. Suécia: HB PeA Holmquist, 2011. 1 DVD (58 min), color.
- KEY, Hormuz. *Le Cinéma Iranien*. Paris: Karthala, 1999.
- KHOSRONEJAD, Peram (ed.). *Iranian sacred defence cinema: religion, martyrdom and national identity*. Herefordshire: Sean Kingston Publishing, 2012.
- KILOMETRE Zéro. Direção: Hiner Saleem. Iraque; França: Mítosfilm, 2005. 1 DVD (91 min), color.
- LES ENFANTS de Diyarbakir. Direção: Miraz Bezar. Alemanha: Corazon International, 2009. 1 DVD (102 min).
- LE TROUPEAU. Direção: Zeki Ökten. Turquia: Güney Film, 1979. 1 fita de vídeo (117 min), VHS, color.
- MONCEAU, Nicolas. Cinéma et identité nationale. In: VANER, Semih (dir.). *La Turquie*. Paris: Fayard, 2005. p. 627-641.
- MORVAN, Yoan; LOGIE, Sinan. *Istanbul 2023*. Paris: Editions B2; Territoires, 2014.

- NAFICY, Hamid. *Accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- NAFICY, Hamid. *A social history of Iranian cinema: volume 4: the globalizing era, 1984-2010*. Durham: Duke University Press, 2012.
- NAFICY, Hamid. Iranian emigre cinema as component of Iranian national cinema. In: SEMATI, Mehdi (ed.). *Media, culture and society in Iran: living with globalisation and Islamic State*. London: Routledge, 2008. p. 167-192.
- O QUADRO Negro. Direção: Samira Makhmalbaf. Irã: Makhmalbaf Film House, 2000. 1 DVD (88 min), color.
- ÖZDIL, Yilmaz. *Les Kurdes au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2016.
- ÖZDIL, Yilmaz. *The visual construction of Kurdish identities in cinema*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais) – Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013.
- PÉROUSE, Jean-François. *İstanbul: une métropole en mutation*. Paris: CNRS, 2005.
- PÉROUSE, Jean-François. La ville périphérique: Istanbul à la marge. In: CRETON, Laurent; FEIGELSON, Kristian (dir.). *Théorème n° 10: villes cinématographiques: ciné-lieux*. Paris: PSN, 2005. p. 183-190.
- ROCHE, Dilan. *L'Effondrement identitaire dans le cinéma de Bahman Ghobadi*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais) – Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012.
- THIVAT, Patricia-Laure (org.). *Voyages et exils au cinéma: rencontres de l'altérité*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2017.
- UM TEMPO para cavalos bêbados. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: Bahman Ghobadi, 2000. 1 DVD (80 min), color.
- VERAY, Laurent. Le cinéma comme alternative esthétique aux représentations médiatiques de la guerre. In: DALIPAGIC, Catherine (org.). *Guerres et conflits récents*. Lille: Editions du conseil scientifique de l'Université de Lille, 2015.
- YOL. Direção: Yikmaz Güney. Turquia: Güney Film, 1982. 1 fita de vídeo (114 min), VHS.

Lituânia – Nova York, ida e volta: migração e autobiografia na obra documental de Jonas Mekas

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

O cinema desde muito cedo irá abordar questões vinculadas à migração em obras documentais. Por exemplo, o documentário *Grass: a nation's battle for life*, realizado em 1925 pelos diretores norte-americanos Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, apresenta a migração bianual do povo nômade bakhtiari que vivia no Irã. O filme acompanha, durante 70 minutos, o deslocamento desta população através de sua longa viagem; o grupo estará acompanhado de seu gado e rebanho de ovelhas. Observamos, ao longo do filme, a difícil condição dessa movimentação humana e animal que deve ultrapassar diversos obstáculos, como atravessar rios caudalosos, montanhas escarpadas, além das baixas temperaturas e a neve que cobre a região. Os diretores acompanham o deslocamento e apresentam esse processo migratório sem tê-lo previamente observado, como igualmente ignoram as etapas da viagem. Importante observar que os dois diretores realizarão em 1933 um filme de ficção, *King Kong*, com locação em uma ilha tropical e com muito exotismo, mas que fará um enorme sucesso comercial. O documentário *Grass* faz parte ainda do início do cinema, e foi realizado sem som e no processo de edição foram utilizadas cartelas explicativas e mapas ao longo do filme a fim de

esclarecer aos espectadores sobre aspectos que não seriam comprehensíveis sem o auxílio desses recursos visuais.

Mais recentemente, a questão da migração estará presente em muitos filmes documentários, trazendo algumas obras extremamente incisivas sobre a questão, por exemplo, o documentário realizado em 1996 pelo holandês Johan van der Keuken, *Amsterdam Global Village*, no qual o diretor apresenta alguns habitantes de sua cidade natal, Amsterdã, tendo por foco, sobretudo, a população migrante, questão que dialoga com o título do filme. Chantal Akerman, sob outro prisma e longe de seu país, realizou, em 2002, *De l'autre côté*, documentário no qual mostra a fronteira do México com os Estados Unidos e os artifícios utilizados por mexicanos que desejam migrar ilegalmente para os Estados Unidos.

Alguns documentaristas vão abordar a questão da migração sob um prisma mais pessoal, autobiográfico, contando sua história ou de seus familiares por meio de uma narrativa na qual são abordados diversos temas ao mesmo tempo que tratam acerca da mudança e do deslocamento ocorridos em sua família e das consequências dessa situação migratória. Algumas obras documentais merecem ser destacadas, inicialmente retomando a cineasta belga Chantal Akerman, que realiza em 1977 o longa-metragem *News from home*, no qual ouvimos a voz da diretora lendo cartas enviadas por sua mãe, que vive em Bruxelas, enquanto na tela vemos imagens da cidade de Nova York, local onde a realizadora viveu de 1971 a 1973.

O documentário do realizador norte-americano Alan Berliner, *Nobody's business* (1996), apresenta o diretor indagando constantemente seu pai, judeu imigrante do Leste Europeu, que chega a Nova York fugindo o nazismo e ali refaz sua vida. O filho interroga o pai sobre sua condição de migrante e, sobretudo, sobre sua terra natal, o pai, bastante irritado, diz que ele não fez todo esse caminho para que seu filho, totalmente inserido na sociedade e cultura norte-americana, venga bisbilhotar sobre este passado que, para o pai, está morto, e então o pai diz a frase leitmotiv do filme, “*nobody's business*”, ou seja, isso não interessa a ninguém.

Em 2001, os diretores dinamarqueses Sami Saif e Phie Ambo realizaram um documentário pessoal e autobiográfico, *Family*, sobre a família do diretor. Pouco tempo depois do irmão do diretor se suicidar e a mãe morrer de câncer, o diretor decide realizar um documentário sobre sua família, com foco em seu pai, de origem iemenita, que há muitos anos havia abandonado a família na Dinamarca e retornado a viver no Iêmen.

No Brasil, a cineasta Sandra Kogut, ao realizar *Um passaporte húngaro* (2001), nos mostra não somente sua busca em conseguir a cidadania húngara, como também a história da avó judia originária da Áustria, que adquire a cidadania húngara pelo casamento, e que, para fugir à invasão alemã, migra para o Brasil. Já no filme *Diários de uma busca* (2010), de Flávia Castro, a cineasta procura também retratar sua história de migrante na França, através de sua história familiar e da memória dos pais militantes políticos e exilados em países latino-americanos e europeus.

Observa-se então que essa questão está presente em muitos filmes realizados a partir dos anos 2000, seja pela temática como também pela forma narrativa escolhida, a primeira pessoa, o eu, a autobiografia. Mas, certamente, todos esses filmes são devedores de um grande documentarista originário da Lituânia, Jonas Mekas, nascido em 1922. Com o advento da Segunda Guerra Mundial e as consequências da guerra para seu país (anexação à URSS em 1940 e invasão alemã em 1944), Mekas e seu irmão, Adolfas, fogem da Lituânia com o objetivo de estudar em Viena, mas o trem em que estão é redirecionado e eles são enviados para um campo de trabalho forçado em Elmshorn (subúrbio de Hamburgo, na Alemanha). Os irmãos conseguem fugir em 1945, mas serão detidos próximos à fronteira dinamarquesa. No pós-guerra, viveram em campos para pessoas deslocadas em Wiesenbaden e Mainz; nessa última cidade, Jonas conseguiu ir para a universidade onde estudou filosofia. Em 1949, com a ajuda da organização de refugiados das Nações Unidas, ele e o irmão conseguiram migrar para os Estados Unidos e foram instalados em Williansburg, Brooklin, Nova York.

Dois meses após chegarem a Nova York, os irmãos compram uma câmera de filmar Bolex, e Jonas, influenciado pelo filme *Shadows* (1958), de John Cassavetes, inicia a realização daquela que será sua primeira obra, *Guns of the trees* (1962), premiado no Porretta Terme Film Festival (1962); com o segundo filme, *The Brig* (1964), consegue a premiação em um dos mais importantes festivais do mundo, o Festival de Veneza, em 1964.

Ao mesmo tempo que realiza essas experiências ficcionais, Mekas inicia aquela que será certamente sua grande obra, seus diários. Começa a filmar cenas de sua vida, de seus amigos, manifestações políticas, culturais etc. Concomitantemente com esta atividade, começa a escrever críticas de cinema para a recém-criada revista *Village Voice*. Interessa-se pelo movimento de vanguarda norte-americano e funda uma organização com os amigos, Stan Brakhage, Maya Deren, Peter Kubelka, Shirley Clarke. Tem início também aquele que será um grande projeto de Mekas, os Arquivos da Antologia Fílmica, que congrega o maior acervo em material bibliográfico e audiovisual sobre cinema experimental e de vanguarda do mundo. Para Christiane Freitas Gutfreind e Rafael Valles (2017, p. 43),

com os seus filmes-diário, Mekas fez da sua obra um campo de experimentações para pensar não somente a sua condição autobiográfica (enquanto prisioneiro nos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial e refugiado no período pós-guerra), mas, sobretudo, as implicações e escolhas narrativas criadas pelo processo de criação. Adepto de uma narrativa fragmentária, descontínua, que revela uma trajetória permanente de construção do *eu*, Mekas afirmou a sua busca artística por meio do diário e contribuiu, sobretudo, para pensar, de forma mais abrangente, a questão da autobiografia.

Além de suas atividades como cineasta, Mekas escreveu mais de 20 livros (diários, poesia etc.), além de ter sido professor em importantes universidades norte-americanas como New School for Social Research, New York University, Massachusetts Institute of Technology.

Ao longo de sua vida, Mekas se aproximara de diversas personalidades: Andy Warhol e o Velvet Underground, John Lennon e Yoko Ono, Jackie Kennedy entre outras.

Podemos observar que o jovem migrante lituano, apesar das dificuldades enfrentadas na terra de acolhimento, conseguiu se sobressair por meio, sobretudo, de sua obra fílmica que é considerada uma das mais importantes no gênero documentário autobiográfico e experimental. Barbara Marques (2021, p. 257-258) observa que,

o relato, em Mekas, circunscreve-se no cotidiano do sujeito cuja terra natal tornou-se a pátria impossível. Separados brutalmente de seu país, de sua cultura e de sua língua, Jonas e o irmão Adolfas encontram na captura das inúmeras imagens de Nova York, Brooklyn, Williamsburg, uma espécie de geografia afetiva de um rito iniciático na construção de outra identidade. Não sem dor, posto que a tortura dos campos é presença marcada na pele, Mekas responde à experiência do exílio, sua e de seus semelhantes, a partir do recolhimento e da montagem de formas sensíveis de imagens. Tal qual a obsessão pela escrita dos diários, filmar, para Mekas, transforma-se em ato de restituição da vida.

A questão da migração perpassara praticamente toda sua obra, temas como a memória, a lembrança, a nostalgia estarão presentes em muitos de seus filmes autobiográficos.

Em 1968, ele lança *Diaries, Notes and Sketches*, obra na qual vemos o jovem cineasta em Nova York, seus amigos, como também sua participação em movimentos culturais do período. O estilo experimental da *mise en scène* já será visível desde essa obra, planos muito curtos, câmera tremula, por vezes sem foco, imagens em preto e branco e em cores, as cartelas que dão sucintas informações para o espectador, a voz de Mekas que narra alguns acontecimentos. Em 1971-1972, após uma viagem à Lituânia, realiza *Reminiscências de uma viagem na Lituânia*. Em 1976, realizou *Lost, lost, lost*, que aborda os dez primeiros anos dos dois irmãos Mekas em Nova York. Em 1979, realizou *Paradise not yet lost* (também conhecido

como *Oona's third year*), na forma de carta para a filha. Em 2000, realiza aquele que será um de seus filmes mais pessoais, *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty*, filme de 4h48min que mostra sua família: a esposa Hollis, e os filhos Oona e Sebastian. Em 2007, inicia seu projeto vinculado à internet, *365 day project*, no qual realiza um curto filme por dia e o posta na internet. Em 2011, realiza uma correspondência filmada com o cineasta espanhol José Luis Guerin. Em 2012, ele retoma um dos momentos dolorosos de sua vida, o trabalho forçado nos campos alemães, e realiza *Reminiscences From Germany*. No mesmo ano, realiza *Out-takes from the life of a happy man*. Jonas Mekas faleceu no dia 23 de janeiro de 2019 aos 96 anos na cidade de Nova York, neste mesmo ano, é lançado o último filme, *Requiem*, no qual o diretor rende homenagem, de forma premonitória, à Missa de Réquiem de Giuseppe Verdi.

Reminiscências de uma viagem à Lituânia ...

Este documentário nos permite compreender a situação da migração na obra de Mekas e sua relação tanto com o país de acolhimento quanto com o país que foi obrigado a abandonar. O filme com duração de 1h28min, é dividido em três partes: na primeira, vemos imagens do momento da chegada dos irmãos Mekas no bairro nova-iorquino do Brooklin; na segunda, e a mais longa, acompanhamos Jonas e o irmão em uma viagem à Lituânia após 25 anos de ausência. Na terceira parte, os irmãos Mekas retornam a Elmshorn na Alemanha, e logo depois visitam amigos em Viena.

Reminiscências (1972) tem início com imagens em preto e branco e a voz de Mekas que diz

Não sei como posso andar dessa forma e não pensar nos anos da guerra, na fome, no Brooklin. E quase, talvez, esta é primeira vez estava andando na floresta no início desse dia de outono, pela primeira vez não me senti sozinho na América. Eu sentia o solo, a terra, as folhas das árvores e as pessoas. Como se lentamente eu começasse a me sentir parte disso tudo. Por um momento eu esqueci meu país. Este foi o início do meu novo lar.

Logo depois, uma longa sequência mostra o grupo de refugiados lituanos, ou pessoas deslocadas, que buscam se organizar para uma possível volta ao lar, Mekas percebe o quanto inócuas é toda esta atividade e diz: “eu via os velhos e os novos imigrantes, e eles pareciam estranhos animais moribundos em um lugar onde eles não tinham espaço” (Reminiscências [...], 1972).

Logo mais, tem início a segunda parte, a viagem para a Lituânia; encontramos Mekas e Adolfas de retorno à casa materna, ouvimos o diretor em *off*: “e lá estava mamãe, ela estava esperando, esperando por 25 anos. E lá estava também nosso tio, ele havia me dito de ir para o oeste, ‘vá crianças para o oeste, para ver o mundo e depois retornem’. E então partimos e estamos até hoje na estrada” (Reminiscências [...], 1972). Este retorno é bastante festejado pela família, a mãe e os irmãos de Jonas e Adolfas. Jonas observa que tudo está praticamente igual nesta parte da Lituânia, ainda pertencente ao mundo rural, e apesar das fazendas coletivas e da gestão da URSS, por exemplo, a casa é a mesma que ele ocupava antes de fugir, tudo muito simples. Em certo momento, vemos a mãe cozinar do lado de fora da casa em um fogão a lenha, Mekas enfatiza que sua mãe prefere cozinar dessa forma do que dentro da casa, a matriarca está sempre em movimento, e para enfatizar o fato ele escreve em uma cartela “Mamãe trabalha sem parar”. Observamos da mesma forma que o banheiro, também externo à casa, é muito rudimentar. Ele chega a comentar em *off*, “quase nada mudou por aqui”. É interessante observar o retorno dos dois irmãos após uma ausência tão longa, os dois agora estão inseridos na comunidade americana e a família que ficou, por força das circunstâncias políticas, tornou-se comunista, mas é como se nessa parte do país, e em Semeniskiai, nada tivesse acontecido. Nesse sentido, Mekas observa que,

vocês [se dirigindo diretamente ao espectador] gostariam de saber alguma coisa sobre as realidades sociais. Como é a vida na Lituânia soviética. Mas o que eu sei sobre isso? Eu sou uma pessoa deslocada que volta para casa em busca do lar. Retraçando partes

do passado à procura de rastros reconhecíveis do meu passado. O tempo em Semeniskiai ficou suspenso até o meu retorno, agora ele recomeça suavemente a existir (Reminiscências [...], 1972).

Mais à frente, antes de finalizar a segunda parte, Mekas mostra na imagem ele e um dos seus irmãos realizando atividades no campo. O irmão pede então, em tom de brincadeira, que Jonas puxe um arado como se fosse um animal; ouvimos na banda sonora a voz de Mekas dizer “agora nosso irmão Kostas me disse, ok, agora puxe, e ele me batia, agora filme isso para mostrar aos americanos como vivemos de forma tão miserável por aqui. E ele achava isso engraçado” (Reminiscências [...], 1972). O filme, em diversos momentos dessa segunda parte, assume um tom mais leve, certamente provocador, mas com humor.

A terceira parte mostra os amigos do cineasta que estão na Áustria, em Viena; é um momento festivo de reencontros, aborda-se o trabalho artístico e cinematográfico. Os amigos vão visitar monastérios próximos a Viena. O filme termina com esse agora possível encontro com a cidade que deveria ter sido o destino dos dois irmãos quando foram obrigados a deixar sua cidade natal na Lituânia.

A VIDA EM SUSPENSO, OS PARÊNTESSES

Ao longo do filme, e em cada uma das três partes, serão inseridos três parênteses (informação dada por cartelas, ao final do parêntese, uma cartela informa o fim deste) que interrompem a narrativa para abordar outra questão, normalmente o uso de parêntese em uma frase significa que aquilo que é expresso nos parênteses tem uma importância menor do que o que está sendo dito na frase. Aqui é o oposto: os parênteses ocupam um lugar fundamental na narrativa, como se fosse uma narrativa em paralelo, que aborda a dolorosa questão do exílio. Sem os três parênteses, assistiríamos a um filme que mostra o reencontro de familiares após vários anos nos quais alguns deles encontravam-se ausentes do país. Os parênteses retomam a questão que perpassa todo o filme, a necessidade de fugir e a prisão na Alemanha.

O primeiro parêntese se encontra no final da primeira parte. Nele Mekas observa que gostaria de fazer um filme sobre a guerra para mostrar que em outros locais, e de onde ele vinha, havia uma guerra. Esta questão incomoda o cineasta, pois ele ressalta a necessidade de mostrar mais a guerra na mídia para que todos saibam sobre as consequências de atos tão bárbaros. Ele ressalta igualmente que o irmão Adolfas, pacifista, havia sido convocado pelo exército para ir para o campo de batalha e de como este conseguiu ser reenviado para os Estados Unidos.

O segundo parêntese é ainda mais revelador sobre os motivos da migração dos irmãos Mekas, ele diz em *off*,

Eu era jovem, ingênuo e patriota e publicava um jornal clandestino orientado contra a ocupação nazista. Eu tinha uma máquina de escrever que eu escondia embaixo de um monte de madeira, fora da casa, um dia um ladrão que vasculhava por ali a encontrou e a roubou. Era uma questão de dias ou horas para que os alemães o prendessem. Eu tinha pouco tempo para desaparecer e foi então que nosso sábio tio disse 'Vá crianças, para o oeste, ver o mundo e depois voltem'. Fizemos falsos documentos para ir estudar em Viena e partimos, mas nunca chegamos. Os alemães orientaram nosso trem para Hamburgo, acabamos em um campo de escravos da Alemanha nazista. [Aqui ele fecha o parêntese]. (Reminiscências [...], 1972).

O terceiro e último parêntese começa logo no início da terceira parte e retoma a questão da prisão na Alemanha. Em uma cartela está escrito “Em Elmshorn, subúrbio de Hamburgo”. Logo mais ouvimos a voz de Mekas:

Adolfas está deitado no local onde ficava nossa cama no campo. Ninguém parecia se lembrar que havia aqui um campo, só a grama se lembrava. A usina está lá e nós trabalhávamos ali com os prisioneiros franceses, russos e italianos. Eis o banco no qual eu trabalhava e onde fui batido por ter sido muito lento e ter respondido ao chefe. O contramestre reconhece Adolfas e conversam. Era um bom e jovem contramestre. Em março de 1945 fugimos

em direção da Dinamarca, mas fomos pegos perto da fronteira dinamarquesa e quando éramos levados conseguimos fugir. Durante os últimos três anos de guerra ficamos escondidos em Schelenwig-Holstein, em uma fazenda. Do lado de fora, enquanto meu irmão olhava, se lembrava que havia crianças por toda parte. Elas achavam engraçado, essas pessoas em pé olhando, eles achavam realmente engraçado. Ausländer. Oh, sim crianças, corram crianças, corram. Eu também já corri aqui, antigamente, mas eu corria pela minha vida. Eu espero que vocês não tenham nunca que correr pela vida de vocês. [Aqui se fecha o terceiro e último parêntese] (Reminiscências [...], 1972).

Considerações finais

Observa-se, a partir do documentário de Jonas Mekas, a difícil questão da migração, da dor em ter que deixar os entes queridos e tentar se adaptar a um novo contexto cultural, social e linguístico. No caso dos irmãos Mekas, apesar de todo sofrimento decorrente da situação vivenciada, estes conseguiram um espaço na sociedade de acolhimento, ou seja, na sociedade americana, e tanto Jonas como Adolfas tornaram-se cineastas de mérito reconhecido em todo o mundo, além das diversas premiações conseguidas ao longo da vasta obra dos dois. Por exemplo, em 2013, Mekas foi agraciado pelo ministro da cultura francês com o título de Comandante da Ordem das Artes e Letras. Nem sempre a questão migratória se dá de forma tão positiva como o foi para os irmãos Mekas. Jonas utiliza-se então do cinema como possibilidade de expressão tanto na forma quanto em seu conteúdo, e traz um discurso na primeira pessoa certamente fragmentado e em muitos momentos experimental, mas que consegue abordar de forma corajosa e inovadora questões tão inquietantes como o são a situação da migração e do exílio para muitos indivíduos. Trata-se, sem dúvida, de uma obra toda ela praticamente na primeira pessoa e que transcende um olhar egocêntrico ao abordar questões tão difíceis com uma forma tão delicada. Mekas (2016, p. 427, tradução nossa), em seu livro *Movie jornal: the rise of*

the new american cinema, 1959-1971, observa a situação atual da tecnologia do audiovisual e afirma que:

as artes das imagens em movimento estão novamente passando por uma intensa transformação, tanto tecnologicamente quanto em termos de conteúdo e forma. Elas estão precisando tanto de uma parteira como de um defensor apaixonado como há cinquenta anos, quando tecnologias, conteúdo e formas estavam passando por mudanças semelhantes. Espero que em breve apreça alguém como eu que, com igual paixão, faça o mesmo que fiz há cinquenta anos¹.

Referências

- 365 DAY PROJECT. Direção: Jonas Mekas. [S. l.]: Jonas Mekas, 2007. 365 vídeos (2273 min). Disponível em: <https://jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1>. Acesso em: 27 jan. 2025.
- AMSTERDAM global village. Direção: Johan van der Keuken. Holand: [NFM Distributie], 1996. 1 DVD (245 min).
- AS I WAS moving ahead occasionally i saw brief glimpses of beauty. Direção: Jonas Mekas, United States: Canyon Cinema, 2000. 1 DVD (288 min).
- CORRESPONDENCIA Jonas Mekas – JL Guerín. Direção: Jonas Mekas e José Luis Guerín. Espanha: [s. n.], 2011. 1 DVD (90 min).
- DE L'AUTRE COTE. Direção: Chantal Akerman. Belgium: [Doc & Co], 2002. 1 DVD (99 min).
- DIARIES, notes and sketches. Direção: Jonas Mekas. United States: The Film-Makers' Cooperative, 1968. 1 DVD (177 min).
- DIÁRIO de uma busca. Direção: Flávia Castro. [Brasil]: Les Films du Poisson, 2010. 1 DVD (108 min).

¹ “The arts of moving images are again undergoing an intense transformation, technologically as well as in terms of content and form. They are as much in need of a midwife and a passionate defender as they were fifty years ago when technologies, content, and forms were experiencing similar change. I hope that someone like me will soon appear who, with similar passion, will do the same as I did fifty years ago”.

FAMILY. Direção: Phie Ambo e Sami Saif, Denmark: Films Transit International, 2001. 1 DVD (90 min).

GRASS: a nation's battle for life. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. United States: Paramount Pictures, 1925. 1 DVD (71 min).

GUNS of the trees. Direção: Jonas Mekas. United States: The Film-Makers' Cooperative, 1962. 1 DVD (75 min).

GUTFREIND, Cristiane Freitas; VALLES, Rafael. A construção da autorrepresentação nos filmes-diário de Jonas Mekas. *Galaxia*, São Paulo, n. 36, p. 31-44, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/WB8kh5HpkVTxGgbfL8nGkPn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 jan. 2025.

KING KONG. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Roteiro: James Creelman e Ruth Rose. United States: Radio Pictures, 1933. 1 DVD (100 min).

LOST, LOST, LOST. Direção: Jonas Mekas, United States: [s. n.], 1976. (171 DVD 8 min).

MARQUES, Barbara Cristina. Ensaio e gesto em Jonas Mekas: da sobrevivência ao exílio, do exílio à aculturação na América. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 74, n. 2, p. 251-272, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/75907>. Acesso em: 29 jan. 2025.

MEKAS, Jonas. *Movie jornal: the rise of the new American cinema, 1959-1971*. 2nd. ed. New York: Columbia University Press, 2016.

NEWS FROM HOME. Direção: Chantal Akerman. Belgium: [Paradise Films], 1976. 1 DVD (90 min.).

NOBODY'S business. Direção: Alan Berliner. [United States: Cine-Matrix], 1996. 1 DVD (60 min).

OUT-TAKES from the life of a happy man. Direção: Jonas Mekas. United States: [Anthology Film Archives], 2012. 1 DVD (68 min).

PARADISE not yet lost. Direção: Jonas Mekas. United States: [s. n.], 1979. 1 DVD (96 min).

REMINISCENCES from Germany. Direção: Jonas Mekas. Lietuva: [s. n.], 2012. 1 DVD (20 min).

REMINISCÊNCIAS de uma viagem para a Lituânia. Direção: Jonas Mekas. United States: [Vaughan Films], 1972. 1 DVD (88 min).

REQUIEM. Direção: Jonas Mekas. United States: [s. n.], 2019. 1 DVD (84 min).

SHADOWS. Direção: John Cassavetes. United States: [Lion International], 1958. 1 DVD (81 min).

THE BRIG. Direção: Jonas Mekas. United States: [White Line Productions], 1964. 1 DVD (68 min).

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. France: [s. n.], 2001. 1 DVD (74 min).

Entre retrocolonização e decolonização: corpo, cinema, cultura

CIANE FERNANDES

Inversões, trânsitos, transgressões

A cultura é o que define lugar e seu significado para as pessoas. [...] Algumas formas de arte têm se tornado catalistas para uma troca igualitária entre as culturas, ajudando-nos a encontrar nossa multiplicidade, contrária a estereótipos unidimensionais (Lippard, 1996, p. 127).

A partir da dança e do cinema, este texto revisita duas culturas que foram deslocadas de sua área de origem e recontextualizadas na contemporaneidade pós-colonial. Trata-se especificamente da cultura de Bangladesh na Inglaterra, através do renomado coreógrafo inglês de origem bengalesa, Akram Khan (1974-), e da cultura porto-riquenha nos Estados Unidos, a exemplo da salsa, que tem se propagado como um fenômeno não apenas nesse país, mas em diversas localidades do mundo.

As duas culturas selecionadas se compõem não apenas de imigrantes em países do chamado primeiro mundo, mas advêm justamente de locais colonizados por esses países. Além disso, esses dois exemplos

demonstram uma adaptação muito bem-sucedida no novo contexto, pois vêm conquistando e contagiando públicos, críticos e praticantes das mais variadas culturas nos locais de recontextualização. Desse modo, esses dois exemplos têm traçado um processo reverso de colonização, em que o ex-colonizado (no caso de Bangladesh) ou colonizado (no caso de Porto Rico) passa a ser quase um novo colonizador cultural, invertendo a dominação anterior em uma espécie de revanche pós-colonial.

A este processo, tenho denominado de retrocolonização, a partir do termo utilizado por Anthony Giddens (2002), entre outros. O autor “cita, por exemplo, as novelas de televisão latino-americanas assistidas na Europa como um processo de retro-colonização cultural” (Giddens, 2002 *apud* Nascimento, 2013, p. 23), em que ocorre uma inversão da lógica natural de difusão da informação do centro (Europa Centro-Oeste, Estados Unidos e Japão) para a periferia. Nesta inversão, não apenas culturas locais se mesclam com as difundidas pela mídia homogeneizante no processo de hibridização denominado de “glocalização” (Robertson, 1992), mas passam a exercer uma função dominante nas culturas previamente dominadoras no contexto da globalização.

No entanto, no caso específico dos dois exemplos escolhidos neste texto, não se trata nem da glocalização – que localiza e distorce a globalização –, nem mesmo da simples inversão de direção deste processo de homogeneização global de comportamentos, crenças e produções. Isto porque os exemplos escolhidos não constituem nem formas híbridas de culturas locais com informações globalizadas, nem em modos de produção de consumo homogeneizado, em qualquer sentido que se considere – do centro para a periferia ou vice-versa.

A migração rumo ao país ex-colonizador ou colonizador apresenta um quadro muito específico no qual os migrantes e novos descendentes sobrepõem fisicamente centro e periferia, transgredindo essas polaridades e criando uma contemporaneidade desafiante e desafiadora de qualquer tipo de hegemonia cultural, quer seja ela global ou local, ou a associação destas. Alguns processos criativos gerados nesse contexto

– a exemplo dos dois casos selecionados – são criações artísticas únicas, mesmo que dentro de um contexto sociocultural específico, e, aliás, justamente por isso. Nesse sentido, transcendem não apenas a globalização e a glocalização, mas também a colonização e a neocolonização, garantindo a liberdade e autonomia de sentidos, criações e experiências. Constituem, assim, modos genuínos de decolonização, transgredindo modos hegemônicos de criar e discutir informações, identidades e conhecimentos.

Os dois documentários discutidos neste texto – *The six seasons - DESH Documentary* (2011) [As seis estações – Documentário DESH], de Gilles Delmas, e *Our latin thing* (Nuestra cosa) (1972), de Gerald Masucci (conhecido como Jerry Masucci) – situam-se no trânsito entre retrocolonização e decolonização, num processo crescente e contínuo que reverte o colonialismo cultural e cria novas perspectivas de percepção, novas relações e experiências. Não se trata de uma propagação e multiplicação do efeito dominador colonizante, que antes pertencia ao país de primeiro mundo e, agora, ao ex-colonizado que, por sua vez, assumiria esse papel. Trata-se, por outro lado, de uma inversão aparentemente casual, mas de fato proposital, que acontece por meio da dança, da música e do cinema, como formas de criação, multiplicação e disseminação culturais imbricadas no cotidiano das mais diversas comunidades no trânsito transnacional contemporâneo. E é justamente através deste processo de inversão que ocorre a decolonização.

Nesse contexto, cabe ressaltar que toda cultura já é múltipla e diversa em si mesma, rica em variedades, nuances e diferenças, que podem ser agrupadas através de um ou mais denominadores comuns. E um denominador comum muitas vezes inclui uma demarcação territorial específica, mas que no contexto transnacional assume um caráter transitório e em deslocamento. Assim, a relação entre cultura e lugar torna-se muitas vezes um campo imaginário de uma terra natal distante, num tempo original remoto e inacessível, associado a novas localidades em trânsito.

Ao nos referirmos a termos como “cultura natal”, por exemplo, estamos considerando um conjunto de aspectos numa composição espaço-temporal que inclui influências familiares e sociais muitas vezes dissociadas de uma experiência de localidade geográfica única e específica, como acontece, por exemplo, com as gerações descendentes de imigrantes, que possuem a influência cultural da terra natal dos pais e familiares, porém, associada a um local natal imaginário ou vivido esporadicamente que, de fato, é relocado em um novo contexto. Ou seja, culturas natais, no contexto transnacional dinâmico, se reconstruem constantemente, quer seja nos locais de origem, quer seja em novas relocações.

Processos migratórios criam uma sobreposição tanto espacial quanto temporal de duas ou mais experiências muito distintas, porém simultâneas, que não apenas constituem, mas definem novas identidades cada vez mais múltiplas e específicas em suas diversidades. Nesse processo de diferenciação crescente, podemos testemunhar tanto marginalizações quanto adaptações bem-sucedidas – como é o caso dos dois exemplos escolhidos. É justamente no embate contrastante entre tradição e contemporaneidade, culturas e(m) novas localidades, que surgem inovações inesperadas. É no complexo campo da diversidade cultural em deslocamentos que emana a pureza da criação artística de enraizamento e pertencimento a um lugar em processo. Como afirma Lucy Lippard (1996, p. 128):

Precisamos que os artistas nos guiem através de respostas sensuais, cinestésicas, pela topografia, nos levem a uma arqueologia e ressurreição da história social baseada na terra, nos tragam múltiplas leituras de lugares que signifiquem coisas diferentes para pessoas diferentes e em tempos diferentes. Para retornar à noção de lugar, a arte não pode ser uma invenção centralizadora e enraizadora a menos que o próprio artista seja centrado e enraizado. Isto não significa dizer que os alienados, os desorientados, os nômades (por exemplo, a maioria de nós) não possa fazer arte. Mas *algum* lugar portátil deve repousar em nossas almas.

É na busca de um lugar próprio, nesse contexto contrastante e transitório, que se situam as obras selecionadas.

Nas seções que se seguem, buscamos investigar quais as implicações de expandir a própria cultura natal justamente em um território que exerceu e/ou exerce domínio em todos os níveis sobre aquele espaço natal; quais os elementos, modos e procedimentos dessa expansão espaço-temporal ao revés, para que seja tão bem-sucedida; e qual o papel específico da dança e do cinema nesses processos. Como a própria retrocolonização, iniciaremos ao revés, discutindo a partir deste último aspecto.

Entre ebulação e pausa: reativando fluxos e pulsões

Tanto a dança quanto o cinema são artes em movimento, compreendido como nuances e variações de intensidades entre ebulação e pausa – *stir and stillness* (Laban, 1984, p. 68). Dança, cinema e migração compartilham do trânsito, do deslocamento. Mesmo quando um dançarino não se desloca no espaço, sua presença pulsante o faz, entre matéria e energia, na relação dinâmica entre arquitetura mais interna e arquitetura mais externa – que se constituem como gradações e não polaridades –, no trânsito entre corpo e outros corpos, corpo e espaço.

Mesmo o corpo do dançarino em si mesmo já existe no *espaçotempo*, e suas estruturas constitutivas relacionam-se enquanto tecidos organizados espacialmente, através dos quais passam substâncias conectivas e transversais, como fibras, ligamentos, líquidos de consistências variadas, correntes nervosas etc. Somos trânsito de elementos bioquímicos e biofísicos das mais variadas densidades e texturas, desde micromoléculas até órgãos, pleuras, ossos e toda a pele que nos envolve – que é trocada diariamente, deixando-nos rumo ao espaço. Mesmo o ar que respiramos está em trânsito através de nós, entre dançarino e público. E o público também tem muitos trânsitos em seus corpos e entre eles, mesmo que sentado observando uma dança, ou um filme, ou ambos.

Do mesmo modo, um filme, mesmo que se passe em um só local, ou que siga um mesmo plano sequência, é composto de quadros que se deslocam no *espaçotempo* da projeção, percebido de modos diferentes por públicos diferentes em *espaçostempos* distintos, e que incluíram um processo de realização também neste *continuum* de ação espaço-temporal. Assim, o documentário de uma performance não é um ponto de acesso referencial a um evento passado, mas sim a multiplicação desse modo operante performativo, tornando a performance reconhecida como tal (Auslander, 2006, p. 9).

A dinâmica entre estabilidade e mobilidade no *continuum espaçotempo* não linear constitui o que chamamos de movimento, que é a base da performance. Movimento é criado no contraste dessas duas forças ao se gerarem mútua e simultaneamente, sem dualidades ou polaridades. É nesse trânsito entre diferentes graduações, entre estabilidade dinâmica e mobilidade estável, que se dá a performatividade, a pulsão criativa. Nesse sentido, dança, cinema e migração são performativos, constituídos de ação e multiplicadores de ações, inclusive em pausa dinâmica. Quer seja na dança, no cinema, ou nas migrações, é uma questão de fluxo, como apontou o pioneiro da Arte do Movimento:

O centro de tudo que ele [Rudolf Laban] fez era que tudo muda. [...] todas estas coisas baseadas em variação e motivação – por isso é verdadeiramente uma teoria do movimento. Ele fala sobre uma pessoa indo de um estado de maior estabilidade para um estado de maior mobilidade – mas é uma questão de fluxo (Bartenieff *apud* Rubenfeld, 1995, p. 235).

Porém, é importante perceber e enfatizar a dinâmica entre ebulação e pausa no fluxo de pulsões corporais, em conexão com espacialidades em movimento, ao invés de ser tomado passivamente pelo fluxo de informações que, de fato, geram o sedentarismo associado à ilusão de mobilidade. Segundo Vilém Flusser (*apud* Baitello, 2012, p. 27), estamos vivendo a terceira grande catástrofe da humanidade, em que ocorre a virtualização do espaço e a paralisia do corpo, em prol de um crescente fluxo de informações.

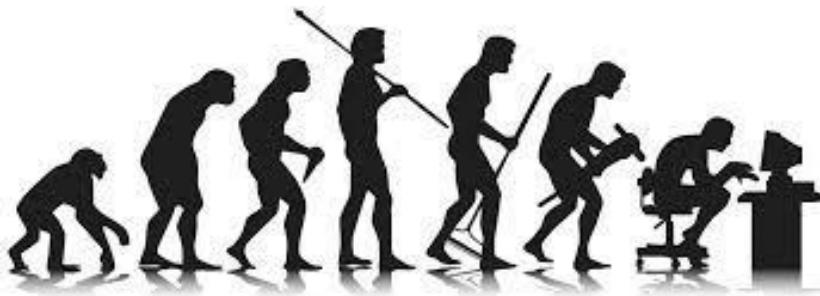
O ser humano sobreviveu, ao longo de sua evolução, a duas outras catástrofes: primeiramente, a hominização ou processo de descer das árvores e tornar-se bípede e ereto, em seguida conhecendo e aprendendo através do deslocamento nômade; e, em segundo lugar, a civilização ou processo de fixar-se em aldeias para domesticação de animais e cultivo de vegetais numa associação entre acúmulo de bens e assentamento (usado por Baitello também no sentido de *estar sentado* e *sedentário*). Porém, hoje estes dois traumas foram substituídos por uma “nova ‘mobilidade’ ou o novo ‘nomadismo’ [...] uma reunião paradoxal de imobilidade com fluidez” (Baitello, 2010, p. 27-28):

... a proteção e o aconchego das habitações deixaram de existir, pois nossas casas estão perfuradas por todos os lados, tornaram-se permeáveis aos ‘furacões da mídia’. Assim, nossas moradias se tornaram inabituais ... e por isso inabitáveis ..., obrigando-nos a perambular, viajar. ... Convidam-nos a estar lá onde não estamos, em cenários, paisagens e ambientes distantes e virtuais. O lugar onde estamos de fato – sempre sentados – é o lugar inóspito que não se deixa habitar porque está invadido pela ventania das imagens visuais e sonoras da mídia.

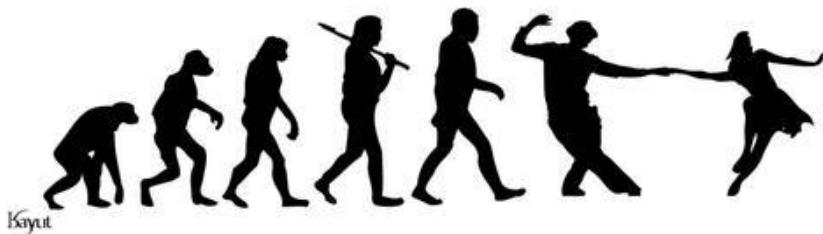
Nas duas obras selecionadas, a dança, o cinema e a migração se associam para reverter essa terceira catástrofe humana, refazendo a história rumo a uma terra natal da espécie contemporânea. Através dessa associação, testemunhamos a imagem não mais como anestésica do corpo em uma fluidez ilusória, mas sim como estimuladora de sensações e sentidos em trânsito, reativando fluxos num contexto em que todos são dançarinos, como defendia Laban. Na Figura 1, podemos observar duas possibilidades distintas para a evolução humana: em a) percebemos a “nova mobilidade” com o assentamento deformante, associada à ilusão de fluidez (Luiza, 2015); e em b) vemos a integração entre pessoas no espaço pulsional, uma mobilidade baseada na dinâmica entre ebulação e pausa (Oliveira, 2012).

Figura 1 – Duas possibilidades distintas para a evolução humana

a) a “nova mobilidade”



b) mobilidade baseada na dinâmica.



Fonte: Thalita Luiza (2015) e Diogo Oliveira (2012).

Desfazendo e refazendo BanglaDESH com Akram Khan

Eu sou fascinado pela água dentro da terra, é o princípio central do modo como penso e movo, fluidez dentro da forma... e Bangladesh tem abundância tanto de água quanto de terra (Khan, 2011).

A palavra DESH é uma abreviação carinhosa do local de origem dos pais de Khan, Bangladesh, onde inúmeros estilos de dança – inclusive os clássicos indianos como o *kathak* e o *bharatanatyam* – são uma tradição, e há ricos ritmos e cores nos trajes presentes no cotidiano e

espacialidades locais. Além disso, *DESH* soa, em inglês, como a palavra “dash”, que significa tanto o travessão que separa palavras e frases, como também o verbo “desfazer”. *The Six seasons – DESH Documentary* é uma busca autobiográfica que lida com essas sobreposições de sentidos controversos, entre herança cultural, identidade contemporânea e criação estética. *The six seasons* transita constantemente entre semelhanças e diferenças, imersão e diferenciação, descobrindo-se com e na alteridade. Assim, associam-se e distinguem-se dança e cinema, individualidade e coletividade, tradição e contemporaneidade, sempre em processo criativo.

Por exemplo, a obra sobrepõe roteirista, comentarista, coreógrafo e dançarino. Tanto que recebeu o prêmio de melhor filme no San Francisco Dance Film Festival em 2013, ou seja, é uma obra híbrida de dança e filme. Não se trata de um documentário apenas sobre Akram Khan, como é o caso de outra obra bem mais reconhecida internacionalmente na categoria documentário, a saber: *The Akram Tree 1* (2011), de Francesco Cabras e Alberto Molinari. *The six seasons* nos interessa justamente por confundir as categorias que separam documentarista e documentado, no qual este último deixa de ser um objeto da filmagem para ser em si mesmo o coautor da criação filmica, em diálogo com a criação de um solo de dança.

A obra sobrepõe também passado e futuro na performatividade da viagem do *performer*. Nesse processo reflexivo autor-obra, *The six seasons* é um documentário com Khan e sobre sua história em reconstrução retroativa, que se cria descobrindo a dança de seus antepassados no cotidiano de um futuro em trânsito. Enquanto o tempo discorre na tela, testemunhamos mais e mais o mergulho nos antepassados de Khan, numa realidade que lhe é simultaneamente íntima e estranha. Para pesquisar suas raízes culturais, Khan viaja até Bangladesh, e nos leva em várias experiências dessa jornada, a qual culmina no espetáculo de dança *DESH*, realizado com uma equipe de artistas internacionais.

O filme inicia-se ao som de buzinas e vozes nas ruas de Bangladesh, por onde Khan está dirigindo uma motocicleta e conversa com o

cineasta Gilles Delmas. Mas a filmagem mostra o contexto enquanto lugar de passagem, e não propriamente Khan ou Delmas, ou uma paisagem específica. De fato, ambos ficam implícitos nessa filmagem em deslocamento. Vemos apenas um pouco do rosto de Khan e o retrovisor da moto enquanto ele diz “Welcome to Bangladesh”, como se fosse um agente turístico guiando o espectador – que inclui o documentarista. Durante todo o filme, Khan conversa com esse documentarista fronteiriço, entre *performer* e espectador, entre agente realizador da filmagem e ouvinte passivo das histórias em movimento.

Enquanto fluem pelas ruas estreitas de Bangladesh, surgem mais e mais sons variados como martelos, buzinas etc. Enquanto fala com Delmas (e conosco), Khan realiza percursos curvilíneos como se dirigisse dançando ou dançasse dirigindo, desviando dos diferentes meios de transporte que cruza no caminho, como bicicletas, triciclos, auto-rekshas, carros, e algumas pessoas e animais também. Dirige simultaneamente olhando para frente e para Delmas, dividindo sua atenção já afetada pelo contexto rico em múltiplos estímulos. Comenta como é bom estar na moto, sente-se mais livre do que numa aeronave, num carro ou num ônibus, porque pode sentir os cheiros, ouvir os sons, ver as cores. Dirigem, conversam, dançam, filmam. Delmas e Khan são fluxo, tudo ali está em trânsito. Nós, espectadores, somos levados nesses e em tantos outros meios de transporte que ainda virão.

Afastando-se de um cais com pequenos botes, Khan olha do alto de uma balsa para uma pequena aldeia em meio à floresta. Adentrando o rio que reflete o céu, Khan reflete sobre sua situação:

É uma sensação de frustração... de vir a um lugar onde eu ainda não sei onde é minha casa. No fim, eu acho que é sobre isso... É sobre ainda não saber realmente o que significa orgulho nacional. [...] Eu não me sinto orgulhoso de ser inglês, eu não me sinto orgulhoso de ser bengalês (The six seasons, 2011).

Em seguida, a câmera acompanha mulheres e homens extraíndo e carregando argila em blocos subindo e descendo de um local retalhado

em camadas, enquanto Khan comenta sobre a não lógica da construção coreográfica, intercalado por desenhos em processo do figurino da coreografia *DESH* e discussões com sua equipe de criação em Londres. Dança, cinema e cotidiano se (des)constroem em deslocamento.

Ao transitar por diferentes cenários de Bangladesh em diversos meios de transporte, Khan percebe que – diferentemente do que talvez achasse quando estava na Londres agora distante – ele não se sente à vontade nesse suposto local de origem, ou seja, ele não é um nativo local e se sente bem estrangeiro ali. Mas também na Inglaterra não se sente totalmente inglês, devido à forte influência de seus pais estrangeiros. Onde quer que esteja, percebe sempre sua identidade como alteridade e diferença. Khan é *DESH*, entre travessão e desfazimento, em trânsito identitário, daí o documentário em deslocamento, tanto quanto as ações que o compõem, e o espetáculo de mesmo nome.

É no trânsito que essas dimensões se encontram mutuamente e, nessa imersão, se deslocam daquilo que deveriam ser para se perceberem e se aceitarem como de fato são. Não podemos nos orgulhar de sermos isto ou aquilo, pois somos justamente o desfazimento do orgulho que separa para dominar. No fluxo das sensações e inter-relações, desfazem-se estereótipos unidimensionais impostos pela mídia globalizante e abrem-se *espacostemplos* imprevistos de criações em trânsito.

Acompanhando uma vaca que caminha e logo corre ao longo de uma estreita passagem com casebres minúsculos e seus moradores à beira do rio, Khan comenta: “a maioria dos bengaleses não são visíveis, eles são apenas estatísticas. Eu pude me sentir assim [...] quando estava numa comunidade em Bangladesh. Quando isso acontece, eu faço de tudo para sair fora disso” (*The six seasons*, 2011). E mais e mais pessoas passam, agora em um estreito e alto caminho de areia em meio a uma paisagem horizontal desolada, como um deserto de lama, intercalado por discussões com a equipe de criação na sala de ensaio e aulas de dança de meninas em Bangladesh. Enquanto isso, Khan descreve como em *kathak* ou em outros estilos de dança clássica Indiana o corpo se transforma, dependendo de com quem seu corpo se relaciona ima-

ginariamente, como as qualidades mudam em resposta a outros que não estão necessariamente ali, como, por exemplo, performar Shiva imaginando que sua consorte Parvati está ali. *The six seasons* não apenas torna visível a invisibilidade do marginalizado, mas a transforma na abstração mágica da dança, através da materialidade dos fluxos na tela, no palco e em seus processos.

Mesmo treinado em *kathak* e utilizando essa técnica em suas composições contemporâneas, Khan enfatiza que primeiro aprendeu as danças folclóricas, pois sua mãe afirmava que a dança clássica indiana pertence à Índia, e não a Bangladesh. Mais uma vez, vemos como a experiência de Khan sobrepõe aspectos contrastantes, diluindo relações de dominação cultural eminentes. Pouco a pouco, seu barco desliza mansamente enquanto aproxima-se de uma construção à beira do rio. E enquanto Khan vocaliza percussões de *kathak*, surpreende-se com mais e mais ruídos de martelos na construção, com homens batendo fortemente em ritmos alternados sobre uma enorme parede de metal. No fluxo das imagens, os vocalizes de Khan gradualmente são cobertos pela percussão poderosa da construção coletiva, conectando-as como ações sonoras num cenário funcional-casual. Em seguida, Khan observa e, na sequência, realiza movimentos corporais diversos seguindo os construtores, misturando-se com eles. Sobrepuja, agora, dançarino e etnógrafo, porém, misturando-se com sua fonte inspiradora, incorporando-a e transformando-se nela, como o faz com Shiva ao dançar *kathak*, por exemplo.

Em seguida, seu rosto se confunde com o de tantas outras pessoas filmadas cara a cara com o documentarista, em meio a cenas de cantores e músicos tradicionais. De volta às ruas, agora como pedestre, Khan atravessa por entre todos os tipos de veículos, até que a câmera foca numa balsa popular, com vários andares, lotada de pessoas, algumas paradas esperando e outras em trânsito, inquietas. Entre ebulições e pausas, diferenças individuais sobressaem no coletivo estatístico, enquanto Khan enfatiza a preciosidade da busca criativa e coloca perguntas reflexivas ao espectador, ao invés de respostas e verdades prontas:

“o fato de que você quer saber é valioso e não tem preço porque quando você conta uma história todo mundo escuta. ... Você tem medo de perder seu querer? O que você quer?” (The six seasons, 2011).

Entre África e Harlem: do Caribe com o mundo

*Para os americanos branco é branco, preto é preto
(E a mulata não é a tal)*
*Bicha é bicha, macho é macho,
Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro*
*E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se
Concedem-se, conquistam-se direitos*
*Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime
E dançamos com uma graça cujo segredo*
Nem eu mesmo sei
(Americanos, 1992).

Porto Rico difere bastante de Bangladesh em sua relação com o colonizador. Apesar de movimentos locais contrários, o país caribenho é um Estado Livre Associado, controlado pelos Estados Unidos, e até mesmo usufrui de vantagens desse *status*. E ele não está sozinho. Este também é o caso da Groelândia, da Guiana Francesa, das Ilhas Falkland, entre outros. Ao todo, 61 países são colônias da atualidade que vêm resistindo à independência, devido às vantagens oferecidas pelo colonizador de primeiro mundo, dentre elas, o passaporte deste último, que confere direitos de difícil obtenção a cidadãos de outras localidades. É nessa condição de dupla identidade cultural que vivem, por exemplo, os porto-riquenhos residentes em Nova York, que se autodenominam de *nuyoricans* – um híbrido de nova-iorquino (*new yorker*) e porto-riquenho (*puerto rican*), com adaptação hispânica da palavra *new* para *nu*. E isto se aplica também aos descendentes de porto-riquenhos nascidos em Nova York, o que inclui estrelas famosas como, por exemplo, a atriz e cantora Jennifer Lopez e seu ex-esposo Marco Antonio Muñiz – mais conhecido como Marc Anthony, cantor de salsa vencedor de dois prêmios

Grammy e cinco Grammy Latino, que já vendeu mais de 12 milhões de cópias em todo o mundo.

O *glamour* da cultura *nuyorican* pode ser testemunhado publicamente, por exemplo, no desfile anual que toma a emblemática 5^a Avenida (5th Avenue), ao longo do Central Park de Nova York, com inúmeros automóveis de diferentes modelos e adaptações, ornamentados com muito brilho para transportar renomados cantores do ritmo típico da salsa, que performam acompanhados de vários dançarinos em uníssono no contratempo contagiante, para um público extasiado que também dança e canta enquanto agita fervorosamente suas bandeirinhas porto-riquenhas. Diferentemente de Akram Khan, os *nuyoricans* se sentem muito orgulhosos de serem especificamente de onde são, inclusive e justamente por estarem num ambiente muitas vezes hostil e preconceituoso a esta origem.

Esse forte sentido de nacionalidade parece ser instigado pela situação de colonizado consentido, isto é, de ser simultaneamente dominado e ter o poder da situação por usá-la a seu favor. De fato, parece mesmo reverter a colonização, uma vez que exalta justamente a cultura supostamente dominada, tornando-a ainda mais valorizada. Inclusive o que a valoriza é mesmo o fato de ser tão diferente da hegemônica, e de proliferar justamente ali, com toda sua força e vigor.

O fenômeno internacional que hoje conhecemos como salsa teve importante ponto de apoio no documentário *Our latin thing (Nuestra cosa)* (1972) do nova-iorquino Jerry Masucci. O filme pulsa com o ritmo musical e corporal da cultura porto-riquenha do Harlem em Nova York no início dos anos de 1970, em movimentos singulares, porém coletivamente conectados, especialmente na dança de par. Entre ruas e prédios suburbanos em decadência, irrompe uma dinâmica irresistível, presente tanto em eventos ao ar livre quanto em clubes fechados, e mostrando justamente essa transição fluida e em mão dupla que faria história. Em meio a duetos realizados improvisada e casualmente no meio da calçada ou da rua, até mesmo uma mãe e seu nenê que passavam por ali entram no contratempo da salsa, enquanto no clube latino

Cheetah, diálogos informais, ensaios e apresentações tanto de música quanto de dança instalam um clima de descontração bem orquestrada e altamente complexa.

O filme conecta não apenas ambiente aberto e fechado, mas também cotidiano, arte e cultura. Assim, passa fluidamente pelo gestual cotidiano, de crianças correndo ou pessoas caminhando ou conversando, até imergir no ritmo musical elaborado, performado ao ar livre de modo mais descontraído e no clube noturno de modo mais elaborado, porém igualmente mesclando técnica e improvisação, tradição cultural e estilo pessoal, dança e música. Além disso, acompanha também rituais de santeria realizados em Nova York, com ênfase no aspecto musical, conectando-o ao ritmo musical produzido por profissionais no Cheetah. Em todos esses níveis, há uma musicalidade fluida que atravessa fronteiras e irreverentemente resiste às separações organizatórias tipicamente características, por exemplo, do pensamento anglo-saxão.

Mais precisamente, esse atravessamento de fronteiras reverte o efeito da invasão de limites realizada, por exemplo, pelo neocolonialismo norte-americano, entre outros. Isto é, a conexão – através da cultura – entre diferentes espacialidades visa reativar fluxos, movimentar para criar e gerar autonomias dentro de um contexto aparentemente unicultural, mas que, de fato, é múltiplo e inclusivo devido a seu percurso histórico – da África via Caribe e América do Sul (Cuba, Porto Rico e Colômbia) até os EUA – e seu formato aberto, dinâmico e mutável. A salsa – termo que na dança iniciou-se em Nova York – se tornou um agente aglutinador de culturas latinas diversas, ganhando força em sua capacidade de adaptar-se mantendo suas características constitutivas, às vezes assumindo várias facetas como, por exemplo, a salsa fina, a salsa cubana, a salsa colombiana etc.

Este seria justamente o contrário de colonizações em todos os seus formatos, que atravessam fronteiras para minimizar o poder da alteridade. Portanto, não se trata de uma colonização invertida – agora do colonizado sobre o colonizador –, mas de uma exaltação para reativa-

ção de fluxos particulares, quer seja do colonizado ou do colonizador e, de fato, misturando tudo num grande baile de salsa – palavra que, *a priori*, significa mistura de temperos. Assim, não se trata de uma cultura que vai do Caribe *para* o mundo, mas transita entre África e Estados Unidos passando pelo Caribe e atravessando fronteiras incessante e crescentemente. Portanto, é uma salsa *com* o mundo, local participativo *em* e determinante *de* todas suas nuances e riquezas constitutivas enquanto gênero artístico.

A partir do documentário, a salsa cresceu de um clube com capacidade de 4 mil pessoas em 1971 para o concerto de 40 mil fãs no Yankee Stadium em 1974, e para uma série de concertos em grande escala, tanto em Nova York quanto em Porto Rico, num processo que gradualmente transformaria “a percepção da salsa de um fenômeno de gueto em uma forma de arte de classe mundial” (Gutierrez, [1976]). Como projetou um dos músicos em conversa informal durante ensaio no Cheetah: “A coisa que realmente espero que aconteça eventualmente é que esta mensagem, esse sentimento de união e amor que temos aqui e nossa música e cultura latina vá por todo o mundo” (Our latin thing, 1972).

Esta é uma atitude distinta da de Akran Khan (2011), que é “fascinado por buscar e explorar uma história que remeta tanto à tragédia quanto à comédia da vida em Bangladesh”. Isto porque Khan vai em busca da fonte distante e não pretende exaltá-la nem a disseminar, mas sim descobri-la ele mesmo enquanto estrangeiro de si, em reconstrução permanente, daí processo criativo elaborado que se expande no mundo. Já os *nuyoricans* instalam de antemão essa fonte no local estrangeiro, e pretendem exaltá-la e disseminá-la como tal, sem uma manipulação intencional que a modifique em uma obra de arte. Inclusive porque não pretendem criar uma obra de arte específica, já que a salsa como tal já existe.

Porém, nesse processo, os *nuyoricans* acabam por sempre refazer a salsa, modificando-a em novos ambientes e situações. Por exemplo, cada músico ou cada dançarino tem sua própria interpretação e cria-

ção dentro do estilo, como parte de um par ou de uma orquestra, o que também pode variar em se tratando de uma festa entre amigos, um festival de rua, um palco, uma gravação em estúdio etc. Além disso, existem também as várias nuances que o gênero ganha dependendo da cultura, como, por exemplo, músicos ou dançarinos cubanos ou porto-riquenhos ou dominicanos que performam salsa diferentemente, ou de outros gêneros que influenciam a salsa, como, por exemplo, a de músicos de jazz que tocam salsa, ou dançarinos de tango que dançam salsa etc. Cada uma dessas possíveis influências gera novas variações, todas consideradas salsa e exaltadas em sua diferença.

Nesse sentido, pareceria que o percurso criativo de Khan é oposto ao dos *nuyoricans*, pois o coreógrafo se desloca para buscar inspiração e criar uma obra autobiográfica, enquanto os *nuyoricans* instalam um espaço local para uma criação quase que comunitária. Ou seja, Khan vai da imensidão estatística distante para o criativo individual, particular e local, enquanto os *nuyoricans* vão do diferencial e da particularidade da salsa descoberta no local estrangeiro para o coletivo do contágio rítmico em todo e qualquer ambiente.

Mas os dois exemplos trabalham eminentemente com a diferença e a multiplicidade, tirando-as da marginalização por meio da associação entre dança, música e cinema. Khan traz a periférica cultura de Bangladesh para a cena internacional da dança contemporânea, mais especificamente, para a renomada dança contemporânea europeia e inglesa, usada como referência central em todo o mundo da dança cênica. A comunidade *nuyorican*, e toda a latinidade desterritorializada que com ela se identifica, alarga confortavelmente as fronteiras de um espaço marginalizado até que ele se torne central. Ou seja, os dois casos se encontram em sua não aceitação da condição de marginalizado, quer seja em Bangladesh, quer seja nos subúrbios nova-iorquinos.

Não se trata unicamente de pesquisar uma origem remota em seu suposto local de origem, como Khan precisa fazer inicialmente, mas de imergir nele e recriá-lo, recriando-se, como o faz Khan durante seu processo tanto em Bangladesh quanto em Londres, tanto quanto os

nuyoricans em Nova York. É no intervalo identitário que se criam novos fluxos. Tanto Khan quanto os *nuyoricans* recriam e redescobrem identidades em espacialidades intervalares, transgressoras e desafiadoras. É nessa relocação, nesse *dash*, nessa constante reterritorialização e atualização *espaçotemporal* de sobreposição multicamadas, que se abrem possíveis espaços transnacionais de criação:

E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento [do eu], que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação. O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retracando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de um ‘futuro’ em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se... de um futuro intersticial, que emerge no entre-meo entre as exigências do passado e as necessidades do presente (Bhabha, 2005, p. 298).

Esse futuro intervalar, entre ebulação e pausa, entre corpos e espaços pulsantes, entre culturas distantes e familiares, tradições e contemporaneidades, é o lugar portátil do artista. Entre dança, música e cinema, arte e cotidiano se perpassam redesenhandos percursos que não são mais de desbravamento colonizador ou de fuga dos destroços que este último causou. Deslocamentos interartísticos atravessam e expandem a tessitura sociocultural global, revertendo a globalização (e sua aparente democratização, mas real exploração) e instigando meios de libertação de todo e qualquer tipo de colonizador, quer seja ele interno ou externo. Traços criativos transculturais exploram, dissolvem e recriam essa fronteira continua e diferenciadamente, conectando e permeando nossa memória intervalar futura, reconstruindo identidades como autonomias criativas pessoais e coletivas, em relações mais igualitárias justamente em suas diferenças.

Essa mobilidade interartística não é ilusória nem sedentária, mas sim geradora de territórios intersticiais de fruição e multiplicação de perspectivas baseadas na corporeidade criativa. Entre retrocolonização e decolonização, revertemos o assentamento compulsório em novas possibilidades de enraizamento dinâmico, numa alternativa transgressora ao excesso de imagens alienantes, à transitoriedade fútil e à inconstância de relações na contemporaneidade. Em especial, reconquistamos o espaço da corporeidade, decolonizando-nos de poderes que nos marginalizavam de nossas próprias pulsões e desejos criativos. Afinal, decolonização é “mover-se rumo a um lugar diferente e tangível [...] onde ninguém nunca esteve” (Reyes Cruz, 2012, p. 153), descobri-lo, criá-lo e conquistá-lo interna e externamente, e justamente nesse diálogo. Em percursos intersticiais, abrimos espaços transcelulares inéditos para a percepção e manifestação dos fluxos entre identidade e alteridade, lugar e cultura, enraizamento e multiplicidade, autoconhecimento e compartilhamento, com um planeta realmente em evolução.

Referências

- AMERICANOS. Compositor e intérprete: Caetano Veloso.
In: CIRCULADÔ Vivo. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Polygram, 1992.
1 CD, faixa 2b.
- AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation.
PAJ: A Journal of Performance and Art, Baltimore,
v. 28, n. 3, p. 1-10, Sept. 2006.
- BAITELLO, Norval Baitello. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2012.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GUTIERREZ, Evan C. *AllMusic Review*, [s. l., 1976]. Disponível em: <http://www.allmusic.com/album/salsa-mw0000644234>. Acesso em: 14 ago. 2014.
- KHAN, Akram. DESH. *Akram Khan Company*, [s. l.], 2011. Disponível em: <https://www.akramkhancompany.net/productions/desh-2011/>. Acesso em: 11 mar. 2025.

LABAN, Rudolf. *A vision of dynamic space*. London: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

LIPPARD, Lucy R. Looking around: where we are, where we could be. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the terrain: new genre public art*. Washington: Bay, 1995. p. 114-130.

LUIZA, Thalita. Evolução Humana com a Vida digital. *Planeta Escuro*, [s. l.], 30 set. 2015. Disponível em: <http://www.planetaescuro.com/evolucao-humana-com-a-vida-digital/>. Acesso em: 5 dez. 2015.

NASCIMENTO, Cristiano Felipe Borba do. *O Edifício Gadget: da relação entre função, espaço e forma em tipos arquitetônicos contemporâneos globais: o caso dos estádios de futebol*. 2013. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) – Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

Disponível em: <https://ludopedia.org.br/biblioteca/o-edificio-gadget-da-relacao-entre-funcao-espaco-e-forma-em-tipos-arquitetonicos-contemporaneos-globais/?srsltid=AfmBOoq9OUF8zKYAULIZU-ptTsua0KhPYrzA876gD5WMc7cakuvZjO2u3>. Acesso em: 27 jan. 2025.

OLIVEIRA, Diogo. A evolução humana! *Dança de Salão*, [s. l.], 10 jul. 2012. Disponível em: <http://diogooliveira-dancadesalao.blogspot.com.br/2012/07/evolucao-humana.html>. Acesso em: 16 ago. 2014.

OUR LATIN thing (Nuestra cosa). Direção: Leon Gast. [S. l.]: A&R, 1972. 1 vídeo (102 min).

REYES CRUZ, Mariolga. Ni con dios ni con el diablo: tales of survival, resistance and rebellion from a reluctant academic. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Toronto, v. 1, n. 1, p. 141-157, 2012.

ROBERTSON, Roland. *Globalization: social theory and global culture*. London: SAGE, 1992.

RUBENFELD, Ilana. Interview with Irmgard Bartenieff. In: JOHNSON, Don Hanlon (ed.). *Bone, breath & gesture: practices of embodiment*. Berkeley: North Atlantic, 1995. p. 223-237.

THE SIX seasons. Direção: Gilles Delmas. [S. l.]: Lardux Films, 2011. 1 vídeo (50 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/ru/detail/The-Six-Seasons/0HY6T2TPZ70KVPHRU5KN221EMG>. Acesso em: 11 mar. 2025.

Epistolaridade audiovisual e o uso de arquivos em *I for India*¹

SANDRA STRACCIALANO COELHO

No filme documentário *I for India*² (2005), Sandhya Suri, filha de um casal indiano e nascida na Inglaterra, reconstrói a experiência de migração de seus pais para o país europeu nos anos de 1960, utilizando-se, sobretudo, de filmagens amadoras e gravações em áudio que foram trocadas durante anos entre seu pai e os familiares que permaneceram na Índia. Ao chegar na Inglaterra, o pai de Sandhya, jovem médico em busca de qualificação profissional, adquire duas filmadoras Super 8, dois gravadores/reprodutores de áudio e dois projetores, enviando um conjunto completo de equipamentos para Índia, no sentido de agilizar a comunicação com sua família³.

1 O presente capítulo teve como ponto de partida a comunicação Epistolaridade audiovisual em *I for India*: uma análise etnobiográfica, apresentada em 2016 no XX Encontro da Socine.

2 O filme foi premiado no Karachi International Film Festival e Asian Film Festival em 2005 e no Zagreb Film Festival e Indian Film Festival de Los Angeles em 2006, além de ter participado da seleção oficial nas edições de 2006 dos festivais de Sundance e Visions du Réel.

3 Em sua análise do filme, Cross (2014) chama a atenção para o fato de que o Super 8 havia sido lançado pela Kodak um ano antes da migração da família Sury para a Inglaterra. Ainda que os espectadores do filme identifiquem nos arquivos em Super 8 utilizados pela diretora uma marca do (ultra)passado, é interessante notar que, na época do registro das imagens, se trataba, provavelmente, da tecnologia mais avançada à disposição.

Essas “cine-cartas” que foram trocadas entre ele e seus familiares irão se tornar, mais tarde, a matéria-prima central para a construção de uma obra na qual a voz em primeira pessoa, evidenciada desde o título do filme, surge para o espectador entrelaçada a outras vozes, circunscrevendo uma paisagem que acaba por se configurar de modo simultaneamente íntimo e plural.

O documentário percorre aproximadamente quatro décadas da história familiar: desde a saída dos pais da diretora e de sua irmã mais velha de Punjab, na Índia, até o momento da realização do filme, no início dos anos 2000. Nesse intervalo, nos mostra que outros deslocamentos foram feitos pelos seus personagens, tais como a tentativa frustrada de reestabelecimento da família Sury na terra natal, nos anos 1980 (e o regresso à Inglaterra que a ela se seguiu), ou ainda a mudança, contemporânea à realização do documentário, de uma das irmãs da diretora para a Austrália. Para nos contar essa história de uma forma ao mesmo tempo familiar e coletiva, além da utilização dos arquivos familiares já citados, a cineasta irá lançar mão, ainda, de outros recursos audiovisuais que vão desde a utilização de arquivos televisivos e entrevistas com os membros da família até o expediente da encenação.

Para além da complexidade das questões históricas, sociais, culturais e políticas que poderiam ser levantadas a partir de uma análise de *I for India*⁴ – e que podem ser consideradas a partir do cenário mais amplo de certa produção documental contemporânea em primeira pessoa, na qual as experiências migratórias vêm sendo tematizadas e encenadas de diferentes formas⁵ –, interessa-nos, nesse momento, refletir sobre a configuração particular criada por Sury por meio da utilização dos diferentes arquivos presentes no filme, tendo em vista sua centralidade na arquitetura audiovisual de *I for India*⁶.

⁴ Para outras análises do filme, centradas sobre questões relativas ao campo de estudos das migrações, consultar Berghan e Sternberg (2010), Cross (2014) e Cuevas (2016).

⁵ Sobre a interface entre cinema documental em primeira pessoa e migrações, ver Coelho e Ramos (2017).

⁶ Ainda que o centro de nossa atenção esteja voltado para as “cine-cartas” familiares presentes no filme, acreditamos ser necessário, para sua análise, considerar a forma como foram articuladas na narrativa filmica a outros tipos de arquivo utilizados pela diretora.

Mais especialmente, interessa analisar aquilo que poderíamos nomear como a “epistolaridade audiovisual” em ação nesse documentário, inspirando-nos nas pesquisas de Hamid Naficy (2001, 2004) sobre *accented cinema*⁷ e suas conclusões sobre as diferentes formas como certos cineastas que compartilham um sentimento de deslocamento têm inscrito essa condição em seus filmes.

Uma das formas a respeito da qual Naficy reflete é, exatamente, a *epistolaridade* – ou seja, o uso recorrente, nessa cinematografia, de cartas e telefonemas como recursos que se vinculam diretamente à questão da distância e do exílio e que, de certa forma, respondem a um desejo de construir pontes para suplantar a separação e os sentimentos de ausência e perda – podemos lembrar aqui, nesse sentido, dos filmes de Jonas Mekas, assim como de *News from home* (1977), de Chantal Akerman, por exemplo.

De modo geral, observa-se que esse recurso se vê materializado quase sempre na voz do sujeito migrante que irá ocupar o plano sonoro do filme – lugar de onde “lê” cartas endereçadas a uma ou mais pessoas queridas que permaneceram no local de origem. Da articulação desse plano sonoro, que pela presença da voz de um “eu” se vê marcado por uma dimensão íntima e confessional, com os mais diferentes tipos de imagens, é que nos parece surgir a complexidade e o lirismo de grande parte dessa cinematografia. Segundo a interpretação de Naficy (2004, p. 136, tradução nossa), no contexto do *accented cinema*,

Essa voz indireta livre não é uma voz dupla, tanto de um personagem quanto de um narrador, mas um enunciado bivocal que funde elementos diretos e indiretos para expressar dramaticamente a dupla consciência de um eu dividido (Gates 207-8). Como tal, o discurso indireto livre expressa bem a consciência bifurcada do exílio e da diáspora⁸.

7 Conceito cunhado pelo autor e que se refere à produção de cineastas cuja origem é vinculada a países periféricos (especialmente antigas colônias), mas que, ao ser realizada em contextos metropolitanos, expressa, segundo Naficy, um sentimento de desterritorialização.

8 “This free indirect voice is not a dual voice of both a character and a narrator, but a bivocal utterance that fuses both direct and indirect elements to express dramatically the double

Contudo, ainda que a presença dessa voz se configure como a estratégia mais frequente quando se pensa no recurso à epistolaridade na produção audiovisual, no caso específico de *I for India* nos chama atenção a singularidade como ela se apresenta ao espectador. Identificamos, aqui, um duplo movimento sobre o qual nos interessa refletir: o de Yash Sury, pai de Sandhya, ao optar pelo formato inusitado das cine-cartas como forma de comunicação com a família distante; e o da diretora, ao apropriar-se desse material familiar, ressignificando-o em uma nova narrativa.

A partir da análise da matéria filmica, nos interessa perceber, mais especialmente, a intersecção peculiar que se dá no filme entre o recurso à epistolaridade e o uso de arquivos – estratégia que é igualmente reconhecida como característica da produção documental em primeira pessoa⁹, especialmente no que diz respeito ao uso de fotografias e filmes de família. Contudo, antes de adentrar na análise propriamente dita, se faz necessário estabelecer, ainda que rapidamente, algumas balizas teóricas a partir das quais iremos considerar essa intersecção peculiar em *I for India*.

O efeito arquivo no contexto dos filmes familiares

Considerando o já citado duplo movimento que caracteriza os arquivos domésticos presentes em *I for India*, acreditamos ser necessário igualmente articular, para fins de análise, um olhar que simultaneamente considere: 1) o contexto original de produção e de recepção das imagens e áudios que compõem as cine-cartas que foram trocadas entre os membros da família Sury (e aos quais temos acesso graças ao filme); 2) o contexto de recepção desses mesmos materiais na forma como

consciousness of a divided self (Gates 207-8). As such, free indirect discourse expresses well the bifurcated consciousness of exile and diaspora".

9 Optamos aqui por adotar essa denominação em lugar de “documentário autobiográfico”, por estarmos de acordo com as considerações de Alisa Lebow (2012), para quem “The designation ‘first person film’ is foremost about a mode of address: these films ‘speak’ from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position”.

foram selecionados e utilizados, pela diretora, com a intenção de narrar as experiências de migração de sua família.

Essa distinção, que chama a atenção, especialmente, para uma dupla intencionalidade que habita as imagens e sons dos materiais de arquivo, nos parece fundamental. Nesse sentido, alinharemos aqui, sobretudo, com as considerações de Jaimie Baron (2012) sobre o uso dos materiais de arquivo na produção audiovisual¹⁰, adotando uma perspectiva fenomenológica que se interessará por aquilo que o autor nomeia como “efeito arquivo”.

Essa opção do autor decorre, em primeiro lugar, da consciência sobre a dificuldade de definição atual da própria noção de arquivo frente à crescente proliferação de registros audiovisuais e do acesso cada vez mais instantâneo a fontes diversas, tais como bases *on-line* ou arquivos privados/amadores/familiares. Ainda que não negue as questões de poder relativas à distinção entre arquivos oficiais e não oficiais, o autor nos chama a atenção para fluidez crescente desses limites. Segundo ele,

A meu ver, essa situação relativamente recente aponta para o colapso da distinção, que nunca foi muito estável, entre documentos ‘achados’ e ‘arquivados’. Ainda que cineastas e teóricos utilizem com frequência o termo ‘*found footage*’ para se referirem a rolos de filme achados na rua, no lixo ou no mercado de pulgas, reservando o termo ‘*filmagem de arquivo*’ para filmes encontrados no interior de um arquivo fidedigno, essa dicotomia está se tornando cada vez mais difícil de justificar¹¹ (Baron, 2012, p. 103, tradução nossa).

10 Vale frisar que com isso não estamos desprezando a vasta literatura que tem sido dedicada ao uso de arquivos no audiovisual. Não temos a pretensão neste capítulo de oferecer uma reflexão teórica exaustiva a esse respeito, mas sim desenvolver, a partir da análise filmica, algumas considerações que nos parecem relevantes sobre o tema.

11 “In my view, this relatively recent situation points to a breakdown in the distinction, which was never very stable, between ‘archival’ and ‘found’ documents. Although filmmakers and theorists have frequently used the term ‘*found footage*’ to refer to reels of film found on the street, in the trash, or at a flea market and reserved the term ‘*archival footage*’ for films found inside a bona fide archive, this dichotomy is becoming increasingly difficult to justify”.

Frente a essa crescente dificuldade atual, o autor opta por assumir como característica comum aos materiais “achados” e “arquivados” aquilo que nomeia como sua “encontrabilidade” [*foundness*]. Nesse sentido, independentemente de se tratar de arquivos amadores ou oficiais, interessa considerar a oposição fundamental de ambos com relação aos registros audiovisuais produzidos pelos próprios cineastas, atentando, especialmente, para os efeitos dessa distinção no momento da fruição pelo espectador.

Nesse sentido, por exemplo, é que interessa para Baron (2012, p. 103, tradução nossa) questionar as implicações do “efeito arquivo” em termos de autenticidade e do valor de evidência histórica que quase sempre são atribuídos pelos espectadores aos materiais encontrados e reutilizados em uma nova narrativa audiovisual¹²: “Aliás, eu diria que o documento ‘encontrado’ torna-se ‘arquivístico’ precisamente quando é recontextualizado dentro de um novo filme e assim é reconhecido pelo espectador como ‘encontrado’, sendo, portanto, dotado de alguma forma de autoridade probatória”¹³.

A partir desse questionamento central, o autor irá apontar dois eixos principais que sustentam o funcionamento do efeito arquivo nos filmes: a percepção da disparidade temporal e a percepção da disparidade intencional. Em outras palavras, mesmo que não seja possível precisar a autoria de determinados arquivos, localizando-os com precisão no tempo e no espaço, é preciso que os materiais reutilizados sejam percebidos pelos espectadores não apenas como tendo sido produzidos em um momento distinto no tempo daquele em que o filme foi realizado, como de que foram produzidos, originalmente, com um objetivo diferente daquele para o qual foram apropriados. A percepção de ambas as distâncias permite abrir espaço para diferentes questões de análise que nos parecem pertinentes para a investigação sobre a

12 Aqui obviamente não se desconsideram os possíveis usos irônicos desse material, que inclusive são citados por Baron em seu artigo.

13 “Moreover, I would argue that the ‘found’ document becomes ‘archival’ precisely as it is recontextualized within a new film, is recognized by the viewer as ‘found’, and is thereby endowed with some form of evidentiary authority”.

utilização de materiais de arquivo no audiovisual, tais como: o que permite a um material do passado adquirir o *status* de documento histórico?; ou, ainda, quais são os principais elementos materiais do texto audiovisual que permitem sustentar esse efeito arquivo?

No que diz respeito mais especificamente à produção em primeira pessoa, que aqui nos interessa, devemos nos perguntar, ainda, a respeito dos efeitos emocionais dessas disparidades que podem ser percebidas nas imagens e sons de arquivo, pois como ainda nos lembra Baron (2012, p. 109, tradução nossa):

Quando confrontados por essas imagens da inscrição do tempo nos corpos de homens e lugares, há não apenas um efeito epistemológico, mas também emocional, baseado na revelação da disparidade temporal. Em outras palavras, não apenas investimos os documentos de arquivo com a autoridade de um passado ‘real’, mas igualmente com o sentimento de perda¹⁴.

No que diz respeito ao filme *I for India* e nossa afirmação inicial da necessidade de um olhar que considere ambas as intenções inscritas nos arquivos utilizados, estamos igualmente de acordo com a percepção do autor de que os materiais de arquivo presentes em um filme de algum modo sempre apontam para seu contexto de produção original, gerando, senão múltiplas, ao menos uma dupla possibilidade de sentido (ainda que se saiba que esse processo de atribuição de sentido será sempre dependente, em grande parte, da relação que se estabelece entre o filme e cada espectador).

Já no contexto ainda mais específico da reflexão sobre a utilização dos chamados filmes de família – seara em que a perspectiva de análise semioprágmática de Roger Odin (1995) tem notadamente ocupado uma posição central –, gostaríamos de apontar, por fim, algumas das contribuições de Colette Piault (2003) a respeito, exatamente, da intersecção

14 No original: “When we are confronted by these images of time’s inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the ‘real’ past, but also with the feeling of loss”.

que aqui nos interessa. Em seu artigo, “Films de famille et films sur la famille”¹⁵, a autora irá chamar a atenção para esse espaço nebuloso em que os arquivos familiares acabam por ser apropriados no próprio seio da família para dar nascimento a uma obra destinada a extrapolar os limites domésticos. Segundo Piault (2003, p. 2, tradução nossa), seu interesse por esse objeto de análise decorreu ao observar que:

Então, a partir dos anos 1980 e, mais ainda, dos 90, muitas vezes por falta de meios financeiros, muitos cineastas, provenientes tanto da ficção como do documentário, produziram filmes em suas próprias famílias; muitas vezes retratos destinados a um público que desejavam o mais amplo possível. Este é o advento da família como sujeito de um filme que não é tão distante do que geralmente é nomeado como ‘filme de família’¹⁶.

Segundo a análise da autora, dois pontos centrais merecem especial atenção quando se trata de enfrentar essa distinção nem sempre clara entre os “filmes de família” e os “filmes familiares”: em primeiro lugar, uma diferenciação primordial que diz respeito ao projeto a partir do qual se desenvolveram (e aqui, traçando um paralelo com Baron, percebe-se mais uma vez a centralidade da disparidade intencional para a compreensão dessa produção por vezes ambígua); em segundo lugar, as particularidades da relação entre quem opera a câmera (e que na maioria das vezes, nessa produção mais íntima, é o próprio diretor) e os personagens do filme – especialmente no caso dos “filmes familiares”, essa relação pode se ver marcada por diferentes graus de engajamento dos personagens/parentes no projeto do próprio filme. Em uma de suas análises sobre um documentário familiar, Piault (2003, p. 7, tradução nossa) nos chama a atenção que,

15 “Filmes de família e filmes sobre a família” (tradução nossa); por razões de estilo, preferimos utilizar aqui o termo “filmes familiares” em lugar da tradução literal “filmes sobre a família”.

16 “Ainsi à partir des années quatre-vingt et plus encore quatre-vingt-dix, souvent par manque de moyens financiers, de nombreux cinéastes, venant de la fiction comme du documentaire, ont réalisé dans leur propre famille des films, souvent des portraits, destinés à un public qu’ils souhaitaient aussi large que possible. C’est l’avènement de la famille comme sujet d’un film qui n’en devient pas pour autant ce que l’on appelle généralement un ‘film de famille’”.

É possível dizer que os filmes familiares têm pouco em comum em termos de projeto e de realização com os filmes de família. Por outro lado, mesmo que os atores se comportem de maneira completamente diferente nos dois casos, eles pertencem a um mesmo universo familiar, ao qual igualmente pertence a cineasta. Nos dois casos, igualmente, o filme poderá desempenhar um papel memorialístico no seio da família, mesmo que no segundo caso (filme familiar) essa não seja a intenção primordial¹⁷.

A partir dessas breves considerações teóricas, cujo objetivo principal foi chamar a atenção para a complexidade das intersecções possíveis entre o pessoal, o familiar e o documental quando, pela ação dos cineastas, arquivos familiares se tornam públicos, passaremos à consideração analítica de alguns trechos do filme, no sentido de, se possível, contribuir para essa reflexão.

Dos diferentes arquivos em *I for India*: a epistolaridade audiovisual como projeto(s)

Em nossa análise dos diferentes usos dos materiais de arquivo presentes em *I for India*, optamos por uma estratégia que não se compromete a ser exaustiva, no sentido de que não temos aqui a intenção de dar conta da complexidade narrativa e material do filme. Pelo contrário, assumimos adotar um recorte orientado pela percepção da centralidade de certos elementos desse documentário que particularmente nos convocaram à reflexão.

Acreditamos ser importante deixar claro esse ponto, pois, como nos chama a atenção Cross (2014, p. 63, tradução nossa), o filme de Sandhya Sury se encontra organizado em três diferentes atos que se

17 “On peut dire que les films sur la famille n'ont que peu en commun au niveau du projet, de la réalisation avec les 'films de famille'. Par contre, les acteurs même s'ils se comportent tout à fait différemment dans les deux cas, appartiennent à ce même univers familial, auquel appartient également la réalisatrice. Dans les deux cas également, le film pourra jouer un rôle de mémoire au sein de la famille même si dans le deuxième cas (film sur la famille), ce n'était pas l'intention première”.

distinguem tanto em termos da ação narrativa, como no que diz respeito à tecnologia dos registros que foram utilizados ou produzidos pela diretora:

O primeiro ato, que ocupa a maior parte do filme, cobre os 16 anos iniciais da família Sury na Grã-Bretanha. Esta seção inclui principalmente trechos de filmes caseiros Super 8 e fitas de áudio trocadas como ‘cine-cartas’ e ‘áudio-cartas’ entre o Dr. Suri e sua família na Índia. O segundo ato abrange os nove meses infelizes do retorno da família Sury para a Índia, em 1982, e a subsequente re-migração para a Inglaterra. [...] As imagens que descrevem este período em *I for India* são, portanto, reconstruções filmadas duas décadas mais tarde por Sandhya em 16mm. [...]. O terceiro ato cobre o período do restabelecimento da família Suri na Grã-Bretanha. A seção começa com imagens em Super 8, supostamente filmadas pelo irmão do Dr. Suri, da partida da família de Meerut em 1983; a maior parte deste ato final, no entanto, compreende entrevistas filmadas por Sandhya em Betacam com seus pais e irmãs, nas quais eles consideram aspectos da sua vida transnacional oscilante entre a Índia e a Grã-Bretanha, intercaladas com *flashbacks* em Super 8...¹⁸.

De acordo com nosso objetivo, mas conscientes de outros caminhos analíticos possíveis e interessantes que o filme nos propõe, nos dedicaremos assim, mais precisamente, ao momento que Cross identifica como primeiro ato do filme, no qual a epistolaridade se apresenta aos espectadores como principal força motriz da narrativa.

18 “The first act, which takes up the bulk of the film, covers the Suri family’s initial 16-year stay in Britain. This section mostly comprises excerpts from Super 8 home movies and audiotapes exchanged as ‘cine-letters’ and ‘audio-letters’ between Dr. Suri and his family in India. The second act covers the Suri family’s unhappy nine-month return to India in 1982 and subsequent remigration to Britain. [...] The footage depicting this period in *I for India* is therefore a reconstruction shot two decades later by Sandhya in 16 mm. [...] The third act covers the period of the Suri family’s re-establishment of their lives back in Britain. The section begins with Super 8 footage, presumably filmed by Dr. Suri’s brother, of the Suri family’s departure from Meerut in 1983; the bulk of this final act, however, comprises footage, shot by Sandhya in Digi-beta, of interviews with her parents and sisters, interspersed with Super 8 flashbacks...”

Logo após os créditos de abertura de *I for India*, no qual diferentes arquivos já são utilizados, surgem imagens das ruas de Darlington, na Inglaterra, acompanhadas, no plano sonoro, por uma canção em língua inglesa que logo saberemos ser performada por um músico de rua. Na sequência, veremos cenas de um homem e de uma mulher que, por conta dos elementos apresentados anteriormente nos créditos do filme, imaginamos serem os pais da diretora do filme. Ambos são filmados enquanto participam de eventos sociais distintos, em ambientes nos quais podem ser identificados como estrangeiros pelo espectador, quando comparados aos demais participantes.

Nessa sequência de poucos minutos, em que veremos trechos alternados de ambos os personagens, chama-nos a atenção o registro de momentos dos dois eventos em que filmagens amadoras são exibidas: na reunião em que participa a mãe da diretora – espécie de chá da tarde entre senhoras inglesas reunidas em um salão de festas –, acompanhamos, com certo constrangimento, um homem inglês de meia idade que apresenta as imagens que registrou durante uma viagem feita à Índia, enquanto define a experiência como simultaneamente “frustrante... fascinante... enfurecedora”; já na reunião em que o pai de Sandhya comparece, realizada na sede do “Darlington Camcorder Club”, o personagem nos é introduzido enquanto um “cineasta amador” (o qual, inclusive, participa de círculos sociais em que essa prática se vê em certa medida institucionalizada¹⁹) – aqui, diferente do colega que apresenta suas impressões sobre a Índia na reunião de senhoras, o pai da diretora exibe a produção realizada durante as férias que passou com a esposa no Egito, afirmando desejar receber as críticas dos demais membros do clube, para assim poder aperfeiçoar sua prática amadora.

Desses ambientes externos, em que os personagens nos são apresentados pela primeira vez pelas lentes da filha, passamos enfim ao cenário doméstico, momento em que o engajamento do pai na pro-

19 Aqui um exemplo interessante que nos evoca a afirmação de Baron a respeito do crescente embaralhamento entre os limites da produção audiovisual oficial com relação a outros contextos.

dução audiovisual poderá ser confirmado pelo espectador, ao mesmo tempo que se introduz, para este, a curiosa prática familiar da troca de cine-cartas.

Em um primeiro momento, como se as cortinas que escondem uma tela de cinema se abrissem, vemos as cortinas da janela de uma cozinha escura que abre automaticamente e nos revela o espaço luminoso de um jardim. O rosto do pai da diretora, que se dirige para esse espaço, é iluminado pela luz que entra por essa janela, ao mesmo tempo que ele olha para fora enquanto bebe um copo de água. Nesse momento, o personagem surge usando fones de ouvido, enquanto nós, espectadores, passamos a ouvir uma música que se sobrepõe às imagens, de maneira a nos tornar mais íntimos de sua experiência. O contraplano seguinte do jardim, que se descortina dessa janela, aos poucos vai se transformando em uma paisagem rural indiana, por meio de uma fusão entre imagens. Esse recurso atribui ao personagem do pai sentimentos e memórias que se materializam para o espectador pela ação da montagem. A transição para esse espaço subjetivo do personagem prossegue por alguns instantes, com o encadeamento de diferentes arquivos audiovisuais e fotográficos em preto e branco registrados no país natal – grande parte deles do acervo familiar –, aos quais se sobrepõe a voz paterna que, enfim, se apresenta ao espectador. Percebe-se que, nesse primeiro momento, sua fala é legendada do hindi para o inglês, língua que, ao longo do filme, passará a ser cada vez mais utilizada por ele.

Na sequência desse mergulho no passado, que permite minimamente localizar a trajetória de migração da família, as imagens retornam ao tempo do presente das filmagens e podemos ver dr. Sury novamente no ambiente doméstico, enquanto abre caixas onde estão guardadas latas de filme e fitas de áudio, ao mesmo tempo que monta um equipamento de projeção. Nesse momento, além de cineasta amador, ele irá surgir, para nós, como espectador de sua própria produção filmica. Chama-nos a atenção, agora, que a primeira cine-carta exibida se inicia com créditos que indicam seu título e diretor, enquanto no plano sonoro ouvimos uma voz de criança anunciar que “*Dr. Sury orgulhosamente apresenta seu*

filme... esperamos que gostem" – desejo que logo em seguida é replicado pelo próprio cineasta amador que aparece na imagem que vemos projetada para que dr. Sury e nós possamos assisti-la simultaneamente.

Essa breve descrição quer chamar a atenção para os limites fluidos, desde o início de *I for India*, entre as categorias do filme de família e filme familiar. Os filmes caseiros que foram realizados por Yash Sury, ainda que destinados primordialmente a estabelecer e manter o contato com os familiares distantes, veiculando imagens características do universo dos filmes de família, nos revelam, simultaneamente, a aspiração criativa do personagem que muitas vezes emula, em sua produção amadora, estratégias que dialogam com um modelo de produção profissional, tais como a utilização dos créditos aqui observados. Simultaneamente, observamos a presença da encenação, que faz do espaço doméstico uma espécie de sala de cinema em que o dr. Sury, engajado no projeto audiovisual realizado pela filha, se apresenta para as lentes da câmera, e para nós, como um espectador de seu próprio passado.

A essa primeira carta, se seguirá uma espécie de diálogo epistolar, em que acompanharemos, alternadamente, arquivos produzidos na Inglaterra e Índia, durante a primeira meia hora do filme. Aproximadamente aos 20 minutos do documentário, e por volta de 10 anos depois da chegada da família na Inglaterra, há o que acreditamos ser um ponto de virada, tanto no que diz respeito ao tom das cine-cartas enviadas pelo dr. Sury quanto na própria trajetória familiar.

Conforme os anos se passam, o retorno para a Índia, que inicialmente fora desejado pelos pais da diretora, vai se confirmado como uma possibilidade cada vez mais remota. Paralelamente, as primeiras cine-cartas, cheias de entusiasmo e da curiosidade frente a uma nova cultura e realidade, vão sendo substituídas pela expressão de uma consciência cada vez mais aguda do deslocamento e do racismo vividos em terra estrangeira. Esse sentido de deslocamento, ainda que presente no filme desde o princípio – especialmente pela presença de trechos de noticiários e programas da televisão britânica que são utilizados pela

diretora – começa agora a se tornar igualmente evidente na produção audiovisual de seu pai.

O breve trecho que queremos agora destacar ocorre no momento em que essa consciência começa a emergir de forma mais clara, tanto para os pais da diretora como para nós, e encena, simultaneamente, o instante em que a notícia da decisão de não retornarem para a Índia é comunicado aos pais do dr. Sury. Do ponto de vista da análise, nos interessa perceber como as cine-cartas são articuladas, nesse momento, com outros arquivos, refletindo sobre os efeitos dessa articulação e as possibilidades que ela abre tanto no que diz respeito ao diálogo entre diferentes subjetividades no filme, como para que o espectador tenha acesso às complexidades e sutilezas da experiência migratória.

O trecho se inicia com a localização no espaço e no tempo das imagens e sons que serão apresentados logo a seguir, segundo um recurso que é utilizado várias vezes ao longo do filme para pontuar a troca dessas cine-cartas, ao mesmo tempo que serve para contextualizar para o espectador a história de migração familiar da família Sury. Logo a seguir, as primeiras imagens de arquivo que vemos mostram os letreiros luminosos e coloridos na paisagem noturna da cidade, ao mesmo tempo que a voz de uma criança guia a apreensão desse cenário, assumindo o tom característico de uma espécie de guia turístico. Do “tour” guiado pela voz dessa criança, passamos às imagens de uma festa infantil de aniversário – talvez da própria diretora do filme, talvez daquela criança que guiara nosso olhar pela cidade há pouco. Não é possível precisar a identidade da aniversariante a partir dos elementos que o filme nos oferece nesse momento, mas podemos ter certeza de que se trata do aniversário de uma das três filhas do casal e de que ele ocorreu na casa da família na Inglaterra. As imagens, típicas de filmes de família, adquirem, contudo, uma tonalidade distinta ao serem sobrepostas pela voz do pai da diretora que comunica a difícil decisão de permanecer na Inglaterra para seus pais que os esperavam ansiosamente na Índia. O tom dessa fala revela a dificuldade da notícia que contraria os planos originais da família. Ao mesmo tempo que temos a percepção dessa

dificuldade, assistimos a imagens de crianças sorrindo, comendo, brincando e dançando freneticamente.

Esse descompasso evidente entre aquilo que vemos e o que ouvimos, especialmente entre a alegria aparente nas imagens e a tristeza, vergonha e frustração que se pode perceber no plano sonoro, é uma estratégia recorrente do filme; um mecanismo que consideramos particularmente interessante, por possibilitar a construção audiovisual de algo que nos parece muito próprio da condição migrante – a condição fraturada que é própria do sentimento de deslocamento e desterritorialização de que nos fala Naficy e que se traduz, nesse momento do filme, na existência desse descompasso entre imagens e sons.

Dito em outras palavras, a simultaneidade nessas cine-cartas entre as pequenas alegrias cotidianas da família Sury (seja na Inglaterra ou na vida daqueles que permaneceram na terra natal) com os sentimentos de saudade e não pertencimento que se evidencia nos áudios que são trocados, faz com que a epistolaridade audiovisual se apresente no filme como estratégia capaz de encenar dimensões subjetivas comuns da experiência migratória por vezes difíceis de expressar. Assim é que, de um modo geral, as imagens em Super 8 utilizadas no filme geralmente vão ser repletas de sorrisos, brincadeiras na neve, festas, paisagens bonitas, jardins floridos e parques de diversão; paralelamente, o áudio quase sempre nos transmitirá as dificuldades, os sonhos muitas vezes não cumpridos, as súplicas pelo retorno e mesmo o choro e o arrependimento dos membros da família (com destaque, nesse sentido, para os áudios gravados pelo dr. Sury e por seus pais). Interessante perceber ainda, a esse respeito, de que maneira a singularidade e acuidade dessa estratégia perpassa desde o projeto audiovisual original do cineasta amador Yash Sury, para desdobrar-se no projeto do filme familiar realizado décadas mais tarde por sua filha Sandhya.

No que diz respeito ao projeto do filme familiar, observamos, contudo, que os arquivos utilizados pela diretora nesse momento não serão apenas aqueles de autoria de seu pai, pois logo após as imagens do aniversário aqui citadas, se seguem trechos de emissões da TV britâ-

nica nas quais a condição dos migrantes e, mais especialmente, a dos médicos migrantes na Inglaterra – caso do pai de Sandhya – é tematizada. Essa articulação entre arquivos de natureza distinta faz com que a própria argumentação anterior presente no áudio gravado pelo pai, que justifica para a família a decisão de permanecer no país por conta de um contexto profissional favorável, seja corroída, quando articulada com uma matéria televisiva em que se questiona a presença de médicos estrangeiros no sistema público de saúde inglês. Reforçando esse movimento, que permite inserir a história pessoal e familiar em um contexto social mais amplo, veremos, ainda, imagens televisivas do mesmo período nas quais manifestantes ingleses se reúnem nas ruas para pedir que os migrantes voltassem para casa e que o país mudasse suas políticas migratórias (sintomaticamente encenando, a partir de um passado, um cenário que certamente pode ser percebido como atual).

Um último ponto que ainda nos parece importante levantar a respeito da utilização da epistolaridade audiovisual no filme, a partir do trecho analisado, é o da multiplicidade de vozes que ela permite colocar em cena, promovendo não apenas diálogos como uma dispersão do lugar de fala que por vezes parece colocar em questão o próprio lugar da autoria²⁰. No pequeno trecho aqui analisado, temos a presença, no início, da voz de uma das irmãs de Surya, mas igualmente se farão presentes nele as vozes do pai, da mãe e talvez da própria diretora ao final, quando ouvimos a voz de uma criança muito nova que se dirige à avó. Do ponto de vista de uma análise interessada em compreender a constituição de um discurso em primeira pessoa que quase sempre se constitui a partir das diferentes dinâmicas de alteridade estabelecidas no e pelo texto nessa produção documental específica, acreditamos, enfim, que a epistolaridade audiovisual em *I for India* apresenta um caso exemplar no que diz

20 Infeliz ou felizmente, uma análise a contento sobre a autoria em *I for India* nos parece, por si só, merecer um novo esforço de análise, não sendo possível dar conta de sua complexidade nos limites deste capítulo.

respeito às possibilidades de encenação da complexidade da experiência migratória e das intersubjetividades que nela se movem.

Concluímos, enfim, esse exercício de análise e reflexão, retornando a Cross (2014, p. 62) para concordar com o autor quando este afirma:

eu abordo o documentário multiperspectiva de Sandhya não apenas como um registro biográfico das décadas cruciais da vida de seu pai, mas igualmente como uma exploração autorreflexiva do próprio cinema (auto)biográfico e como as ações de filmar a vida e gravar a voz não apenas registram, mas de fato constroem e projetam a subjetividade e a identidade, particularmente no contexto da experiência de migração transnacional.

Acreditamos, assim, que a intersecção característica entre a epistolaridade e o uso de arquivos no filme, que aqui propusemos condensar no termo “epistolaridade audiovisual”, ao se ver conjugada a partir de dois projetos distintos de realização gestados no seio de uma mesma família, é o que em grande parte faz de *I for India* um documento investigante e único do ponto de vista das múltiplas possibilidades de materialização em sons e imagens de diferentes aspectos da experiência migratória, fornecendo ao espectador a possibilidade de depreender a intersecção entre dimensões que vão desde o nível individual, passando pela familiar, sem no entanto deixar de lado os aspectos coletivos dessa experiência.

Referências

BARON, Jaimie. The archive effect: archival footage as an experience of reception. *Projections*, New York, v. 6, n. 2, p. 102-120, Winter 2012. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/147823303.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2025.

BERGHAN, Daniela; STERNBERG, Claudia. Locating migrant and diasporic cinema in contemporary Europe. In: BERGHAN, Daniela; STERNBERG, Claudia (ed.). *European cinema in motion: migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010. p. 12-49.

COELHO, Sandra Straccialano; RAMOS, Maria Natália Pereira. Migrações no documentário contemporâneo em primeira pessoa: uma análise etnobiográfica de *Mare Mater. Interin*, Curitiba, v. 22, n. 1, p. 41-58, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504454375004.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2025.

CROSS, Robert. Sandhya Suri's I for India: Documenting Transnational Subjectivity. *The IAFOR Journal of Media, Communication and Film*, [Nagoya], v. 2, n. 1, p. 61-84, Summer 2014. Disponível em: <https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-media-communication-and-film/volume-2-issue-1/article-5/>. Acesso em: 29 jan. 2025.

CUEVAS, Éfren. The filmic representation of home in transnational families: the case of 'I for India'. *Necsus*, Amsterdam, v. 5, n. 2, p. 133-150, Autumn 2016. Disponível em: <https://mediarep.org/entities/article/84050a55-5ace-438c-8dda-9ab3241e9b7b/full>. Acesso em: 29 jan. 2025.

I FOR INDIA. Direção: Sandhya Sury. England: Fandango, 2005. PAL DVD 5 (93 min).

LEBOW, Alisa (ed.). *The cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. New York: Wallflower, 2012.

NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

NAFICY, Hamid. Epistolarity and textuality in accented films. In: EGOYAN, Atom; BALFOUR, Ian (ed.) *Subtitles: on the foreignness of film*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. p. 131-151.

ODIN, Roger (ed.). *Le Film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

PIAULT, Colette. Films de famille et films sur la famille. *Journal des anthropologues*, [Montrouge], v. 94/95, p. 285-298, 2003. Disponível em: <https://journals.openedition.org/jda/1912#quotation>. Acesso em: 29 jan. 2025.

Deslocamentos, desaparecimentos e anamorfoses nos filmes de Jia Zhang-Ke

LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO

Modernidade e identidade no cinema chinês contemporâneo

Na passagem que une (ou separa) os dois volumes de sua teoria do cinema – a saber, *L'image-mouvement* (1983) e *L'image-temps* (1985) –, o filósofo francês Gilles Deleuze diz que o cinema só se torna verdadeiramente moderno quando se vê obrigado a produzir um novo tipo de imagem capaz de responder a um estado de configurações históricas inéditas. “O realismo, apesar de sua violência – ou melhor, com toda sua violência que continua sendo sensório-motora – é indiferente a este novo estado das coisas. [...] Nós precisamos de novos signos” (Deleuze, 1986, p. 206). Por “este novo estado das coisas”, Deleuze referia-se a um período histórico específico: o fim da Segunda Guerra Mundial e as profundas transformações sociais, políticas e econômicas que culminaram, entre outras coisas, com a crise do cinema hollywoodiano e de seu clássico sistema narrativo. Segundo ele, os movimentos cinematográficos surgidos neste período – sobretudo o

neorrealismo na Itália e a *nouvelle vague* na França – foram responsáveis pela transição do cinema clássico para o cinema moderno, ou seja, da imagem-movimento para a imagem-tempo.

Se nos permitirmos extrapolar a estrutura do pensamento deleuziano para além dos limites do cinema europeu do pós-guerra e em direção às sociedades não ocidentais, veremos que seria possível compreender a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo não como um único período historicamente e geograficamente definido, mas como resultado de qualquer período de crise. Desta forma, o intenso processo de modernização e globalização pelo qual passa a China continental a partir dos anos 1980 pode ser compreendido como um destes momentos fundamentais de crise, de novas configurações históricas. Tendo isso em mente, nos parece importante questionar de que maneira(s) este intenso processo de modernização vem sendo representado cinematograficamente.

De uma certa maneira, a própria materialidade do meio cinematográfico sempre esteve intimamente relacionada à ideia de modernidade, de inovação tecnológica e de globalização. Uma invenção ocidental, o cinematógrafo chegou à China em 1896, apenas um ano após seu surgimento, instalando uma relação de tensão entre o imperialismo ocidental e a produção nacional que perdura até os dias de hoje. Como aponta Sheldon Hsiao-peng Lu (2002), a chegada do cinema ocidental à China precisou ser vista não apenas do ponto de vista tecnológico, mas também ideológico e artístico. “O desenvolvimento de um cinema nacional chinês é, em grande medida, a história da luta contra a dominação cultural da indústria cinematográfica internacional, principalmente a americana” (Lu, 2002, p. 4).

Ao longo dos anos, o estabelecimento de uma indústria cinematográfica nacional chinesa se deu com base justamente nesta tensão entre hegemonia e resistência. Após a fundação da República Popular da China, em 1949, todo o cinema produzido na região tornou-se estatal, produzido e aprovado pelo governo maoísta, que por sua vez nunca escondeu o esforço de utilizar o cinema para produzir e fortalecer uma

imagem unificada de identidade nacional. Como todo cinema “nacional”, o cinema chinês rapidamente tornou-se uma instância criadora de símbolos de identidade e nacionalidade:

Através da criação de um conjunto coerente de imagens e de sentidos, da narração de uma história coletiva, e da encenação dos dramas e vidas de pessoas comuns, o cinema dá unidade simbólica para aquilo que poderia, de outra maneira, aparentar ser uma entidade bastante heterogênea: a China moderna (Lu, 2002, p. 5).

Na era pós-maoísta, com a intensificação do processo de modernização e urbanização, a partir dos anos 1980, começaram a surgir movimentos de renovação cinematográfica nos cinemas de língua chinesa¹. A chamada Quinta Geração foi representada por cineastas como Chen Kaige, Tian Zhangzhuan e Zhang Yimou, formados na primeira turma após a reabertura da Academia Nacional de Cinema depois do fim da Revolução Cultural em 1976 (Lu, 2002). Tais cineastas foram responsáveis pelo reconhecimento mundial do cinema chinês, angariando importantes prêmios internacionais e recordes de público². Com a missão de refletir criticamente sobre o país e sobre a própria função do cinema na construção do conceito de nação e de identidade, estes cineastas muitas vezes enfrentavam uma posição paradoxal: ao mesmo tempo que lançavam um ataque por vezes iconoclasta ao passado recente da China, procuravam “um retorno, ou uma busca, às raízes profundas que deram vida a esta civilização em primeiro lugar” (Lu, 2002, p. 6). Para estes diretores, portanto, perdurava a tensão fundamental entre o respeito à tradição cultural chinesa e ideias mais progressistas – ou seja, ao passo

1 Tais movimentos ocorrem não apenas na China continental, mas também em Taiwan e Hong Kong, regiões que também fazem parte dos chamados cinemas de língua chinesa. Em Taiwan, o movimento ficou conhecido como *nouvelle vague* e em Hong Kong como “nova geração” (Lu, 2002).

2 A exemplo dos filmes *Terra amarela* (1984) e *Adeus minha concubina* (1993), de Chen Kaige, e *Sorgo vermelho* (1987) e *Lanternas vermelhas* (1991), de Zhang Yimou. *Sorgo vermelho* foi o primeiro filme chinês a vencer um prêmio num festival ocidental, o Urso de Ouro do Festival de Berlim de 1988.

em que eles desejavam abraçar o processo de modernização (inclusive do ponto de vista estético, já que muitos deles se identificavam com o cinema europeu moderno do neorealismo e da *nouvelle vague*), isso não deixava de representar uma certa submissão ao modo de produção e pensamento ocidentais. “Intelectuais modernos frequentemente se veem ao mesmo tempo como internos à China, vitimizados pelo sufocante ambiente social, e externos a ela, devido à sua consciência do espaço além do seu horizonte cultural – a saber, o Ocidente” (Lu, 2002, p. 5, tradução nossa)³.

A partir dos anos 1990, a China entra num processo cada vez mais acelerado de modernização e globalização. O momento contemporâneo, “que os intelectuais chamam de pós-nova Era, é caracterizado sobretudo pela expansão do consumo, massificação e comercialização da cultura popular” (Lu, 2002, p. 10). O cinema, naturalmente, ocupa lugar central nesta transição histórica para um cenário transnacional. Se, por um lado, o cinema nacional chinês continua sendo produzido prioritariamente para o público local, por outro lado os processos de produção, distribuição, exibição e consumo tornam-se cada vez mais internacionalizados. A indústria cinematográfica nacional passou rapidamente do ferrenho controle estatal para a abertura para o mercado internacional – em 1993, um quarto dos filmes realizados na China já era patrocinado por capital privado internacional (Lu, 1997). Pela primeira vez, cineastas passam a atuar não apenas fora dos esquemas de subvenção do Estado, com auxílio de capital internacional, mas também de forma independente, amadora, e até experimental. Muitos desses filmes são realizados com vistas ao cenário transnacional, formado, por exemplo, pelos festivais de cinema internacionais, pontuando definitivamente a entrada do cinema chinês no mercado cultural global. “Por causa destes novos desenvolvimentos, a própria ideia de cinema nacional se torna problemática nos estudos de cinema chinês e de cinema em geral” (Lu, 2002, p. 11).

³ “Modern intellectuals often perceive themselves both as insiders in China, victimized by the suffocating social environment, and as outsiders, due to their awareness of open space beyond their cultural horizon - namely, the West”.

A chamada Sexta Geração do cinema chinês, ou geração urbana, que compreende os cineastas atuantes a partir da década de 1990, desenvolve-se neste cenário de grandes e rápidas transformações. Tamanha mudança de paradigmas reflete-se não somente nos modos de produção, mas também na temática e na estilística dos filmes produzidos contemporaneamente. Para os cineastas contemporâneos, não se trata mais de identificar binômios como tradição x modernidade, família x coletividade, localismo x globalização, como foi na geração anterior, mas de procurar uma nova forma de representar, quer dizer, de tornar visíveis tais configurações sociais e históricas inéditas. Em outras palavras, modernização deixou de ser um conceito abstrato para se tornar a realidade com a qual milhões de pessoas precisam lidar todos os dias.

Se, por um lado, os cineastas da Sexta Geração mantêm a tarefa de refletir conscientemente sobre a sociedade em que vivem, a forma com que fazem isto difere bastante da Quinta Geração. Abandonando a grande tradição épica e melodramática da era pós-socialista, os diretores contemporâneos parecem preocupar-se não com grandes histórias alegóricas, mas com pequenas narrativas que exploram em minúcias a realidade contemporânea dos centros urbanos e rurais. Utilizando traços estilísticos comumente associados à pós-modernidade, como o pastiche, a paródia, a fragmentação, a mistura entre técnicas documentais e ficcionais, tais diretores oferecem narrativas variadas, que tocam numa variedade de temas, desde a solidão provocada pela vida moderna até o trabalho migratório que desconfigura sociedades inteiras, do alcoolismo cada vez maior na sociedade chinesa até a violência acentuada pelo abismo econômico entre classes.

Jia Zhang-ke é um dos diretores mais proeminentes desta nova geração, tendo dirigido, desde 1997, seis longas-metragens de ficção e quatro documentários, além de curtas-metragens. Seus primeiros filmes foram realizados de maneira independente, sem a aprovação do governo, ou seja, sem qualquer tipo de incentivo estatal. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Xiao Wu* (1997), contou com um orçamento limitado e utilizou não atores no elenco. Após ter angariado prêmios

internacionais e chamado a atenção da mídia para seu trabalho, Jia Zhang-ke passou a ter aprovação do governo, passando do chamado cinema *underground* para o circuito comercial.

O foco de seu cinema está centrado no registro da realidade contemporânea de pessoas comuns, num processo de filmagem que frequentemente borra os limites entre documentário e ficção. Neste capítulo, iremos verificar de que modo o cineasta trata de questões como a migração e o deslocamento neste cenário contemporâneo de profundas transformações sociais, analisando, para isto, dois de seus filmes mais importantes: *O mundo* (2004) e *Em busca da vida* (2006).

O mundo

O mundo [Shijie] (2004) é o terceiro longa-metragem de Jia Zhang-ke, e o primeiro a ser produzido com o aval do governo chinês. A produção foi filmada dentro e nos arredores de um parque temático inaugurado em 1993 em Beijing, e que oferece réplicas em tamanho reduzido de algumas das maiores e mais conhecidas atrações turísticas, obras de arte e monumentos do mundo. Um rápido passeio de trem leva o turista das pirâmides do Egito diretamente para as margens do Rio Sena, onde uma Torre Eiffel com um terço do tamanho original mal consegue esconder a paisagem de fundo, uma Beijing urbana, cinza e poluída. Logo no início do filme, uma voz feminina no sistema de alto falante do parque anuncia seu slogan: “conheça o mundo sem precisar sair de Beijing”.

Trata-se de um enunciado no mínimo curioso, ou paradoxal, uma vez que os personagens do filme – simples trabalhadores do parque, em sua maioria migrantes e imigrantes vindos de outras partes do mundo e, principalmente, da própria China – jamais teriam condições de conhecer o mundo real para além dos limites do simulacro onde vivem e trabalham, por mais que assim o desejassem. Não é como se eles tivessem alguma escolha: a primeira coisa que acontece com um grupo

de imigrantes russas que chega para trabalhar no local é a retirada de seus passaportes.

Os trabalhadores deste local – entre eles o casal protagonista, a dançarina Tao e o segurança Taisheng – passam dia após dia encenando infinitos espetáculos de música e dança imponentes e glamorosos, à moda da Broadway, forçados a transmitir uma impressão de segurança, calma, ordem e felicidade que só não é mais falsa do que as maquetes de pontos turísticos por onde andam. Em uma cena, logo após uma briga, o casal é chamado por uma colega para experimentar uma das atrações do parque, que consiste numa projeção de vídeo que faz parecer que o casal está voando num tapete mágico ao redor da Torre Eiffel. Subitamente confrontados com este simulacro dentro do simulacro, só resta ao casal sorrir e acenar falsamente.

O filme trabalha todo o tempo com o contraste entre espetáculo e realidade: os cenários amplos e ordenados do parque contrastam com o caos e a explosão de gente e cores do camarim; a maquete suntuosa e imaculada das atrações em nada se parece com os aposentos simples e mal iluminados onde dormem os trabalhadores; seus uniformes ricos e ornados, alusivos aos estereótipos de outros povos do mundo, se opõem às roupas comuns que usam fora do serviço. Em alguns momentos, este mundo falso pode parecer melhor que a realidade: ou pelo menos assim pensa Taisheng ao anunciar para um amigo, satisfeito, que as torres gêmeas dali ainda estão de pé.

Logo fica claro, no entanto, que por trás do falso espetáculo de riqueza e globalização, há muitos níveis de exploração e sofrimento. O próprio Taisheng vende identidades falsas a migrantes e viajantes necessitados, a exemplo da mulher que trabalha fazendo bolsas e roupas de grife falsificadas, na esperança de reencontrar o marido que imigrou ilegalmente para a França; Erxiao, um outro funcionário, é pego roubando de seus colegas e perde o direito de trabalhar na cidade grande, sendo obrigado a retornar envergonhado à sua província local; um outro jovem oriundo da mesma província sofre um acidente (provocado, talvez, por condições pouco seguras de trabalho) e morre tragi-

camente; por sua vez, Anna, a imigrante russa, é agredida pelo homem que lhe tomou o passaporte e obrigada a se prostituir, enquanto sonha com a possibilidade de se juntar à irmã e aos seus filhos na Mongólia.

Trabalhando duro e ganhando pouco para produzir um espetáculo do qual estão fundamentalmente excluídos – no máximo, são peças substituíveis, como observa Erxiao (“*se tem uma coisa que não falta na China é gente*”) –, os personagens permanecem isolados neste mundo de fantasia. Neste contexto, sair dali, viajar pelo mundo, imigrar, conhecer, talvez, as versões reais dos lugares aos quais estão tão habituados torna-se o objeto supremo de desejo. Passaportes e vistos de viagem são tratados como objeto de luxo, quase míticos. Ao ver um verdadeiro avião cruzar o céu de Beijing, Tao confessa tristemente que não conhece ninguém que tenha viajado numa aeronave antes. Em outra cena, ela e Taisheng se encontram dentro de um avião desativado que está no parque para que os turistas experimentem “a sensação de voar”, onde Tao (vestida de aeromoça) confessa ao namorado que se sente como um fantasma preso ali dentro. A única possibilidade real de mudança acontece da maneira mais trágica possível: na última cena do filme, quando os amantes morrem envenenados por um vazamento de gás, ouve-se a voz de Tao sobre a tela negra dizendo: “*este é apenas o começo*”.

Em busca da vida

Este mesmo tipo de transformação espacial tão rápida que chega a desorientar é o tema de *Em busca da vida* [Sanxia haoren] (2006), quinto filme de Jia Zhang-ke e o segundo realizado com autorização do governo chinês. O filme lhe rendeu o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 2006. *Em busca da vida* (2006) se passa na região do Rio Yangtze, onde a construção da maior represa hidroelétrica do mundo, a represa das Três Gargantas, vem provocando profundas e permanentes alterações na paisagem geográfica e social chinesa.

O megaprojeto da construção da represa figura entre os maiores empreendimentos de engenharia da história da humanidade⁴. O projeto foi idealizado por Sun Yat-Sen, fundador da República da China, ainda na década de 1910. Naquela época, porém, desconhecia-se tanto a tecnologia capaz de realizar tal empreitada quanto seus impactos sociais, econômicos e ambientais. O projeto foi então avançado por Mao Zedong e Deng Xiaoping durante seus respectivos governos, nas décadas de 1950 e 1980, impulsionados pelo desejo de progresso mesmo a despeito das crescentes preocupações com os impactos ambiental e social da represa. A construção finalmente começou em 1994, e ficou pronta em 2012. Foram mais de US\$ 25 bilhões gastos e mais de um milhão de pessoas deslocadas das áreas inundadas, entre as quais encontravam-se não somente belas paisagens, mas também sítios arqueológicos, espécies de animais e cidades históricas, todos agora extintos (Qing, 1998).

É o caso de Fenjie, uma cidade de mais de 2 mil anos de história, situada às margens do Rio Yangtze, que rapidamente deixou de existir para dar vazão às águas da represa. É contra este pano de fundo de desconstrução e desolamento que um homem e uma mulher procuram por entes desaparecidos. O primeiro, Han Sanming, procura a filha que não vê desde que sua esposa o abandonou há 16 anos. A segunda, Shen Hong, tenta encontrar o marido, que foi trabalhar na região dois anos atrás e desde então não deu mais notícias.

Jia Zhang-ke demonstra uma preocupação especial com os efeitos deste processo de desaparecimento nas pessoas comuns, habitantes e trabalhadores da região afetada. Ao chegar na província de Fenjie, Han contrata um motoqueiro para levá-lo a um endereço que tem anotado num pedaço de papel, apenas para constatar que a rua que procurava está agora submersa. “Você não vê o noticiário?”, pergunta, ironicamente, o motoboy ao perceber a perplexidade na expressão de Han. Sem a

⁴ O reservatório de 600 quilômetros de distância, duas vezes maior que a hidroelétrica de Itaipu no Brasil, pode ser visto do espaço, ao contrário da Grande Muralha, outro empreendimento ambicioso da engenharia chinesa (Qing, 1998).

ajuda dos órgãos oficiais, que com seus equipamentos ultrapassados e típica má vontade não conseguem responder pela quantidade de pessoas deslocadas, só lhe resta vagar pelas ruas tumultuadas da cidade, cheias de escombros, prédios abandonados e caminhões de entulho, pedindo ajuda aos moradores que ali ficaram para ver se consegue re-encontrar a esposa e a filha.

Todas as pessoas que ele encontra, porém, parecem ter cedido ou ao pessimismo ou ao cinismo, a exemplo de um jovem mercenário que se comporta como se fosse um personagem dos filmes de John Woo, ou um cidadão mais velho, que nem sequer comprehende o dialeto provinciano de Han.

Shen Hong, por sua vez, também não tem muita sorte ao procurar pelo ex-marido, Guo Bin, ex-encarregado de uma fábrica agora desativada. Tudo o que ele deixou para trás foi um pacote de chá. Depois de outras tentativas frustradas, ela finalmente consegue contatar um colega, chefe de uma escavação que tenta retirar artefatos arqueológicos milenares em meio aos escombros dos prédios e ruas, mas logo fica claro que o marido talvez não queira ser encontrado (de fato, quando finalmente é encontrado, é apenas para assinar os papéis do divórcio).

Ambas as buscas terminam do mesmo jeito que começaram, infrutíferas, melancólicas, provocando mais desaparecimentos do que encontros. Em outras palavras, misturando-se perfeitamente ao rastro de destruição e desolamento que assola a região das Três Gargantas. Mais do que se questionar sobre pessoas desaparecidas, o filme parece se questionar sobre o que acontece quando o próprio espaço geográfico está em franco processo de desaparecimento. Neste contexto desolador, o encontro parece ser uma situação impossível.

Anamorfoses

Em *O mundo*, logo depois de uma cena em que Tao e Taisheng trocam mensagens pelo celular, surge na tela uma curiosa inserção de animações representando graficamente os personagens da trama. Tais inser-

ções, sempre multicoloridas, com um tom leve e poético que destoa do restante do filme, servem como uma projeção subjetiva das conversas feitas ao telefone: nelas, Tao sobrevoa livremente o parque e a cidade de Beijing. Curiosamente, é apenas nestes breves momentos de desenho animado que os personagens realizam trocas efetivas de sentimentos, preocupações e desejos. É como se suas emoções estivessem projetadas não na realidade, mas num outro plano de fantasia (que, por sua vez, é sempre mediado pelo aparelho celular, também onipresente no filme).

No filme *Em busca da vida* (2006), acontece algo que também chama a atenção. Quase na metade do filme, o personagem principal olha para o céu e ali aparece, sem mais nem menos, um disco voador que corta os céus – a mulher que procura pelo marido também o vê, e ambos reagem ao aparecimento deste objeto estranho com a maior naturalidade. Pouco depois, vemos um prédio inteiro simplesmente decolar como um foguete e desaparecer nos céus. Tais elementos contrastam com o realismo bruto do filme até então, não só pelo fator de manipulação da imagem, mas pelo próprio modo como eles aparecem e desaparecem sem sequer serem problematizados.

O que dizer destas imagens estranhas, que aparecem sem aviso e desaparecem também sem nenhum comentário? O que fazer destas imagens fantásticas justamente em filmes que, até então, poderiam ser caracterizados por seu naturalismo? Afinal, Jia Zhang-ke é conhecido por seguir seus personagens de maneira fluida, aparentemente desinteressada, num investimento quase documental em testemunhar os acontecimentos sem interferir neles, sem formular opiniões ou agendas políticas. No entanto, ver estes filmes como documentários simplesmente não é possível. Algumas coisas literalmente saltam aos olhos e dão ao filme uma dimensão de significado que vai além do realismo.

Poderíamos interpretar estes elementos de maneira alegórica, como é inclusive comum de se fazer nos cinemas de países fora do domínio ocidental. No entanto, pode-se encarar estes aparecimentos como uma espécie de provocação, um convite a olhar o filme sob uma

nova perspectiva. Podemos comparar a aparição destes objetos estranhos, por exemplo, com o que nas artes plásticas se chama de anamorfose, ou seja, uma mudança forçada de perspectiva.

No livro *Looking awry*, Slavoj Žižek (1991, p. 12) interpreta o fenômeno da anamorfose como a reversão dos papéis de sujeito e objeto do olhar, já que para olhar “atravessado”, ou seja, de um ângulo diferente do padrão, o sujeito precisa se colocar em outra posição, ele precisa deixar de ser o agente do olhar para se tornar o objeto do olhar. Hanneke Grootenboer (2005, p. 131, tradução nossa) reforça esta visão: “o que vemos quando chegamos lá não é uma imagem que nos é dada, que nos é apresentada, mas que aparece no próprio processo de desdobramento”⁵. Do ponto de vista anamórfico, portanto, é o detalhe da figura que nos olha de volta.

Da mesma maneira, as imagens em desenho animado de *O mundo e o prédio que desaparece* em *Em busca da vida* são justamente estes detalhes que saltam aos olhos nos filmes de Jia Zhang-ke e, pelo próprio absurdo destas imagens, nos obriga a olhar para o todo a partir de um outro ponto de vista. Nesse sentido, não é o estilo realista nem a temática dos filmes que falam sobre o processo de modernização da China e os impactos sociais e humanos, mas, precisamente, a inserção destas imagens absurdas, surreais, que não têm nenhuma relação aparente com o tema. É como se a própria realidade fosse absurda demais para ser expressa de maneira realista, linear.

Trata-se de um espaço cuja transformação é tão rápida e traumática que a única maneira de capturá-lo em imagens consiste em evocar questões que problematizem o próprio ato de olhar. O desaparecimento pode ser representado visualmente de diversas maneiras – não sómente através de algo que não está lá, mas também de algo que está lá, mas não se encaixa no resto da imagem (anamorfose).

Relembrando a importância da visualidade e da autorrepresentação nos países pós-coloniais e de Terceiro Mundo, a anamorfose parece

5 “What we see when we arrive there is an image that is not a given, that is not presented to us, but appears in the process of unfolding”.

se apresentar como uma ferramenta válida para interpretar o cinema chinês contemporâneo justamente por problematizar a questão do olhar. Ao contrário da alegoria, a anamorfose não coloca o objeto do olhar como algo estático e passivo às interpretações alheias⁶, mas como um elemento ativo, um componente da imagem que olha de volta e se coloca como produtor e consumidor das suas próprias representações visuais. Na imagem anamórfica, o problema pode não ser dado literalmente, mas, não obstante, ele está lá, ele aparece no próprio processo de desdobramento.

Referências

- ABBAS, Ackbar. *Hong Kong: culture and the politics of disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *The origin of German tragic drama*. Londres: NLB, 1977.
- BERRY, Chris; FARQUHAR, Mary. *China on screen: cinema and nation*. New York: Columbia University Press, 2006.
- CHOW, Rey. *Primitive passions: visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- CHOW, Rey. *Sentimental fabulations, contemporary Chinese films: attachment in the age of global visibility*. New York: Columbia University Press, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement: cinéma 1*. Paris: Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps: cinéma 2*. Paris: Minuit, 1985.
- EM BUSCA da vida. Direção: Jia Zhang-ke. China: XStream Pictures, 2006. 1 DVD (111 min), color.

6 Alegoria é uma contração das raízes *allos*, que significa outro, e *agoria*, que significa falar, ou seja, “falar pelo outro” (Grootenboer, 2005, p. 136). A alegoria implica que a chave da interpretação de uma obra de arte nunca reside nela própria, mas em signos externos que são fundamentalmente arbitrários, uma vez que qualquer coisa pode significar qualquer outra coisa. Na anamorfose, por outro lado, a chave da interpretação está desde sempre presente, escondida na própria obra.

GROOTENBOER, Hanneke. *The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

HUTCHEON, Linda. Irony, nostalgia, and the postmodern: methods for the study of literature as cultural memory. In: CONGRESS OF THE INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION “LITERATURE AS CULTURAL MEMORY”, 15., 1997, Leiden. *Proceedings* [...]. Amsterdam: Brill, 2000, p. 189-207. Disponível em: https://brill.com/display/book/9789004488595/B9789004488595_s016.xml. Acesso em: 11 mar. 2025.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism: or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

LU, Sheldon Hsiao-peng (ed.). *Transnational Chinese cinemas: identity, nationhood, gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

LU, Tonglin. *Confronting modernity in the cinemas of Taiwan and mainland China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

O MUNDO. Direção: Jia Zhang-ke. China: XStream Pictures, 2004. 1 DVD (143 min), color.

WILSON, Janelle L. *Nostalgia: sanctuary of meaning*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press, 1991.

QING, Dai. *The river dragon has come!: the three gorges dam and the fate of China's Yangtze River and its people*. New York: East Gate, 1998.

Soleil Ô (1967): A experiência migrante como retórica da revolução nos cinemas africanos¹

MORGANA GAMA DE LIMA

A imigração em narrativas africanas

Desde as primeiras produções realizadas por cineastas da África Sub-saariana, os dilemas em torno da migração de africanos para a Europa serviu de fonte para a construção de narrativas filmicas que, em uma espécie de autobiografia da experiência vivida pelos próprios realizadores, trazia histórias de africanos que migraram para países europeus, especialmente a França. Ocorre, antes mesmo de tal problemática vir a se tornar uma tendência narrativa nos filmes realizados por cineastas africanos, seu prenúncio já havia se dado por meio de narrativas literárias com a publicação de romances como: *Un nègre à Paris* (1959), do escritor Bernard Dadié, natural da Costa do Marfim; *Kocoumbo: l'étudiant noir* (1960), do também marfinense Aké Loba; e o livro *L'Aventure ambiguë* (1961), do senegalês Cheikh Hamidou Kane.

¹ Texto baseado em um dos capítulos da tese intitulada *Griots modernos: a alegoria como recurso retórico em filmes africanos* (Lima, 2020).

Obras escritas por autores africanos em diáspora, tais livros tinham outro aspecto em comum: relatar a história de jovens africanos que, ao saírem de sua terra natal na expectativa de encontrar oportunidades na Europa, se deparavam com conflitos identitários em decorrência do enfrentamento a situações de preconceito, racismo e xenofobia na terra estrangeira.

A questão da migração em cinemas africanos, embora já tratada em outras publicações sob o ponto de vista das complexidades que atravessam seus diferentes contextos de produção e as reivindicações identitárias que se desdobram por meio das suas narrativas (Esteves, 2020), é abordada aqui com o fim de compreender um outro processo. O desafio da nossa reflexão é, a partir da análise de um filme produzido nesse período inicial das cinematografias da África Subsaariana², avaliar como a experiência da migração, ao ser vivenciada pelos próprios realizadores, tem o potencial de fazer a narrativa cinematográfica ir além da mera representação de um fenômeno social, mas a partilha de uma memória. Uma memória que se faz discurso na medida em que a autobiografia ficcionalizada de seus realizadores constitui uma âncora para operar uma releitura de acontecimentos históricos e o pilar principal para o que denominamos de uma *retórica da revolução* através do cinema.

Entre os filmes dirigidos por cineastas africanos entre os anos 1960 e 1970 baseados na história de africanos que migram para a Europa, *Soleil Ô [Ó sol]* (1967)³ merece destaque. Primeiro longa-metragem de Med Hondo, com ampla circulação em mostras e festivais internacionais⁴,

2 Nos referimos a essa região, de modo específico, pois é justamente a partir do final da década de 1950 que surgem os primeiros filmes dirigidos por cineastas dessa região. A princípio realizando filmes na Europa e, posteriormente, com locação no próprio país. Dada a amplitude e diversidade do continente (54 países), o marco inicial da produção cinematografia é variável conforme a região e país de origem do(a) cineasta.

3 Apesar do registro oficial do filme remontar ao ano de 1967, o filme foi finalizado posteriormente, em 1969, e exibido pela primeira vez em 1970, na Semana Internacional dos Críticos do Festival de Cannes (Genova, 2013).

4 Entre os festivais internacionais no qual o filme foi exibido estão: Festival de Locarno (1970), no qual foi premiado com Leopardo de Ouro; No FESPACO (1971), recebeu o prêmio de Crítica

parte da atualidade do filme não está na história que conta, mas na forma como conta. Embora o filme tenha como encadeamento central a jornada de um imigrante africano que busca por uma oportunidade de trabalho como contador em Paris, a natureza fragmentada da narrativa, com sequências que operam constantes inversões e digressões ao enredo central, faz de uma história convencional apenas o mote para uma construção de um discurso mais amplo de confronto e denúncia do racismo e neocolonialismo da sociedade francesa. A centralidade da narrativa não está em apenas representar as condições adversas de mais um africano em solo europeu, mas por meio delas manifestar os vestígios daquilo que ainda sobrevive do regime colonial nas relações interpessoais entre africanos e europeus, mas também entre os próprios africanos.

Africanos na França: dois movimentos

A realização de filmes cujas histórias estão relacionadas à migração de africanos para a França está intimamente relacionada a uma conjuntura que se estabeleceu após a Segunda Guerra Mundial. Um período marcado pela descolonização de diversos países africanos, mas também pela presença de programas de incentivo para a ida de africanos para a Europa, tendo em vista a necessidade de mão de obra para o processo de reconstrução no pós-guerra (Matoso, 2015). Se por um lado, o desenvolvimento de governos democráticos nos países africanos recém-independentes parecia instável e desafiador, o incentivo à imigração convergia com o imaginário de prosperidade criado em torno da Europa. Com isso, os primeiros anos da descolonização da África Subsaariana também foram caracterizados, contraditoriamente, por um intenso processo de imigração. Fenômeno social que vai encontrar no campo artístico e, sobretudo, no cinema espaço privilegiado para sua abordagem.

Internacional, e no Festival de Cannes, foi exibido em 1972, na Semaine de la critique e em 2017, como parte da seção Cannes Classics, em versão restaurada pelo African Film Heritage Project. Sua exibição mais recente foi no Festival de Berlim (2020).

Entre essas primeiras produções, está o curta *Foi há quatro anos* [*C'était il y a quatre ans*] (1954), dirigido por Paulin Soumanou Vieyra. Nascido no Benin, mas senegalês por adoção, Vieyra é considerado o primeiro cineasta africano a se formar no Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) – atual FEMIS – e traz como protagonista desse curta uma personagem que, em muitos aspectos, poderia ser ele mesmo. Trata-se de um estudante africano que, após a leitura de um livro sobre a crise de consciência europeia, também acaba sendo tomado por uma espécie de crise de consciência. Não a crise europeia, mas como ele mesmo deixa rabiscado sobre o livro a crise de um “africano ocidentalizado”. Um africano que já não sabe mais com quais referências culturais se identificar: se com as visões de si mesmo participando de um ritual africano (como ocorre com a personagem) ou com o repertório de músicas clássicas que sua namorada francesa põe na vitrola.

Em *Concerto para um exílio* [*Concerto pour un exil*] (1968), curta produzido por Desiré Ecaré, cineasta natural da Costa do Marfim e que também estudou no IDHEC, a experiência migratória aparece como uma situação menos solitária, visto que representada por diferentes perfis de jovens africanos, porém não menos amarga, pois a desilusão com a França idealizada prevalece no desdobramento da história. Desilusão que também aparece no curta *Paris é bonita* [*Paris c'est jolie*] (1974), de Inoussa Ousseini, em que um imigrante africano, após entrar ilegalmente em solo francês, coleciona experiências constrangedoras entre o assédio sexual de um francês que lhe oferece carona na estrada e a extorsão de um compatriota que encontra em um restaurante. Por fim, o que lhe resta de consolo é enviar um cartão postal para a família dizendo que “Paris é bonita” e assegurando, assim, a permanência do mito sobre a capital francesa para os seus destinatários: “Repita isso para os nossos filhos”.

Enquanto esses filmes apresentam narrativas que tentam denunciar a conflituosa relação dos imigrantes africanos com os franceses e, ao mesmo tempo, desconstruir o mito de prosperidade criado sobre a “doce França”, há outras produções que narram esse conflito inter-

cultural propondo uma reversão na estrutura que rege as relações de poder. Se a representação de situações de xenofobia e racismo contra os imigrantes evidenciava a permanência de rastros do colonialismo na sociedade francesa pós-colonial, por outro lado, a simples presença e sobrevivência dos africanos em um ambiente culturalmente hostil também era prova de sua resistência.

É assim que, ainda nesse período, surgem filmes como *África sobre o Sena [Afrique sur Seine]* (1955), dirigido por Vieyra em parceria com Groupe Africain de Cinéma⁵, com imagens de imigrantes africanos circulando livremente pelas ruas e praças de Paris, acompanhadas de uma trilha musical cantada em língua africana, ao som do *kora*⁶. Tal composição não só contraria a expectativa de um som com referência local⁷, como propõe uma releitura daquele espaço partindo de referências culturais africanas. Um gesto que, ao inserir uma sonoridade africana em um espaço francês, sugere uma apropriação simbólica daquele espaço e o deslocamento da condição do imigrante de um estrangeiro, proveniente de um país considerado periférico, para um potencial cidadão do mundo, inclusive da França.

Operando semelhante exercício de reversão, no curta-metragem *Os príncipes negros de Saint Germain-des-prés [Les princes noirs de Saint Germain-des-prés]* (1975), de Ben Diogoye Beye, os imigrantes africanos aproveitam o estereótipo de exotismo lançado sobre eles, usando-o como uma espécie de máscara (Ribeiro, 2017) para conquistar mulheres estrangeiras, sobretudo brancas. Assim, o lugar de objeto que estaria destinado a eles pelo estereótipo de africano não só é colocado em xeque como serve de álibi para uma possível subversão mediante as relações de poder vigentes.

5 Formado por Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr e Robert Caristan.

6 Instrumento musical, composto por uma cabaça e 21 cordas, semelhante a uma harpa. Típico de regiões da África Ocidental sua origem é atribuída aos povos mandigas.

7 Os sons foram extraídos da seção musicológica do Musée de L'homme/Paris, mas é comum na creditação dos filmes encontrar tocadores de *kora* ou de outros instrumentos comuns à performance do *griot*.

Ao tempo que tal abordagem delineia uma mudança na forma como os cineastas abordam a experiência da imigração africana na França, não como vítimas, mas protagonistas da história, ela também aponta para um processo de ressignificação. Uma ressignificação em que ser estrangeiro e ser periférico não são sinônimos, como bem indica o ator e realizador guineense Welket Bungué (2020, p. 300-301): “estrangeiro, para mim, implica uma noção de que não se pertence àquele lugar. Periférico [...], significa que se está num lugar onde é possível observar, onde é possível compreender e, a partir daí, agir subjetivamente”. O que Bungué (2020) propõe com a palavra periférico é muito semelhante ao movimento realizado por esses cineastas. Cineastas que, partindo de signos e referências usados contra os próprios africanos – a exemplo do termo periférico, associado a uma condição hierarquicamente inferior –, constroem novos significados ao lançarem uma perspectiva baseada numa visão revolucionária de sua própria experiência como imigrante.

Entre vítima e protagonista, é entre esses dois movimentos de representação do imigrante africano na sociedade francesa que *Soleil Ô*, filme que analisamos aqui, constitui a sua narrativa.

Inverter para figurar

Soleil Ô, filme dirigido por Med Hondo, foi produzido ao longo de quatro anos – escrito em 1965 e finalizado em 1969 – e, apesar de não ter contado com nenhuma espécie de financiamento, conseguiu reunir um elenco de aproximadamente 60 pessoas, além de alguns nomes importantes no cenário cinematográfico, como o ator Bernard Fresson – conhecido pela atuação em *Hiroshima, mon amour* (1953), filme de Alain Resnais –, o produtor de animação François Laguionie⁸ e o percussionista multi-instrumentista Jean-Pierre Drouet.

Nascido na Mauritânia, Hondo, assim como o protagonista do filme, também foi morar na França em busca de novas oportunidades. Mesmo

⁸ Vencedor do prêmio Palme d’Or no Festival de Cannes pelo curta *La traversée de l’Atlantique à la rame* (1978).

sem nunca ter estudado cinema, a vivência com o teatro lhe permitiu realizar trabalhos na área de dublagem e montar o grupo teatral Xangô. Além disso, o seu interesse pela leitura de obras escritas por autores da diáspora negra fez das suas narrativas filmicas o palco ideal para a encenação dos argumentos e ideias centrais de Aime Cesaire e, sobretudo, Frantz Fanon, a partir do livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008).

A despeito das semelhanças da narrativa com a biografia do cineasta, o filme não se volta apenas para a representação de uma experiência pessoal através do aparato cinematográfico, mas pode ser vista como parte de um conjunto de estratégias retóricas utilizadas pelo realizador com o fim de mobilizar o espectador a tomar um posicionamento diante do que assiste. Fazer da narrativa mais do que a partilha de uma história, mas um discurso sobre o mundo, algo que vamos denominar e desenvolver ao longo do capítulo pelo termo *retórica da revolução*.

É assim que, antes da apresentação da personagem, as cenas iniciais do filme, em uma espécie de prólogo, trazem à memória o paulatino processo de subordinação das culturas africanas ao domínio estrangeiro por meio de recursos de figuração – como desenhos animados – que são referências diretas aos mecanismos ideológicos colocados em operação durante a colonização francesa. Embora deslocada da narrativa principal, tais recursos de figuração não só antecipam a discussão proposta pelo filme, mas demonstram um claro alinhamento com as reflexões anticoloniais de Frantz Fanon (2008): a crítica à relação opressor-oprimido nas sociedades europeias e a defesa da *revolução* como um caminho necessário para o processo de descolonização. Para Fanon (2008), somente por meio da violência revolucionária seria possível superar ou reverter a experiência de violência, física e psicológica, vivida pelo colonizado.

Com uma animação de bonecos, o filme começa mostrando a figura de um homem, isolado ao centro da imagem, mas que, aos poucos, se vê cercado por outras figuras humanas que passam a ocupar a parte superior do enquadramento. Com as mãos sobre os joelhos, sua posição de autoridade parece estável e equilibrada. Logo em seguida, dois homens

com vestes militares se aproximam e o abraçam, porém o que parecia ser um gesto acolhedor se evidencia como ameaça, pois o homem ao centro se vê forçado em abaixar de sua posição, e a trilha sonora que antes indicava o estalido metálico de máquinas, agora é tomada pelo grito prolongado da voz de um homem. Por meio de tais encenações, o filme vai semeando referências que são críticas diretas à opressão colonial exercida pelos europeus no continente africano no passado e à perpetuação de seus mecanismos, mesmo após a descolonização, a exemplo do despotismo incorporado pelas próprias lideranças africanas.

Ainda em referência a esse passado colonial, a narrativa segue com um plano médio mostrando um pequeno grupo de homens. De braços cruzados e olhando para a câmera, eles parecem confrontar o espectador. Ao invés de suas vozes, ouve-se, mais uma vez, a voz *over* que anuncia: “Nós tivemos nossa própria civilização. Nós forjamos o ferro. Nós tivemos nossas danças e músicas populares. Éramos muito bons em esculturas de madeira e trabalhar o ferro, na fiação de algodão e lã, na tecelagem e cestaria. Nossa comércio não era apenas trocas” (Soleil ô, 1967, 00:02:10-00:02:30). Um discurso que se levanta em defesa da existência de uma civilização africana e que, em muitos aspectos, lembra um texto escrito por Aime Cesaire para a introdução do livro *Esclavage et colonisation*, de Victor Schoelcher⁹.

Em um desmonte da soberania anunciada pela voz, a sequência continua com a apresentação desses homens, um a um, negando verbalmente dois elementos fundamentais para a constituição identitária: a língua e o nome. “Perdoe-me, Pai, falei em fulani...perdoe-me, Pai, falei

9 O livro de Schoelcher foi inicialmente publicado em 1948, ano do centenário da abolição da escravatura e o trecho que mais se aproxima da narração apresentada no filme é: “Quem eram então esses homens que, através dos séculos, uma selvageria insuperável arrancava de seu país, de seus deuses, de suas famílias? [...] Eles sabiam construir casas, administrar impérios, organizar cidades, cultivar os campos, fundir os minerais, tecer o algodão, forjar o ferro [...] Sua religião era bela, feita de misteriosos contactos com o fundador da cidade. Seus costumes agradáveis, baseados na solidariedade, na benevolência, no respeito aos idosos” (Cesaire *apud* Fanon, 2008, p. 119).

em bambara”¹⁰, assim se dirigem eles para a figura de um homem branco vestido com roupas de um padre. Como parte da mesma cerimônia religiosa, também são batizados com novos nomes franceses (Jean, Martin...), e em uma espécie de ritual em que se rejeita o próprio passado.

Uma vez batizados ou familiarizados com o discurso do padre, tais homens saem de uma igreja caminhando em passo de marcha militar e carregando cruzes. Contudo, as cruzes se tornam tão pesadas que eles paralisam e só despertam ao ouvirem o som de uma contagem militar. Também é nesse instante que o grupo passa por uma transformação: suas cruzes se convertem em espadas, deixando de ser símbolo da religião cristã para serem instrumentos de guerra. Por um simples girar de mãos, um mesmo objeto para indicar uma mesma fonte opressora: a colonização europeia no continente africano e o impacto de sua dominação sobre mentes e corpos. Como diria Valentin Mudimbe (2013, p. 16), os complexos efeitos da colonização demandam ser vistos à luz de três hipóteses: o “domínio do espaço físico, a reforma das mentes nativas e a integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental”.

Tal inversão, operada por meio do gesto que transforma cruz em espada, fratura a pretensa “universalidade” do símbolo transformando-o em um fragmento que para ser decifrado demanda um confronto com outros elementos discursivos distribuídos ao longo da própria narrativa filmica. Construções cênicas que, nos termos de Ukadike (1994, p. 83), convida o espectador a desconstruir as normas teleológicas de representação “realistas”, usando a imagem invertida para, através dela, revelar um instrumento de opressão supostamente escondido.

Voltando à narrativa, os homens “soldados” seguem em marcha até um local onde se encontra um homem branco vestido com roupas militares e, após sua palavra de comando, os soldados começam a lutar entre si. Durante a sequência, a música “Kyrie Païen”, interpretada

10 São citadas dez línguas: fulani, bambara, crioulo, laris, bamoun, quicon, suaíli, lingala, kisongi, sumbe.

pelo grupo congolês *Les échos noirs*¹¹, reforça o sentido de violência do conflito ao trazer em sua composição a história de uma família que fora massacrada¹². Enquanto o homem branco assiste a tudo de braços cruzados, dois bonecos negros (um de cada lado) são suas testemunhas e, eventualmente, insinuam um movimento diante da câmera, sem interferir em nada para o fim do conflito. Uma referência sutil aos líderes africanos que assumiram o poder após as independências, porém mantendo alianças e acordos com os ex-colonizadores. Relação que chegou a ser denominada *françafrique*¹³. Com o extermínio dos soldados, a voz *over* retorna para introduzir o relato que vai operar a transição para a sequência seguinte:

Um dia, eu comecei a estudar a sua escrita, ler seus pensamentos, falar de Shakespeare e Molière, e daí adiante. Doce França estou branqueado por sua cultura, mas eu continuo a ser um negro, como no início. Trago saudações da África (Soleil ô, 1967, 00:13:37-00:14:06).

Inverter para questionar

Na transição, a imagem do grupo de homens caídos é substituída pela imagem de um único homem (Robert Liensol) que, de costas, contempla sorridente o sol no topo de uma montanha. Enquanto caminha lentamente em direção ao horizonte, seu corpo desaparece, como a encenar, simbolicamente, a sua própria morte. No plano seguinte, o desembar-

11 Grupo formado, em 1964, por quatro jovens de Kinshasa e três de Brazzaville – ambas, cidades da República Democrática do Congo –, com repertório voltado para canções tradicionais africanas. Além de contribuir com a parte musical do filme, os músicos também constituem parte do elenco atuante na sequência.

12 No filme não há legenda para a letra da música, mas o conteúdo de sua composição é informado pelo próprio Med Hondo ao falar sobre a trilha sonora do filme em entrevista concedida a Guy Hennebelle. Ver em: <https://www.sabzian.be/text/entretien-avec-med-hondo>.

13 Termo cunhado por François Verschave (2006) usado para descrever o sistema de relações franco-africanas em que a corrupção política das lideranças africanas ofereceu subsídios para a permanência da influência francesa em solo africano.

que em uma estação de trem e uma mala estampada com bandeiras de países africanos indicam a chegada do imigrante. Bandeiras do Sudão, Gana, Guiné, Camarões e Mauritânia apontam países recém-independentes ligados por um mesmo princípio: o *pan-africanismo*¹⁴. Apesar de chegar carregando uma “bagagem” de ideais de emancipação, é no solo francês que o imigrante africano reconhece a sua “casa”, como diz a voz over: “Estou grato por caminhar sobre seu solo e descobrir a sua primeira cidade, que também é minha capital. Doce França, eu estou vindo a você. Estou voltando para casa”.

Com a chegada do imigrante africano à “doce França”, a narrativa filmica se volta para o enredo principal – o contador que procura por oportunidade de trabalho – a partir do qual se desdobram as mais diversas situações que mostram os vestígios deixados pelo colonialismo na sociedade francesa e como eles afetam a experiência da personagem protagonista. Uma dessas situações ocorre enquanto o imigrante lê anúncios de emprego em um jornal. Sentado no espaço externo de um restaurante, uma criança branca o aborda: “Está com fome?”. A reação da criança é uma referência direta ao que Fanon denomina de “esquema histórico-racial” construído pelo outro (branco) em relação ao negro. Um esquema que se manifesta por meio de anedotas e expressões cotidianas como: “Olhe o preto!... Mamãe, um preto!... Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, *monsieur*, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós...” (Fanon, 2008, p. 106). São as novas formas pelas quais o pensamento colonial se apresenta.

Em outra situação, o imigrante está à procura de trabalho em uma oficina. O mecânico, um homem branco, ao ver que se tratava de um homem negro, responde “não” (repetidas vezes), sem se dar conta de que ele

14 O movimento pan-africano defendia a ideia de libertação e integração política entre os países do continente africano. Apesar de ter tido início fora do continente africano – a partir da mobilização de negros afro-americanos, como o sociólogo e historiador William Dubois – exerceu forte influência na geração de intelectuais e futuros líderes da África independente. A afinidade dos países com essa ideologia pode ser percebida através das cores compartilhadas em suas bandeiras: verde, vermelho e amarelo. Aspecto que não é apresentado no filme por ser em preto e branco.

mesmo estava com o rosto “enegrecido” pela graxa da oficina. Aspecto que o torna semelhante daquele que rejeita, revelando a insensatez da discriminação racial. Como parte dessa trajetória, em busca de uma oportunidade de trabalho em solo francês, um dos momentos mais importantes da narrativa é o da conversa entre o imigrante e seu potencial empregador. Em uma sequência que atravessa todo o filme, o encontro serve de gancho para a inserção de outras sequências (sub-enredos) e digressões que, ao encenarem alegoricamente as experiências vivenciadas por imigrantes africanos na França, conferem um tom irônico à conversa evidenciando a crítica da cena.

A começar pela dinâmica da conversa, ao contrário de uma entrevista convencional de emprego, quem faz as perguntas é o candidato, ou melhor, apresenta seus questionamentos buscando entender a forma como os empregadores franceses lidam com os imigrantes africanos. Embora, aparentemente, marcada pela diplomacia e respeito mútuo, a conversa é registrada de modo a levar o espectador a suspeitar de que há outros sentidos implicados nessa situação empregador-candidato. É assim que, enquanto o imigrante lança uma pergunta sobre a rentabilidade em se contratar o trabalho do imigrante africano, a câmera mostra, em plano detalhe, as mãos do empregador acariciando uma escultura de elefante com a inscrição “Marchés Tropicaux” (Mercados Tropicais). Uma possível referência ao grande potencial econômico oferecido pelos países colonizados pela Europa e de como a contratação de mão de obra barata dos africanos garante a sustentabilidade desses sistemas de controle econômico.

No momento seguinte, quando o empregador esclarece que a rentabilidade desse negócio advém da escolha de indivíduos que tenham “a capacidade de entender as coisas como nós”, surge a imagem de um homem negro que, por um efeito de fusão *fade in*, substitui, por alguns segundos, a imagem do empregador francês complementando sua fala: “...dessa forma, em breve haverá milhões de negros brancos. Brancos e economicamente escravizados. Escravos, mas civilizados”. Tal interrupção funciona como uma espécie de tradução dos reais objetivos por

trás do discurso polido do empregador. Diga-se: um discurso de assinilação (“entender as coisas como nós”), que tenta manter uma nova e sofisticada forma de escravização.

Esse tipo de interrupção ocorre ao longo de toda a sequência da entrevista e, embora não tenha uma relação direta com a conversa, insere personagens, sub-enredos, histórias paralelas que funcionam como digressões em relação ao enredo principal do filme e, particularmente, da entrevista. O elemento de digressão na narrativa, para além de ser um recurso estilístico casual, no contexto de filmes realizados por cineastas africanos aparece como uma estratégia que demonstra a influência das tradições orais na narrativa fílmica¹⁵, conforme o próprio Med Hondo admitiu em uma entrevista:

Quando as pessoas falam sobre uma coisa específica, elas podem fazer uma *digressão* e voltar para seu tópico inicial [...]. Nós não devemos contar uma história linear como acontece em Hollywood, mas nós devemos narrá-la como um africano e de um modo africano (Pfaff *apud* Ukadike, 1994, p. 102, grifo nosso).

Portanto, o uso de “padrões episódicos não sequenciados” funciona no filme como um elemento de *digressão* na medida em que permitem uma reflexão interna acerca da narrativa em curso, fortalecendo, a cada retorno para o enredo principal, o argumento central do discurso que é apresentado através da narrativa.

Em termos formais, os planos que compõem a sequência da entrevista podem ser vistos como uma paródia aos programas de televisão, no modelo de *talking shows*, sobretudo pelo enquadramento utilizado para apresentar seus participantes, com *close-ups* e jogo de plano e contra-plano para simular o diálogo. Contudo tais procedimentos são utilizados de forma exagerada subvertendo, por vezes, aquilo que seria

15 No contexto da tese (Lima, 2020), a *digressão*, juntamente com a *presentificação*, *inversão* e *repetição*, é apresentada como uma estratégia narrativa proveniente do legado das tradições orais e que, ao interferir na temporalidade e historicidade da narrativa possibilitam a constituição de alegorias narrativas nos cinemas africanos.

de interesse da objetiva ou da câmera, quando, durante a conversa, desloca o foco que seria sobre o rosto de um dos interlocutores para enfatizar elementos do ambiente como a, já mencionada, escultura de elefante ou ainda, o fogo queimando na lareira da sala. Tendo em vista que a entrevista tem relevância para o desenvolvimento da narrativa do filme, nossa análise busca, através da identificação dessas digressões, compreender como elas têm a capacidade de conferir um caráter alegórico ou figurativo à entrevista de modo a contribuir para a construção da narrativa fílmica como um discurso.

Figurações questionadoras

A sequência da entrevista empregador francês-candidato imigrante é atravessada por cinco interrupções ou digressões. Na primeira digressão, o mesmo ator que fez o empregador aparece vestido com jaleco branco em uma sala de aula, ensinando um grupo de homens como pronunciar corretamente, em francês, o nome de ferramentas de trabalho. A ênfase em palavras que designam ferramentas (como vassouras e outros materiais) indica o tipo de trabalho a que essas pessoas estão sendo encaminhadas. À frente da sala de aula e ao lado do professor, um homem negro vestido de paletó repete as palavras do instrutor, como uma espécie de intérprete. Essa encenação, ao tempo em que alude, mais uma vez, à subordinação dos representantes políticos africanos em relações aos antigos colonizadores, também pode ser lida como uma referência direta ao que Fanon (2008, p. 34) apresenta como o processo de aproximação do homem negro ao “homem verdadeiro” e a eficácia do discurso neocolonial nesse sentido: “o negro antilhano¹⁶ será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. [...] para além do antilhano, levaremos em consideração qualquer homem colonizado”.

¹⁶ O autor se refere a “negro antilhano” por ser ele da Martinica, mas a discussão que propõe se estende ao “homem colonizado”.

Com o término da digressão, o filme retorna para a sequência da entrevista; dessa vez, o imigrante perguntando para o empregador/sociólogo se ele acha que os critérios de seleção informados anteriormente – “entender as coisas como nós” – devem ser estendidos para todos os africanos que vão à Europa. A resposta inicia com: “Na medida em que não queremos ver tais africanos... como potenciais indígenas...”, mas logo é interrompida por uma segunda digressão. Nela, um plano em *travelling* mostra uma fila de homens encostados à parede. Lado a lado, eles confrontam a câmera com o olhar, enquanto uma voz *off*, em tom jornalístico, anuncia:

No n. 10 da Rua Roque de Fillol, um homem alugou um apartamento que estava em um estado muito ruim, mas que tinha sete quartos, uma cozinha e um banheiro. Ele decidiu instalar 51 leitos, que ele sublocou a trabalhadores africanos. Logo, 80 pessoas estavam vivendo lá. Cada um pagava 23.000 francos抗igos pela chave, além de um aluguel mensal de 3.500 francos. O inquilino, portanto, tinha um lucro de mais de 3 milhões de francos por ano. Quando o lugar se tornou inabitável, os trabalhadores foram levados para um abrigo do Distrito 20 até que algo veio à tona (Soleil ô, 1967, 00:31:33-00:32:21).

Enquanto a resposta do empregador justifica a política seletiva e segregatória sobre a distribuição de oportunidades de trabalho, a reportagem encenada da digressão mostra que a indigência dos imigrantes africanos está associada a uma ação dos próprios franceses: oferta de moradias precárias e superfaturadas.

O empregador segue com sua argumentação defendendo a ideia de que tal seleção deveria ser feita antes mesmo de o trabalhador sair da África. Segue-se então a terceira digressão, mostrando um imigrante com sua mala, entrando e saindo assustado de diferentes prédios. Não é dado o conhecimento ao espectador da situação que o leva a sair assustado, mas um dos *inserts* nesta sequência mostra a inscrição em francês: *Halte au péril negro-árabe* (Detenha a ameaça negro-árabe), como uma demonstração de rejeição (mesmo que velada) daquela so-

ciedade em relação aos imigrantes africanos. Ao fim da sequência, o imigrante, já cansado de bater em diversas portas, é consolado por um varredor de rua que lhe oferece uma vassoura em troca da sua bagagem pan-africana, insinuando que os ideais políticos perdem valor diante da urgência de sobreviver.

Após essa digressão, a narrativa retorna para a entrevista e o imigrante insiste: “E aqueles que já estão na Europa?”, se referindo aos africanos. Nesse momento, a diplomacia na conversa se mantém, no entanto, a composição da sequência simula um confronto entre os dois interlocutores pelo jogo rápido de plano-contraplano e o uso de *close-ups*. Além disso, enquanto o empregador responde à pergunta, o perfil do seu rosto é enquadrado de forma paralela à lareira da sala, insinuando, imageticamente, a queima do seu corpo nas chamas e também suscitando desconfiança sobre suas palavras:

[A Europa] é um continente em constante evolução para um tipo de Estado burguês, com a ajuda de alguns elementos... da classe operária, em que as tarefas mais onerosas e banais, poderíamos dizer, estão sendo gradualmente abandonadas por cidadãos nativos. Elas têm de ser realizadas por outras pessoas (Soleil ô, 1967, 00:36:40-00:37:09).

Ao encerrar essa fala, uma quarta interrupção à narrativa (digressão) se intervém para revelar uma contradição interna: a de que mesmo quando essas “outras pessoas” assumem os trabalhos rejeitados pelos franceses, sofrem ao terem os seus direitos trabalhistas negligenciados. Na sequência, um homem branco entra no Escritório de Informação pela Juventude (Bureau d’Information pour la Jeunesse) ao som de transmissões radiofônicas sobre manifestações políticas nas ruas. Enquanto ele conversa sobre questões de financiamento com outro homem – que parece ser o líder da representação política – é possível ver, em segundo plano, o imigrante fazendo anotações sentado em uma das mesas do escritório. A mudança de sua posição no enquadramento da cena (ora à esquerda do líder e ora à sua direita), oferece indícios

para que o espectador perceba o conflito de interesses entre os trabalhadores franceses e os imigrantes e a complexidade em lidar com os vestígios do colonialismo na contemporaneidade quando ele se infiltra até em agrupamentos políticos cuja ideologia, em tese, seria favorável aos imigrantes.

Com o fim da digressão, volta-se à cena da entrevista com o empregador francês tentando justificar os “procedimentos adotados” em relação aos imigrantes africanos. Segundo ele, a migração de europeus seria mais desejável por eles serem “naturalmente mais adaptáveis que os africanos”, evitando “problemas humanos, sociais e políticos que certamente irão surgir com a massa migratória de trabalhadores africanos, os quais arriscam tornarem-se um subproletariado”. A narrativa segue com a quinta e última digressão.

Em uma estética documental, a sequência da quinta digressão apresenta a imagem de mulheres e homens africanos circulando pelas ruas de Paris, com a narração: “*Invasão negra*. A expressão foi usada e deve ser refutada”. A expressão *Invasion noir* (*Invasão negra*), já conhecida no contexto cultural francês sob outras circunstâncias¹⁷, era uma referência pejorativa à chegada crescente de imigrantes africanos no país, processo iniciado após a Primeira Guerra Mundial, em função do comissionamento de africanos para lutar em nome da França e que se intensificou nos anos posteriores, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial (Gillet, 2010). Mesclando registros documentais e ficcionais de africanos em Paris, a digressão é acompanhada pela música “Apollo”, composição do músico camaronês Georges Anderson em que um suposto diálogo com um programa espacial lançado pela Nasa no início dos anos 1960 (Apollo) serve de mote para falar acerca da natureza contraditória das realizações humanas em que a busca desenfreada por grandes conquistas pode esconder insanidades, como indica o trecho:

17 Em 1894, *L'invasion noire* dava título a uma obra épica escrita pelo capitão Danrit, inspirada nas campanhas militares da França no continente africano. Décadas depois, em 1925, a expressão reapareceu em um quadro de George Pavis (republicado na revista francesa *Fantasio*), no qual aparecem uma mulher e um homem negro dançando em alusão à mania do jazz na França (Gillett, 2010).

Eles partiram sem passaporte, Apollo/ para o desconhecido, o infinito, Apollo/ eles não podiam resistir, Apollo/ dentro de nossas fronteiras limitadas, Apollo, deixando a Terra e sua miséria. [...] Nós somos todos loucos (Soleil ô, 1967, 00:42:15-00:43:35).

Inspirada nessa ideia de insanidade, evocada pela letra da música, a digressão mostra diferentes situações em que homens negros – uma extensão da figura do imigrante africano – lida com o dinheiro: um tenta a sorte em uma máquina de *pinball*, outro paga uma soma de dinheiro para uma prostituta francesa e, por fim, um terceiro homem, após contar várias cédulas na mão, fala sorrindo diante da câmera que seu país, apesar de ser uma república recente, possui várias embaixadas no mundo. Uma crítica aos interesses escusos dos líderes africanos no processo de democratização após as independências e que é reforçada no plano seguinte, quando, em uma conversa, um imigrante afirma: “O embaixador não nos representa. Ele representa a França no Dakar”. Após tais encenações, as imagens documentais são retomadas e a narração reitera o sentido pejorativo atribuído à expressão *Invasão negra*: “A frase foi dita sem despeito, mas com uma pitada de mal-estar, talvez visava o ‘colorido novo’ que passeava ao longo do Boul’Miche¹⁸ ou se encontrava em torno do Boulevard St. Germain” (Soleil ô, 00:54:06-00:54:52).

Após a entrevista e as digressões que lhe são correlatas, a narrativa segue com outras digressões que, saindo de uma abordagem centrada na situação do imigrante perante o mercado de trabalho, aprofunda nas relações que ele estabelece com outras pessoas como forma de ilustrar figuradamente a permanência de vestígios do colonialismo em situações cotidianas, inclusive, quando há uma “aparente valorização” do homem negro africano. Com tal abordagem, Med Hondo indica que o seu posicionamento, mais uma vez, está em sintonia com a abordagem de Fanon. Isto porque, Fanon, mesmo reconhecendo a importância e o valor da negritude para a autoafirmação negra, argumenta que

18 Abreviação referente ao Boulevard St. Michel, em Paris.

tal discurso, ao criar uma identidade da cultura negra em oposição à “branquitude”, tende a ser essencialista, não oferecendo a possibilidade de uma transcendência diante da construção colonial (Mahler, 2018, p. 55). Logo, ao invés de ser ponto de chegada, na perspectiva fanoniana, a negritude é um ponto de transição, etapa dentro de uma progressão dialética cuja síntese se daria pela “realização de uma sociedade humana sem raça” (Fanon, 2008, p. 120)¹⁹. Com isso, o psiquiatra contribuiu para a percepção de que a negritude, apesar dos seus benefícios, estava pautada no mesmo pressuposto da “branquitude”: a crença do “ser negro” como algo ruim:

Eis na verdade o que se passa: como percebo que o preto é o símbolo do pecado, começo a odiá-lo. Porém constato que sou negro. Para escapar ao conflito, duas soluções. Ou peço aos outros que não prestem atenção à minha cor, ou, ao contrário, quero que eles a percebam. Tento, então, valorizar o que é ruim – visto que, irrefletidamente, admiti que o negro é a cor do mal (Fanon, 2008, p. 166).

Med Hondo (1973, tradução nossa), seguindo essa mesma argumentação, aproveita as encenações filmicas para realizar os seus ataques à negritude que, segundo ele, “se tornou uma espécie de cerâmica na qual colocamos uma moeda dizendo: olha como ela é linda, como é linda essa máscara negra! A negritude se tornou ‘artística’, ‘divina’”²⁰. Esse mesmo discurso de valorização, contraditoriamente, por vezes, é o mesmo que serve para esconder gestos preconceituosos, como é

19 O trecho é uma citação direta que Fanon faz do texto *Orfeu negro* (1948), escrito por Jean-Paul Sartre e publicado como parte da obra *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, na qual o filósofo esclarece melhor a “dialética” à qual a negritude está associada: “[...] a afirmação teórica e prática da supremacia branca é a tese; a posição de negritude como valor antitético é o momento da negatividade. Mas esse momento negativo não é suficiente em si mesmo e os negros que o empregam sabem disso; eles sabem que isso serve para preparar o caminho para a síntese ou a realização da sociedade humana sem raça. Assim, a Negritude é dedicada à sua própria destruição, é transição e não resultado, um meio e não o objetivo final” (Sartre, 1948 *apud* Fanon, 2008, p. 120).

20 “Mais depuis, la négritude est devenue une sorte de poterie sue l'on met dans un coin en disant: regardez comme elle est belle, comme ce masque nègre est beau! La négritude est devenue ‘artistique’, ‘divine’”.

encenado no filme quando o imigrante tem um relacionamento amoroso com uma mulher branca. Para ela, namorar um homem negro era a realização de um fetiche (também racista) acerca da virilidade do “homem negro” como demonstra sua fala decepcionada, após a relação sexual: “Ouvi dizer que os africanos na cama são... mas...”. Para Fanon, considerar a forma como se representa a sexualidade do homem negro é um meio de compreender a situação racial por um viés psicanalítico, ou seja, antes de ser um fenômeno que se expressa coletivamente é algo sentido e experienciado por consciências particulares.

Mesmo encenados momentos de um convívio pacífico e amistoso entre imigrantes e franceses – como na cena do bar ou ainda quando o imigrante é convidado a participar do piquenique de uma família – o que prevalece na narrativa são as inquietações e os conflitos identitários de alguém que já não sabe mais a que lugar pertencer. Como ilustra a sequência inicial de *Soleil Ô*, a colonização dos países africanos foi resultante de um empreendimento complexo baseado na dominação política, econômica, mas, sobretudo, subjetiva. Essa é a razão pela qual, a todo instante, Med Hondo faz referências diretas à obra de Frantz Fanon: por entender que boa parte dos conflitos interculturais entre imigrantes africanos e franceses advém de vestígios de um sistema colonial incorporado pelas consciências e diluído nas relações interpessoais.

Por outro lado, a ênfase que a narrativa do filme lança sobre o conflito de identidade é apenas um prelúdio para operar uma passagem de vítima à protagonista da História, conforme os dois movimentos que marcaram a representação do imigrante africano em filmes realizados por cineastas africanos. É assim que, em sua sequência final, as imagens do filme dão lugar para a encenação de visões que atormentam o imigrante: homens que se inclinam diante de bonecos brancos falantes, a tentativa de desgrudar cédulas de dinheiro agarradas ao seu corpo, um francês que lhe oferece uma taça de champagne. Uma coleção de imagens, acelerada pela montagem, culmina com a fuga do

imigrante que agora corre nos arredores de uma ferrovia em direção a uma floresta.

Refugiado na floresta, ele grita. Ao contrário de todos os discursos apresentados ao longo da narrativa, não é inteligível, mas é o prenúncio, o sintoma de que algo mudou na sua forma de olhar para a “doce França”. Enquanto corre pela floresta ao som pulsante de tambores acelerados, surge a imagem de um arbusto em chamas e por detrás dele queimam cartazes com imagens de mártires da revolução anti-colonialista ao redor do mundo²¹. A figura dos mártires em chamas se mistura a fotografias de homens com o punho erguido, reforçando, por meio de associações, o papel desses líderes no processo revolucionário, não apenas no continente africano, mas em outros lugares que sofreram com os efeitos do colonialismo. Por fim, o imigrante interrompe sua caminhada e se senta sobre as raízes de uma árvore, em uma alusão à afirmação fanoniana de que o caminho para a revolução está em retornar às próprias raízes culturais.

Considerações finais

Em nosso percurso até aqui, pôde-se notar a abordagem da situação do imigrante africano na Europa, especialmente na França; foram contempladas, em diferentes produções, narrativas tanto literárias quanto cinematográficas. Contudo, é através do cinema que os realizadores africanos conferem maior complexidade ao tema, tanto pela inspiração autobiográfica de suas narrativas (algo que já se desenhava na literatura produzida por africanos em diáspora) quanto por meio do uso de inversões e digressões que contribuíram, ao longo dos anos, para construir,

21 Entre eles: Malcolm X, dos Estados Unidos, como um dos principais nomes na luta dos direitos civis dos afro-americanos; Patrice Lumumba, primeiro-ministro da República Democrática do Congo, que lutou contra a dominação belga no seu país (e que aparece em dois frames); Che Guevara, um dos líderes da revolução cubana; e Mehdi Ben Barka, político do Marrocos que foi secretário da Conferência Tricontinental que unia povos da África, Ásia e América Latina em torno da luta anticolonial.

através da história convencional de um imigrante africano, um discurso de confronto ao racismo e neocolonialismo da sociedade francesa.

Em *Soleil Ô*, tal discurso, uma vez associado a uma interpretação direta do pensamento revolucionário de Frantz Fanon, faz da narrativa cinematográfica mais do que a encenação de uma história, mas uma *retórica da revolução*. Uma retórica que emerge das alegorias e figurações geradas por tais intervenções e faz da narrativa um discurso no qual diferentes dimensões históricas são articuladas: a história encenada na diegese e a história evocada pela memória. A análise apresentada, ainda que não siga rigorosamente a nenhum método específico para a interpretação das sequências do filme, procurou demonstrar que tais intervenções à narrativa – aqui exemplificadas por meio das digressões – podem ser consideradas como estratégias retóricas na medida em que seu objetivo não é fazer da história do filme um suporte para a produção de um discurso, a defesa de um ponto de vista acerca do mundo.

Ainda que existam poucos estudos voltados diretamente à análise retórica de filmes (Soulez, 2011), ela surge como possível alternativa metodológica para lidar com narrativas audiovisuais em que o contexto histórico se torna um fator preponderante para compreender a sua composição. Não se trata de filmes históricos, mas de filmes que, por um processo de reapropriação da história, exploram as lacunas existentes nas narrativas oficiais sugerindo também uma reescrita e reinterpretação da História, expressando diferentes “retóricas”.

A retórica revolucionária de *Soleil Ô*, ao encenar, de diferentes maneiras, a forte relação de dependência do imigrante africano com relação à Europa (pela assimilação e repetição de suas convenções, paradigmas, costumes), mesmo em um contexto pós-independência, contribui para a sua reversão. Desse conflito de identidade que se desenvolve ao longo de toda a história – desde a colonização no continente africano e sua atualização por meio de gestos neocoloniais na Europa –, a narrativa sugere um retorno revisionista ao passado para, a partir de um retorno às “raízes”, oferecer novas alternativas de resistência e revolução no presente.

Referências

- AFRIQUE sur Seine. Direção: Mamadou Sarr e Paulin Vieyra. Senegal: Groupe Africain du Cinéma, 1955. 1 DVD (21 min).
- BUNGUÉ, Welket. De corpos periféricos ao cinema de autorrepresentação: entrevista com Welket Bungué. [Entrevista cedida a] Ana Camila Esteves, Jusciele Conceição de Oliveira Almeida e Morgana Gama de Lima. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 9, v. 17, n. 1, p. 293-310, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/668>. Acesso em: 4 fev. 2025.
- C'ETAIT il y a quatre ans. Direção: Paulin Soumanou Vieyra. France: [s. n.], 1954. 1 DVD (5 min).
- CONCERTO pour un exil. Direção: Desiré Ecaré. France: [ARGOS FILMS], 1968. 1 DVD (31 min).
- ESTEVES, Ana Camila. Habitar o mundo, habitar as fronteiras: contextos de migrações/mobilidades nos cinemas africanos contemporâneos. In. ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (org.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020. p. 125-150.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- GENOVA, James. *Cinema and development in West Africa*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013.
- GILLETT, Rachel Anne. *Crossing the pond: jazz, race, and gender in interwar Paris*. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Graduate School of Arts and Sciences, Northeastern University, Boston, 2010. Disponível em: <https://repository.library.northeastern.edu/files/neu:1467>. Acesso em: 4 jan. 2025.
- HONDO, Med. Soleil Ô – Entretien avec Med Hondo et Robert Liensol (1970). [Entrevista cedida a] Jean Delmas. *Sabzian*, [s. l.], 21 Nov. 2018. Disponível em: <https://www.sabzian.be/text/entretien-avec-med-hondo>. Acesso em: 20 mar. 2025.
- LES PRINCES noirs de Saint Germain-des-prés. Direção: Ben Diogoye Beye. Sénegal: Consortium Audiovisuel International, 1975. 1 DVD (16 min), color.

- LEWINO, Frédéric. "Nos ancêtres les Gaulois", une invention de la Renaissance!, *Le Point*, [s. l.], 20 Sept. 2016. Politique. Disponível em: https://www.lepoint.fr/politique/nos-ancetres-les-gaulois-une-invention-de-la-renaissance-20-09-2016-2069904_20.php. Acesso em: 28 jun. 2020.
- LIMA, Morgana Gama de. *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos*. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- MATOSO, Júlia Souza. Influência dos imigrantes africanos na França. *Conjuntura Internacional*, [s. l.], 23 set. 2015. Disponível em: <https://pucminasconjuntura.wordpress.com/2015/09/23/influencia-dos-migrantes-africanos-na-franca/>. Acesso em: 30 jan. 2021.
- MUDIMBE, Valentim Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Portugal: Pedago, 2013.
- PARIS c'est joli. Direção: Inoussa Ousseini. Intérpretes: Jo Anouma, Inoussa Ousseini, Charlotte Trench. France: Les Films du Centaure, 1974. 1 DVD (16 min), color.
- PAULIN Soumanou Vieyra: Son histoire. PSV-FILMS, [s. l.], 2023. Disponível em: <http://www.psv-films.fr/>. Acesso em: 30 jan. 2021.
- RIBEIRO, Marcelo R. S. Desterro, desejo, delírio. In: GOMES, Tiago de Castro Machado. *Grandes clássicos do cinema africano: Catálogo*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017. p. 89-98.
- SOLEIL Ô. Direção: Med Hondo. Intérpretes: Robert Liensol, Théo Légitimus, Ambroise M'Bia et al. France: Les Grands Films Classiques, 1967. 1 DVD (98 min).
- SOULEZ, Guillaume. *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision*. Paris: PUF, 2011.
- UKADIKE, Nwachukwu Frank. *Black African cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- VERSCHAVE, François-Xavier. Defining Françafrique. *Survie*, Paris, 18 fev. 2006. Disponível em: <https://survie.org/themes/francafrique/article/defining-francafrique-by-francois>. Acesso em: 30 jan. 2021.

Migração, desconforto e existência no filme *Os famosos e os duendes da morte*

SCHEILLA FRANCA DE SOUZA

Introdução

O objetivo deste ensaio é discutir de que maneira são construídas e articuladas as noções de desconforto, identidade e existência no filme *Os famosos e os duendes da morte* (2009). O filme brasileiro, ficção dirigida por Esmir Filho, narra a história de jovens que vivem na cidade de Lajeado no Rio Grande do Sul e apresentam grande dificuldade de interagir com a cultura alemã, base identitária da cidade, que é uma colônia de imigrantes alemães. Assim sendo, é interesse deste trabalho analisar o modo como essas relações são abarcadas pelo filme, compreendendo como os recursos estéticos e de linguagem são utilizados para representar filmicamente essas relações entre sujeitos, espaços, culturas e formas de existir.

Os famosos e os duendes da morte (2009) é o primeiro filme de Esmir Filho e conta a história do cotidiano de jovens numa cidade do interior do Rio Grande do Sul. O personagem principal não tem nome e identifica-se a partir de sua identidade virtual Mr. Tamborine Man. O filme centra sua narrativa na relação que este jovem estabelece com a cultura

de sua cidade. A pequena cidade de colonização alemã mantém suas tradições e, como a maioria das cidades pequenas no Brasil, oferece poucas oportunidades para os jovens. No filme, uma série de pessoas acaba cometendo suicídio, jogando-se de uma ponte. Pelo ponto de vista do jovem protagonista, elas se matam porque já não conseguem respirar, existir plenamente na cidade. Antes de morrer, uma jovem deixa seus vídeos no YouTube e perfis *on-line*, o que faz com que mesmo depois da morte, aconteça uma relação de identificação entre o protagonista e ela. Os atores do filme são jovens da própria cidade que, embora não tenha nome no filme, foi representada por meio de gravações na região do Vale do Taquari, principalmente na cidade de Lajeado.

“Aqui nessa cidade todo mundo sonha em segredo”: nas primeiras linhas do primeiro texto que vemos publicado em seu *blog*, o *menino sem nome*, identificado apenas por sua persona virtual como Mr. Tambourine Man, começa a revelar aquele que será o ponto de vista que conduz o espectador no filme *Os famosos e os duendes da morte* (2009).

Chama a atenção no filme a forma como é construída, estética e narrativamente, a relação do jovem com seu meio. É um filme que delineia o ponto de vista juvenil pela ótica do desconforto gerado pelo sentimento de não pertencimento em relação à sua família, sua cidade e sua raiz cultural germânica, bastante enfatizada pelas tradições culturais que são reforçadas pelos moradores, sobretudo os mais velhos, que têm inclusive dificuldade em falar o português, preferindo comunicar-se em alemão. O jovem vê, então, na internet a possibilidade, segundo seu ponto de vista, de migrar para um ambiente sem territorialidade e tempo, no qual conseguiria se expressar e existir de maneira um pouco mais livre.

O jovem representado aqui é aquele que tem acesso ao mundo globalizado através da internet, que vive e interage muito mais através dos ambientes virtuais do que com sua família ou com a realidade exterior, da sua cidade ou localidade. A cidade de Lajeado, pequena localidade onde se passa o filme, é uma colônia de imigrantes alemães, que preza por manter suas tradições e raízes germânicas, no uso da

língua, das festas, da culinária, dos costumes. Parte dessa população, sobretudo os mais jovens, por crescer em uma cidade pequena e ter acesso regular a internet, acaba por criar mais proximidade com produtos e identidades de outras culturas e, não raramente, se distancia da sua realidade local, afinal, como ele mesmo posta em seu *blog*: “Estar perto não é físico”.

Assim, a intenção desta comunicação é abordarmos de que maneira são constituídas filmicamente as relações de pertencimento e não pertencimento que marcam o ponto de vista do jovem protagonista Mr. Tambourine Man no filme, na sua relação com a sua realidade local e as tradições locais germânicas e a internet e suas possibilidades desterritorializadas. Para tanto, pontuaremos alguns recursos estéticos e narrativos que se encontram em todo o filme e lançaremos um olhar mais específico sobre algumas sequências em particular: a sequência de abertura e a sequência final do filme.

Cinemas e juventudes: algumas aproximações e pontes

As textualidades e as possibilidades enunciativas da sociedade atual são importantes mecanismos de materialização das identidades e dos pertencimentos do sujeito. Trazendo para o universo cinematográfico, segundo os estudos acerca das análises dos filmes, Stam (2005, p. 209) coloca que “a noção de texto – etimologicamente ‘tecido’ ou ‘tessitura’ – conceitua o cinema não como uma imitação da realidade, mas como um artefato, um construto”.

O cinema e o universo jovem mantêm uma relação bastante próxima durante a história da sétima arte. Em linhas gerais, observando o percurso histórico do cinema mundial, pode-se afirmar que essa relação ganhou mais notoriedade a partir da década de 1950.

Se além de uma condição, a ‘juventude’ é também uma construção simbólica inscrita nas práticas sociais, certamente o cinema nos últimos 50 anos constitui um momento importante na constituição. Ele é tanto produto dessas representações como produtor de novas formas de percepção desses seguimentos. No entanto, poderíamos

talvez julgar, apressadamente, que alguns filmes seriam menos verdadeiros porque ficcionais, outros mais consistentes porque baseados em fatos reais, constituindo o campo dos documentários de feitio sociológico ou antropológico (Sposito, 2009, p. 10).

Nesse viés, a título de breve exemplificação, podem ser citadas obras como *O selvagem* (1953); *Juventude transviada* (1955); *O prisioneiro do rock* (1955); *Os incomprendidos* (1959); *Acossado* (1960); *Easy rider – Sem destino* (1969); *A primeira noite de um homem* (1967); *Partner* (1968); *Clube dos cinco* (1985); *Curtindo a vida adoidado* (1986); e filmes mais recentes como *Edukators* (2003); *Os sonhadores* (2003); *Elefante* (2003), *Na natureza selvagem* (2007), *Paranoid park* (2007), *A rede social* (2009) ou *Inquietos* (2011).

Nota-se que os filmes citados são pertencentes ao universo do discurso ficcional, pois eles articulam formas narrativas de reapresentação de culturas juvenis sem a necessidade de relatar ou documentar fatos e personagens reais. No entanto, a relação entre ficção e realidade transpõe barreiras, de modo que o discurso ficcional consegue agregar muitas vezes elementos do cotidiano e do político, social e cultural, de alguma forma também registrando grupos e identidades que habitam determinado contexto e suas respectivas linguagens. Dessa maneira, os filmes, ainda que ficcionais, podem ser vistos como recursos e textos culturais que se inserem na teia social, permitindo analisar suas relações entre os textos, os sujeitos, as linguagens e as identidades.

A partir dos anos 1980, uma nova safra de produções revigorou as formas de abordagem sobre a juventude no cinema, levando em conta, principalmente, o público jovem. O avanço tecnológico propiciou novos mecanismos de diálogo com os jovens, como o videoclipe. Nesse momento, podiam ser vistas obras como *Menino do rio* (1981), *Garota dourada* (1984), *Bete balanço* (1984) e *Feliz ano velho* (1987), filmes que representaram diretamente a atmosfera social e política do jovem em um país no período da redemocratização.

Nos anos 2000, o diálogo com as culturas juvenis volta a ganhar projeção, traçando percursos de representação e pautados, sobretudo, no

ideal de diversidade cultural. Rêgo e Gutfreind (2008) afirmam que no cinema brasileiro dos últimos dez anos é crescente o número de obras que se debruçam sobre o âmbito da juventude brasileira, dentre alguns desses filmes, destacam-se: *Cidade de Deus* (2002), *Houve uma vez dois verões* (2002), *Dois perdidos numa noite suja* (2003), *Nina* (2004), *De passagem* (2004), *Cama de gato* (2004), *O Diabo a quatro* (2005), *A concepção* (2005), *Árido movie* (2006), *O céu de Sueley* (2006) e *Cão sem dono* (2007).

Além das obras citadas pelas autoras, podem-se vislumbrar outros títulos que dialogam de maneira proeminente com a juventude atual, suas identidades e representações, tais como *Proibido proibir* (2007), *Apenas o fim* (2008), *Sonhos roubados* (2009), *Antes que o mundo acabe* (2009), *Os famosos e os duendes da morte* (2009), *As melhores coisas do mundo* (2010), *Desenrola, o filme* (2011), *Estrada para Ythaca* (2010), *A fuga da mulher gorila* (2009) e *A alegria* (2010). Estes títulos apresentam vários métodos e estilos, estruturas de produção e distribuição, além de descortinarem formas distintas de abordagem sobre a cultura jovem atual no Brasil.

Em sociedade, tudo é encenação, como coloca Aumont (2008). O cinema é encenação. A juventude, ou as formas de identificação juvenil, assim como toda identidade (como a dos imigrantes alemães no filme aqui analisado) também o é. Esses modos de encenar, entretanto, não são fixos, sendo influenciados por um conjunto de circunstâncias, dentre as quais podem se enumerar o tempo, as gerações, as condições de produção, os locais de produção, as culturas e as individualidades. As artes, em suas possibilidades de textualização, têm formas e convenções para construir modos de encenação.

A encenação está em toda parte, nada pode se imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos do encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos. [...] Como a expressão indica, e até duplamente, a encenação, tem a ver com o teatro e a teatralidade. Como encenar sem ter definido primeiro, pelo menos implicitamente, uma cena. [...] Se a encenação é um gesto do teatro, como compreender a sua intervenção no cinema? (Aumont, 2008, p. 12).

A encenação do cinema é uma questão de compreensão, inclusive, de sua linguagem. O cinema passou por vários momentos de ressignificação até ser reconhecido como textualidade, meio artístico e de comunicação, consolidando com o passar dos anos uma gramática e uma linguagem própria. Contudo, todo novo texto carrega em si particularidades dos textos anteriores. Pode-se reforçar que o mesmo fenômeno se faz presente nas artes, nos meios de comunicação e nas formas de tecnologia. Portanto, o cinema traz em sua concepção noções que vêm de outras artes, balizando alguns elementos específicos e reconduzindo-os à sua própria estrutura e linguagem.

Segundo Rêgo e Gutfreind (2008), o cinema pode ser concebido como uma estrutura plural e um instrumento de expressão que permite olhar para o mundo e congregar formas discursivas, identitárias e culturais. Retomando o diálogo com a juventude, Abramovay e Castro (2006) chamam a atenção para o fato de o cinema ser o segundo lugar de entretenimento mais frequentado pelos jovens em áreas metropolitanas no Brasil, momento propiciado também pela inserção do cinema dentro dos *shoppings centers*. Assim sendo, não é por menos que o universo juvenil tenha adquirido maior visibilidade nas telas do cinema nacional nos últimos anos.

Por tal razão, Fabris (2008 *apud* Seibert, [2009], p. 3) reforça que “[o cinema é] uma produção cultural que não apenas inventa histórias, mas que, na complexidade da produção de sentidos, vai criando, [...] limitando, [...] excluindo ‘realidades’”. Desse modo, pode-se observar que as formas de representação ficcionais no cinema não são arbitrárias, mas sim partilhas sociais e culturais que agregam valores simbólicos, influenciando os papéis e métodos de produção cinematográficos.

Tomando por base o cinema brasileiro contemporâneo e sua relação com a juventude, percebem-se as demarcações desse jogo de luzes e sombras. Nesse período, inúmeras obras têm sido produzidas tendo como foco principal o povo brasileiro, sua gente, sua cultura e seus hábitos, assim como a relação de imigrantes que vêm morar aqui no

Brasil. Dentre essas obras, há uma série de filmes que representam o jovem e o universo juvenil, sobretudo em situação de risco, cercado pela violência e pelo descaso social. Com o lançamento de *Cidade de Deus* (2002) e o seu sucesso internacional, diversas obras seguiram essa tendência e buscaram explorar essas facetas do universo juvenil brasileiro. A ligação com uma certa ideia de realidade é enfatizada em primeiro plano. Entretanto, com o final da década, algumas outras faces desses universos ganham relevância, sobretudo nos últimos anos, com o início do século XXI.

Assim como as concepções em torno das juventudes configuram-se em constante metamorfose, o cinema jovem também coloca essas características múltiplas. Portanto, atenta-se para a existência de infinitas possibilidades de representação das relações entre cinema e juventude.

Ao pensar a relação entre cinema e juventude, não posso deixar de concordar com Esther Hamburguer. Para essa pesquisadora, o universo cinematográfico intensificou e estimulou a disputa pelo controle da visualidade, pela definição de assuntos e personagens que ganharam expressão audiovisual. Essa disputa define como e onde serão escolhidos os objetos, constituindo, assim, elemento estratégico na definição de ordem/desordem cultural contemporânea (Hamburguer, 2007). Desse modo, o cinema ao eleger seu foco sobre os jovens, constrói mais uma dentre outras figurações sobre o lugar na sociedade, figurações que disputam legitimidade ao serem disseminadas (Sposito, 2009, p. 10).

A autora segue sua reflexão apresentando um contraponto entre a escolha pela representação ficcional do universo jovem e a sua relação com a realidade. Ela atesta que o cinema, dentro desse diálogo com a cultura jovem, propõe uma representação de universos em que não se podem olvidar as potencialidades da linguagem cinematográfica.

Uma intersecção importante é o uso dos recursos de linguagem que os filmes arregimentam para compor esse diálogo com os jovens, e sua representação. No caso específico de *Os famosos e os duendes da morte* (2009), o já tradicional desconforto associado à representação juvenil

encontra lugar em sua relação com a colônia de imigrantes alemães, no interior do Rio Grande do Sul. A relação com a tradição germânica, inclusive no idioma usado pelas gerações mais antigas, que falam mais um dialeto alemão do que o português, dificulta a existência plena dos jovens na cidade, ao menos do ponto de vista do protagonista, Mr. Tamborine Man, que tem como lugar de expressão de si as redes sociais e o seu *blog* homônimo na internet. Nessa tensão entre a cultura e as identidades e tradições germânicas na cidade e das possibilidades desterritorializadas de existir – mesmo depois da morte física – na internet é que o filme constrói a representação e a existência desses jovens, filhos e netos de imigrantes e de sua relação consigo mesmos e com o Outro.

A ideia do filme surgiu a partir do contato de Esmir Filho com o primeiro livro de Ismael Caneppele, *Música para quando as luzes se apagam*. Uma vez tendo se identificado com o estilo de escrita dotada do autor, Esmir Filho se aproximou de Caneppele, que estava começando a escrever o argumento de *Os famosos e os duendes da morte*. O livro e o roteiro do filme foram desenvolvidos concomitantemente.

Ao longo de suas entrevistas, o diretor sugere que *Os famosos e os duendes da morte* (2009) não é um filme para todos os públicos, mas que, com esse filme, ele busca atingir um público específico através de sua temática juvenil e também de sua linguagem. Para tanto, deixa claro que a obra vai dialogar mais diretamente com aqueles que falam a língua desses jovens, que compartilham das inquietações e dos medos de seus personagens.

Para realizar o filme, o diretor buscou uma imersão territorial no ambiente dos personagens, uma cidade pequena e de tradições rurais no interior do Rio Grande do Sul. O processo de produção do filme – essa imersão, a escolha dos atores – é significativo para o resultado textual e de identificação que o filme conseguiu alcançar.

Como o filme aborda os dilemas e comportamentos de uma juventude que percebe na internet e nas suas ferramentas formas de compartilhar expectativas, medos e vivenciar as suas experiências juvenis,

o processo de seleção dos atores envolvidos no filme se deu por meio de redes sociais e ambientes virtuais. O domínio dessas linguagens, os hábitos de postagens, de escrita e projeção *on-line* em blogs e redes de relacionamento foram fundamentais para a criação de um ambiente de verossimilhança, de proximidade dessas formas de cultura e comportamento jovem.

Desde a criação conjunta do roteiro, a escolha dos personagens, a imersão do diretor que foi morar na região onde o filme se passa, tudo no filme e em seu processo de produção evoca a ideia de buscar uma proximidade intensa com as identidades e o universo representado. O garoto *sem nome* conhece a *menina sem pernas* através de seus vídeos postados na internet em seu canal de compartilhamento no YouTube. O canal de Jingle Jungle, a menina sem pernas por quem o protagonista se encanta, realmente foi feito pela atriz Tuane Eggers, uma jovem em seu primeiro papel no cinema.

O que é um texto de Tuane Eggers e o que é um texto de Jingle Jungle? O texto é o mesmo e a colaboração dos atores juvenis é tamanha que o diretor chega a citá-los, em entrevistas, muitas vezes, como coautores do filme. O mesmo fato pode ser percebido com a trilha sonora, um *folk rock* sombrio e pessimista, bem próximo ao estilo de Bob Dylan. A trilha foi feita por um jovem músico da cidade, Nelo Johann, e as músicas podem ser baixadas em seu site.

A linguagem do mundo *on-line* e os textos realmente foram postados e, não raramente, se podem ver respostas e assinantes dos canais virtuais dos personagens. O limite entre público e obra fica realmente comprometido por essas instâncias de interação na internet. O público pode conhecer Jingle Jungle da mesma maneira que o protagonista Mr. Tambourine Man o faz, através dos vídeos *on-line*. E nada impede que a fantasia se transporte para o público também. O próprio diretor conheceu os atores e, mais especificamente, a atriz Tuane Eggers dessa forma, através de seus textos na internet.

Foram 400 atores entrevistados, todos habitantes do interior do Rio Grande do Sul, dos quais 40 foram pré-selecionados para oficinas de

interpretação, sendo quatro escolhidos dentre esses adolescentes para atuação. No caso de Tuane, o diretor aponta que a maneira com que sua personagem representa o mundo por meio dos textos virtuais é muito próxima da maneira com que a atriz representava sua visão de mundo em seu Flickr, Fotolog, Videolog e em seu *blog*. Assim sendo, o seu próprio universo é também o universo da personagem já que tudo isso foi aproveitado para o filme e se encontra marcando discursivamente esse esgarçamento das fronteiras de identificação entre atores e personagens no filme.

Um fator apontado sobre esse processo de identificação do público com os personagens é o de que finalmente um filme nacional buscou dar voz a esses sujeitos, dando-lhes uma representação com a qual eles se identificam. Não são raros depoimentos como esses em *blogs*, comunidades *on-line*, nos comentários dos vídeos disponibilizados na internet.

Era preciso que seus atores e personagens realmente falassem a língua desses jovens, captassem a essência de suas inquietações e comportamentos para que o filme conseguisse dialogar de fato com o público. Além da estratégia de buscar jovens com afinidades e familiarizados com as possibilidades textuais interativas na internet, o diretor, durante os ensaios e gravações, relata em entrevistas que não se tratava de entregar um texto pronto aos atores simplesmente para ser decorado e gravado. Segundo o diretor, o seu mecanismo para a construção das falas era dizer o que queria que os personagens dissessem e fazia questão que os atores incorporassem às falas suas marcas próprias de oralidade, regionalismos e coloquialidade.

Dentro do processo de partilha e identificação, pode-se dizer que a língua materna é um dos primeiros símbolos de identidade adquiridos. Sua partilha permite o reconhecimento e a identificação não apenas na localidade onde se nasce, mas do pertencimento aos diferentes grupos culturais. Dessa maneira, entende-se que o português falado pelos jovens em filmes como *Os famosos e os duendes da morte*, assim como a

própria linguagem fílmica, está impregnado em seu uso da linguagem pelas partilhas culturais dos jovens brasileiros contemporâneos.

Nesse sentido, as teorias contemporâneas no campo da linguagem apontam que compreender a língua portuguesa falada no Brasil contemporâneo, pelos jovens dentro do texto fílmico, é reconhecer o seu poder de agregar conteúdos discursivos e simbólicos específicos. No entanto, a língua não pode ser observada como categoria abstrata, circunscrita às gramáticas e normas. A evolução da língua e das linguagens se dá através de seu uso nas relações pessoais, nas relações sociais e nas diversas textualidades.

Entre as linguagens presentes na sociedade contemporânea, o cinema desempenha um papel relevante no redimensionamento de representações e identidades culturais, discutindo aspectos inerentes à sociedade contemporânea. Em *Os famosos e os duendes da morte* (2009), o cinema constrói a representação e o desconforto de existir a partir de dois polos: de um lado, os imigrantes de gerações mais antigas, que desejam manter a relação com a sua pátria natal, a Alemanha, através da língua e das tradições, e de outro, um grupo de jovens que se identifica muito mais com as possibilidades desterritorializadas e intemporais da internet, enxergando, nas suas ferramentas de expressão, possibilidades de existir.

Para compreender essa dinâmica, observa-se que se a internet se constitui como este lugar de encontro consigo mesmo e com um outro para o jovem, um lugar do diálogo “sem fronteiras”, a cidade é representada na dinâmica oposta para o jovem Mr. Tambourine Man. Nas cenas externas, nas ruas da pequena cidade onde mora, a maior parte das falas do filme advém da narração em off do personagem, e são poucos os diálogos travados com as pessoas nas ruas, sempre num tom seco e repleto de momentos de pausa, ressaltando mais o que se silencia do que o que se exterioriza. Com as gerações mais velhas, o diálogo travado é quase incompreensível, pois os mais idosos pouco falam o português, o que torna difícil a comunicação para este jovem que se sente pouco atraído pela realidade de sua localidade, e talvez por isso,

numa tentativa de negar a realidade local, ele também nunca apareça falando o dialeto alemão local.

E se não se ouve muito bate-papo nas ruas, a cidade também é representada de maneira que ela poucas vezes é vista, enxergada mesmo, plenamente. Os espaços externos estão quase sempre envoltos em neblina, durante o dia e em muitas sombras, durante a noite. O que se vê, em muitos momentos, dos personagens na interação com a cidade são contornos, vultos.

A trilha sonora inclui músicas de Bob Dylan, sendo que uma delas dá nome ao protagonista, e parece evocar seu desconforto geral com o que o cerca, como pode-se perceber em sua letra, que fala de alguém que se sente perdido e deslocado, com vontade de migrar, de fugir de sua realidade. Além dessa canção, toda a trilha sonora do filme é composta por músicas em inglês que podem ser identificadas como pertencentes ao gênero *folk*, que consagrou Dylan. A trilha é de autoria de Nelo Johann, nascido e criado na cidade de Lajeado.

Há três línguas muito fortes no filme: o alemão, falado entre os imigrantes, sobretudo os moradores mais velhos, representando a tradição local, a cidade, sua raiz cultural. No português, a solidão está marcada no tom em que o personagem usa para se expressar, para expressar a sua falta de identificação e entusiasmo com a realidade local, com sua família e até com seu único amigo. O inglês, por sua vez, quase não pode ser considerada uma língua estrangeira para o protagonista. Seu nome para nós é Mr. Tambourine Man. Apaixonado pela Jingle Jungle e cuja identificação maior é com Bob Dylan. O inglês demarca o lugar do desterritorializado, que parece ser bastante atraente para o jovem Mr. Tambourine Man.

Alguns ambientes são importantes no filme: o quarto do protagonista, onde estão suas principais referências: o computador com o canal da Jingle Jungle, seu *blog* e o MSN. A ponte, que representa a possibilidade de migrar da realidade local, seja morrendo ou deixando a cidade. A cidade, quase sempre com suas ruas vazias e a escola onde impera a distância entre as pessoas, corroborando o discurso de que

naquela cidade não é possível haver interação, pois, no ponto de vista do protagonista que conduz o filme, as pessoas não falam a mesma língua, não se mostram, não conseguem se expressar, e por isso “cada um sonha em segredo”. A internet representaria então a possibilidade de encontrar pessoas (identidades, culturas) com quem se possa estabelecer uma comunicação, ter sintonia e afinidade.

A morte física não quer dizer, no entanto, a morte de fato, a não existência, mas migrar para um lugar onde se pode existir de verdade, plenamente. O jovem Mr. Tambourine Man se identifica e dialoga com uma menina que não vive mais, mas que continua a existir, virtualmente, através das suas postagens. Enquanto a incomunicabilidade é extremamente enfatizada para com a família e com a cidade no filme.

Uma análise da representação do desconforto no filme

Através dos trechos selecionados do filme se pode compreender melhor como se constrói, na linguagem fílmica, esse sentimento de desconforto no filme *Os famosos e os duendes da morte* (2009). As sequências selecionadas foram: a primeira – a sequência de abertura do filme – e a sequência final, onde se evidencia o deslocamento entre o universo jovem do personagem e a sua realidade local e as tradições locais.

SEQUÊNCIA 1

Tempo inicial: 0min52seg

Tempo final: 6min22seg

A sequência de abertura do filme se inicia com imagens tremidas e de baixa resolução, sem o uso do foco. Nelas se pode ver um casal de jovens. O som ambiente é marcado pelos passos dos personagens que estão em um ambiente aberto, de campo. Aparentemente, eles mesmos fazem as imagens.

Com quase dois minutos de “vídeo caseiro”, a imagem congela ao som do clique de *mouse*. A imagem permanece congelada por cerca de dois segundos até reaparecer no plano seguinte inserida em uma

página da internet, no perfil de uma menina identificada como Jingle Jungle. Sobre o vídeo, o título “Respiro”.

A internet é, para a jovem, já morta, a possibilidade de respiro, assim como para Mr. Tambourine Man. Durante a exibição dos créditos ouve-se o menino falar: “O menino sem nome conheceu a garota sem pernas [...] A garota sem pernas mostrou a ele o mundo como conhecia. [...] E por um tempo ele embarcou [...] Ela nunca lhe deu um nome, ele nunca lhe trouxe as pernas” (Os famosos [...], 2009).

A ideia expressa nos termos “garota sem pernas” e “menino sem nome” evoca a noção de que a menina não existe territorialmente, não caminha como ele, seus pés não tocam o chão. Mais tarde, que ela morreu. E embora a sua imagem abra o filme e ela seja a personagem de maior identificação com o protagonista, ela só existe virtualmente. Por sua vez, a ideia de não ter um nome confere ao protagonista um senso de perda de identidade, deslocamento, de não pertencimento, de não saber ao certo quem se é.

O título da postagem de Mr. Tambourine Man, a palavra alemã “geheimnis”, significa segredo. Por estar escrito em alemão, pode-se inferir que ela traz em si a relação que se estabelece entre a cidade e sua cultura alemã trazida e mantida pelos imigrantes e seus descendentes. Mas o jovem a evoca para falar da impossibilidade de comunicação que parece existir, ao menos em seu ponto de vista, entre as pessoas da cidade.

Finalmente se pode ver, pela primeira vez, parte do corpo de Mr. Tambourine Man iluminado e acompanhado dos sons do computador. Não é à toa que logo depois do plano que mostra a sua postagem e o título do seu *blog*, segue-se o plano detalhe dos olhos do jovem, refletindo a luz do monitor. Aos poucos, na cena inicial vai-se delineando o protagonista, iluminado pelo computador e acompanhado de efeitos sonoros de digitação e de janelas de um programa similar ao MSN, no qual Mr. Tambourine conversa com um amigo virtual que se denomina E. F. Este parece ser o amigo virtual com quem Mr. Tambourine dialoga com mais intensidade sobre os rumos que quer dar a sua vida.

E. F. é o próprio Esmir Filho, alguém de fora daquele contexto, disposto a interagir com o jovem e ajudar a expor seu desconforto e sua vontade de fugir. É ele quem anuncia que haverá um *show* de Bob Dylan em outra cidade. Sobre essa questão, Mr. Tambourine responde na janela de conversação tipo MSN: “É muito longe de mim”. Então E.F. replica provocando: “Longe é o lugar onde se pode viver de verdade”.

De alguma forma, pode-se evidenciar que a fala de E.F. dá uma dica da relação que se estabelece entre esse jovem e a cidade. O “longe” evidencia essa falta de ligação com a família, com a cidade, com as tradições culturais, com a língua e as tradições alemãs, que vão se tornar mais nítidas ao longo de toda a narrativa. Assim como os imigrantes constituíram sua colônia com suas tradições, Mr. Tambourine Man sente necessidade de migrar, de ir para longe, para viver suas inquietações juvenis, para poder existir plenamente. Embora se possa pensar que de alguma forma ele já tenha migrado sua existência para o mundo desterritorializado da internet, no qual passa boa parte do seu tempo e, sobretudo, consegue se expressar e interagir mais plenamente. Longe é a condição de existência do personagem sem nome, Mr. Tambourine Man, que dialoga, canta e convive com a menina sem pernas, Jingle Jungle, um longe que talvez nunca tenha um nome, assim como ele e sua amiga virtual ou E.F. Apesar de ter cometido suicídio se jogando da ponte de ferro, ela, a jovem, existe tanto quanto Mr. Tambourine Man. Apenas migrou inteiramente para o universo virtual.

Nessa mesma sequência, o jovem se deita na cama com as luzes do quarto apagadas. Ele pega a luminária e começa a apontar a luz para alguns pontos, o primeiro deles é a escrivaninha onde está o computador. Em seguida, continua apontando para aquelas que são as suas principais referências: um cartaz de Bob Dylan e uma estrela no teto. Apenas uma estrela. O plano a seguir mostra, pela primeira vez, o rosto do garoto por completo, iluminado. Durante todo o filme, sombra e luz ajudam a compor o sentido do filme. Nessa cena, através do uso da luz e do intercalar entre acender e apagar, se estabelece uma dinâmica que apresenta ao espectador os elementos importantes do

universo do personagem, esse jovem cujas afinidades que constituem sua identidade são desterritorializadas: seu computador, ponte que o leva para lugares que possibilitam sua existência mais plena, o cartaz do seu ídolo com o qual se identifica tanto que adota o nome de uma de suas músicas em seus perfis na internet e ainda a estrela sozinha no céu escuro, dando a dimensão de sua solidão. O computador e a ponte são, pelo ponto de vista do jovem, as duas possibilidades de migrar da realidade da cidade onde, segundo ele, todos sonham em segredo.

SEQUÊNCIA 2

Tempo inicial: 1h31min34seg

Tempo final: 1h37min59seg

A outra parte trazida à análise de *Os famosos e os duendes da morte* (2009) é a sequência de encerramento do filme. Nessas cenas, que se desenrolam durante a festa junina tradicional da cidade, marca o sentimento de incomunicabilidade e desconforto entre Mr. Tambourine Man, sua mãe e sua cidade. Após o estranho encontro com Julian (ex-namorado de Jingle Jungle) na usina da cidade, misteriosamente falta luz em toda a localidade. Tudo às escuras, a festa para. Algumas pessoas vão embora. Quando a luz enfim retorna, Mr. Tambourine Man está na festa, chorando e olhando tudo com ares de estrangeiro, distante e perdido.

A câmera funciona nesse trecho, destacando sempre o jovem do fundo, da festa. O deslocamento fica visível na linguagem do filme e muito especificamente nessa cena, através do uso do foco. A música que está sendo executada na festa é uma música em alemão, e o jovem aparece soturno em meio a toda aparente alegria da festa junina. Quase todos estão vestindo trajes típicos.

A mãe fica tão contente com a aparição do jovem na festa que o abraça e começa a dançar com ele, não percebendo inicialmente que ele estava chorando. O seu choro é abafado pelo som da música. Rodopiando com o filho, pode-se ver o rosto cheio de lágrimas e escuro do filho sendo sucedido pelo soridente rosto da mãe, que continua

girando e no final parece estar meio desconcertada, fora de si. A cena é gravada em plano sequência e pode-se perceber discursivamente toda a incomunicabilidade entre as duas gerações.

O jovem, por fim, deixa a festa. Em um plano lateral, pode-sevê-lo na ponte, olhando para suas laterais. O silêncio e o som dos sapos e grilos toma conta do que até então era música. O mundo interior do personagem em conflitos existenciais ganha forma na linguagem filmica e o seu universo de solidão e desconforto se sobrepõe ao ritmo esfuziante da festa local. É preciso dizer que há jovens que se identificam com a festa e que estão se divertindo durante a comemoração, dançando, cantando e bebendo.

Em um segundo plano sequência, pode-se observá-lo decidir não se jogar e sim atravessar a ponte, sair de lá, ir para longe, como sugeriu seu amigo E.F. O filme vai se desfocando à medida que o jovem atravessa a ponte. Esse desfoque está ligado ao não conhecimento do seu destino depois que ele for embora, que ele cruzar a ponte, que ele vivenciar sua juventude. No entanto, foi preciso.

Sua caminhada dura até o desaparecer do jovem no plano. Ele some do campo de visão do espectador e da câmera. Mas esta continua estática, não o acompanha. Ela continua a registrar a ponte. O importante é migrar para outro lugar onde a existência seja possível. A ponte é sinônimo disso, da travessia.

Considerações finais

Os famosos e os duendes da morte (2009) é um filme que aborda o desconforto e a falta de identificação de um jovem com sua realidade local, a cidade de Lajeado, pequena colônia de imigrantes alemães no Rio Grande do Sul. Este jovem, representa, de alguma forma, uma certa juventude contemporânea que, convivendo com tecnologias e possibilidades de interação virtuais conectadas com qualquer parte do mundo, cultura ou tempo, prefere interagir através desses meios e acaba criando um distanciamento profundo da sua realidade territorializada, local.

Ao longo dos tempos, o Brasil recebeu imigrantes de diversos países, que constituíram colônias a fim de manterem vivas suas tradições e cultura. Com o passar do tempo e as transformações sociais, essas colônias que legitimamente prezam por manterem suas tradições também se inserem num contexto globalizado através da presença e uso das tecnologias virtuais, sobretudo pelos jovens. É interessante perceber que ao abordar a imigração e suas problemáticas, normalmente a questão do desconforto está diretamente ligada aos imigrantes diretamente, por não se sentirem em sua pátria, tendo comumente que adotar línguas e costumes outros que não os seus. Não é que o filme negue esse desconforto típico do processo de migração territorial, mas ele privilegia na obra o ponto de vista da identidade juvenil e o processo de migração da existência de seu protagonista cada vez mais para os ambientes virtuais, evidenciando a sua relação de não pertencimento às tradições e à territorialidade.

No caso de *Os famosos e os duendes da morte* (2009), Esmir Filho escolhe outro ponto de vista associando desconforto e migração: o ponto de vista de uma juventude contemporânea, intensamente conectada e completamente distante da sua realidade local. O desconforto, as formas de pertencimento e as possibilidades de existência que marcam o jovem Mr. Tambourine Man são, portanto, marcas de uma certa identidade juvenil. No entanto, no próprio filme ela não é homogênea. Mr. Tambourine Man e Jingle Jungle sentiram necessidade de migrar de sua localidade para existir plenamente. No entanto, o filme mostra através dos colegas do jovem protagonista que isso não é uma unanimidade, há jovens que curtem as tradições juninas, que gostam da rotina com os amigos da escola (futebol, festas), que se sentem confortáveis com o dia a dia da cidade.

Em um mundo em que se pode viver múltiplas realidades na internet à distância de um *click no link*, é importante que se conservem e alimentem a multiplicidade de manifestações culturais na sociedade *off-line* também. Como afirma Mr. Tamborine Man, o protagonista de *Os famosos e os duendes da morte* (2009): “Estar perto não é físico”.

Assim como os imigrantes criam mecanismos para se sentirem próximos de sua pátria original, esse jovem cria formas de escapar do seu desconforto. Ele próprio é muito mais próximo da língua inglesa do que do português e mais ainda do alemão, língua falada pela maior parte dos habitantes idosos da localidade gaúcha onde se passa o filme. Mais próximo do cantor de *folk rock* estadunidense Bob Dylan do que da música nacional contemporânea e de uma menina morta que continua viva nas páginas e perfis de redes sociais da internet do que dos habitantes da sua cidade ou sua família.

Referências

- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- ABRAMOVAY, Miriam; CASTRO, Mary Garcia (coord.). *Juventude, juventudes: o que une e o que separa*. Brasília, DF: Unesco, 2006.
- BENEVIDES, Rubens de Freitas. *Cenários modernos e pós-modernos no Brasil: juventude, política e rock and roll*. 2008. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/5014>. Acesso em: 5 fev. 2025.
- BUENO, Zuleika de Paula. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro. *Comunicação Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 41-69, jul. 2008. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/126>. Acesso em: 5 fev. 2025.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. Prefácio: os jovens entre música e corpo. In: CALDAS, Waldenyr. *A cultura da juventude: de 1950-1970*. São Paulo: Musa, 2007.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 40-52, dez. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/zsHS7SvbPxKYmvcX9gwSDty/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 5 fev. 2025.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

FEIXA, Carles. O quarto dos adolescentes na era digital. In: COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elisabeth Murilho da. *Sociabilidade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: Educ, 2006.

FREIRE FILHO, João. Retratos midiáticos da nova geração e a regularização do prazer juvenil. In: BORELLI, Sílvia H. S.; FREIRE FILHO, João (org.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GROOPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre jovens. In: BORELLI, Sílvia H. S.; FREIRE FILHO, João. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008.

OS FAMOSOS e os duendes da morte. Direção: Esmir Filho. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu. Brasil: Warner Bros. Pictures, 2009. 1 DVD (101 min), color.

PEREIRA, Cláudia; ROCHA, Everaldo; PEREIRA, Miguel. Tempos de juventude: ontem e hoje, as representações do jovem na publicidade e no cinema. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 5-15, jul./dez. 2009.

PRYSTON, Angela. Martírio juvenil, música e nostalgia no cinema contemporâneo. In: BORELLI, Sílvia H. S.; FREIRE FILHO, João. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008.

RÊGO, Isabel; GUTFREIND, Cristiane Freitas. O imaginário dos jovens no cinema pós-retomada. In: MOSTRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO DA PUC-RS, 3., 2008. Anais [...]. [S. l.: s. n.], 2008.

SEIBERT, Lisli. *Cinema e juventude para além da rebeldia*. [Caxambu: s. n., 2009]. Disponível em: <http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT16-6962--Int.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2025.

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

SPOSITO, Marília Pontes. Prefácio. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel; DAYRELL, Juarez (org.). *A juventude vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos “pós”. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel; DAYRELL, Juarez (org.). *A juventude vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.

VIANNA, Hermano (org.). *Galeras cariocas: territórios e conflitos culturais*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

Entre lendas, relatos e imagens: uma experiência anarquista no Sul do Brasil

SOLENI BISCOUTO FRESSATO

Independente [sic] dos resultados concretos de seus sonhos, são os idealistas que movem a máquina do mundo, empurrando a humanidade para a frente (Vicentini; Sanches Neto, 2000, p. 11).

Dedico este texto a todos os idealistas, de todos os tempos.

Em 1890, na região agrícola da cidade de Palmeira (Paraná), era fundada, por um grupo de imigrantes italianos, a Colônia Cecília, uma das poucas comunidades anarquistas da América Latina. Ao longo de quatro anos, seus integrantes vivenciaram as práticas da ausência de autoridade, em que a liberdade, o respeito e a coletividade eram as premissas básicas.

Apagada da história por várias décadas, considerada uma mácula a ser esquecida e condenada ao desaparecimento da memória, somente a partir dos anos 1960 ressurgiu o interesse pela experiência. Em maio de 1968, na França, as bandeiras anarquistas voltaram a ser hasteadas e o interesse pelos teóricos libertários contaminou a juventude desencantada com os governos autoritários. No Brasil, em 1980, com a publicação de

O silêncio dos vencidos, seu autor, Edgar de Decca¹, tomando por exemplo os acontecimentos de 1930, que levaram Getúlio Vargas ao poder, propunha um novo olhar sobre velhos fatos, transformando a história num campo de possibilidades. A obra é um marco na historiografia nacional.

A partir de então, o interesse por experiências como as da Colônia Cecília voltou a inspirar artistas e pesquisadores. Em 1975, Jean-Louis Comolli recuperou a comunidade dirigindo o filme *La Cecília*. No Brasil, pelo menos três produções foram feitas: a minissérie *Colônia Cecília* (1989), dirigida por Hugo Barreto e levada ao ar pela Rede Bandeirantes; o documentário *Pão negro, um episódio da Colônia Cecília* (1994), de Valêncio Xavier, e a minissérie *Colônia Cecília, uma história de amor e utopia* (2012), da RPC TV, filiada à Rede Globo no Paraná.

O interesse pela colônia não é apenas de cineastas, romancistas também buscaram inspiração na experiência para escreverem suas obras. Esse é o caso de *Um amor anarquista* (2005) de Miguel Sanches Neto. Zélia Gattai também cita a Colônia Cecília em pelo menos dois de seus livros: *Anarquistas graças a Deus* (1979) e *Cittá di Roma* (2000).

Na cidade de Palmeira, já se realizaram dois simpósios, em 2012 e 2014, para resgatar a memória e a identidade da região. Para o primeiro evento, a Cia Impacto em Cena produziu a peça *Colônia Cecília – um pouco de ideal e de polenta*.

Do ponto de vista “científico”, a colônia tem sido objeto de inúmeros artigos e trabalhos de graduação e pós-graduação, nas mais varia-

1 Sobre essa “revolução”, destacam-se três correntes historiográficas, que orientam as pesquisas sobre o período. Segundo Mendonça (1996), a primeira delas identifica 1930 como uma efetiva “revolução”, na qual a classe burguesa teria assumido o poder de Estado, responsabilizando-se pela superação da economia agroexportadora em favor da industrialização; seria uma superação das estruturas arcaicas. A segunda tendência, conforme Boris Fausto (1997), atenua a utilização do conceito de “revolução”, explicando 1930 como um rearranjo das elites. A burguesia, no lugar das oligarquias rurais, passaria a comandar o processo político. Por fim, a terceira tendência de autoria de Decca (1994) não qualifica 1930 como uma revolução, ou como um rearranjo político. Segundo esse autor, no final dos anos 1920, a classe trabalhadora havia institucionalizado sua presença na política por meio do Bloco Operário Camponês (BOC), criado pelo Partido Comunista, provocando a reação da burguesia industrial. Desses embates entre as classes, resulta o golpe de Estado, com caráter contrarrevolucionário e que acionaria diversos dispositivos repressivos, em apoio à classe patronal.

das áreas do conhecimento (história, sociologia, comunicação, letras), inspirando toda uma geração de pesquisadores.

Esse é o caso da historiadora Isabelle Felici que, em 1994, defendeu sua tese de doutorado *Les italiens dans le mouvement anarchiste au Brésil: 1890-1920*, na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, analisando a presença de italianos anarquistas no Brasil, tanto na fundação da Colônia Cecília como no ativismo político em São Paulo. Em artigo publicado no Brasil, em 1998, fruto das investigações de sua tese, a historiadora se propõe a descobrir a “verdadeira história” da Colônia Cecília, a fim de “estabelecer definitivamente a distinção entre lenda e realidade” (Felici, 1998, p. 9). Consultando diversas fontes, tanto no Brasil quanto na Itália, entre jornais, panfletos, diários de memórias, correspondências pessoais e registros oficiais (arquivos de polícia, listas das hospedarias de imigrantes, visitas a arquivos nacionais), Felici recupera toda a trajetória da Cecília, desde o desejo de sua fundação por Giovanni Rossi, as experiências antecedentes, até a experiência concreta no Brasil. Trata-se de uma pesquisa com bases sólidas e bem argumentada.

O problema de sua pesquisa é revelar um certo descontentamento com toda a memória construída e, de certo modo, fantasiada em torno da Cecília. Baseando-se sobretudo em fontes oficiais, a historiadora estabelece uma fronteira entre o “certo” e o “errado”, entre o que “efetivamente” aconteceu e o que poderia ter acontecido. Agindo dessa maneira, ela acaba por menosprezar toda uma produção (romances, contos, filmes) sobre a experiência anarquista que, se não são exatamente reais, refletem sobre possibilidades que permeiam a Cecília.

O presente texto vai exatamente na contramão da proposta de Felici. Não desprezando toda a história que “efetivamente” aconteceu e, também, me reportando a ela, valorizo, igualmente, a história que poderia ter acontecido, aquela que envolve os sonhos e as fantasias, os devaneios psicológicos, os momentos de angústia, de tristeza e de felicidade. Para tanto, debruço-me sobre filmes (ficionais e documentários), contos e romances para melhor compreender a experiência da

Cecília, e considero como eixos norteadores de minha reflexão as noções de fidedignidade, verossimilhança e licenciosidade poética.

Além desse outro olhar, que resulta em outra história, tão importante quanto “a história”, também busco compreender por que, a partir dos anos 1970 e ainda na atualidade, as pessoas se interessam pela Cecília, retirando-a do esquecimento a que estava condenada.

O experimentalista Giovanni Rossi

Giovanni Rossi (1856-1943), que também assinava seus escritos com o pseudônimo de Cárdias, era agrônomo e médico veterinário, filho de uma família influente e abastada de Pisa. Seu pai era advogado e sua mãe era descendente de uma família tradicional de médicos da cidade. Influenciado pelos socialistas libertários experimentalistas franceses, nutriu um forte desejo pela realização de comunidades experimentais com o objetivo de vivenciar as práticas anarquistas. Em Cremona (Itália), no ano de 1887, organizou a Colônia Agrícola Experimental Cittadella. Do ponto de vista econômico e organizacional, a colônia foi um sucesso. Partindo do trabalho coletivo e com ganhos socializados, em pouco tempo a colônia obteve uma grande produção. Mas, para Rossi, a experiência foi um fracasso, pois não alterou as relações burguesas entre as pessoas, elas não viviam com um espírito libertário e anárquico. Apesar do fracasso, Rossi, um anarquista convicto e ativista, que dialogou amplamente, nem sempre de forma amistosa, com Errico Malatesta (1853-1932) e Mikhail Bakunin (1814-1876), ainda acreditava na possibilidade de criar uma colônia experimental. Segundo Felici (1998), foi essa posição que o afastou tanto de socialistas como de anarquistas, dificultando as relações com os ativistas políticos italianos.

Seu objetivo maior na organização de colônias era a formação de um novo homem consciente do exercício da liberdade, fosse ela individual ou coletiva. As colônias seriam um espaço de ação para aqueles que não têm paciência de esperar a revolução acontecer, mas querem

apressar a história, querem construir sua própria história, levando a possibilidade da intervenção ao extremo. Foi com essas ideias que Rossi empolgou várias pessoas a migrarem para o Brasil e fundarem a Colônia Cecília.

Enquanto pensador e pesquisador, Rossi (2000) se considerava um otimista da escola positivista. Seus diários de viagem e permanência no Brasil são um exemplo de meticulosidade positivista. Com precisão e detalhes, ele descreve a partida da Itália, a travessia em condições insalubres no navio, a chegada ao Rio de Janeiro e finalmente a fixação no Paraná. Sobre o estado sulista, ele se detém nas condições geográficas, na fauna e na flora, descreve a produção agrícola e industrial, notadamente de Curitiba. Aplica seus métodos de análise objetiva, típicos da escola positivista, também para as colônias que fundou, defendendo sua existência científicamente. Para ele, as colônias eram um experimento, não era necessário que tivessem vida longa, não estava preocupado com o avanço das colônias, queria apenas provar que era possível viver o anarquismo, que era possível abandonar os hábitos e a moral burguesa e viver de forma alternativa, mesmo num sistema capitalista. Para Rossi (2000), o socialismo era a anarquia das relações sociais, o amor nas relações familiares, a propriedade coletiva dos capitais, a distribuição gratuita da produção e a negação de Deus. O anarquismo seria a expressão da verdadeira liberdade, e o fim de toda a autoridade.

Apesar de existência efêmera (1890-1894), a Colônia Cecília deixou a firme convicção, para Rossi, que os princípios de convivência anarquistas podem ser colocados em prática, mesmo numa sociedade capitalista. Por tratar-se de um experimento, aos olhos de seu mentor, a colônia não precisava continuar diante de tantas dificuldades, sua curta vida provou sua possibilidade. O caráter científico de Rossi compara a existência da colônia com os experimentos de Galileu e Otto von Guericke, que após comprovarem, por meios experimentais, suas teses, pararam com suas observações (Rossi, 2000).

As experiências das colônias (primeiramente Citadella e depois Cecília) deram a Rossi uma certeza: as mudanças não podem acontecer

de cima para baixo, nem do exterior para o interior. Deve acontecer primeiramente nos indivíduos, trata-se de uma mudança construída por cada um em seu interior, para depois ser partilhada por todos.

Após a experiência na Cecília, Rossi migrou para Santa Catarina e depois para o Rio Grande do Sul, voltando para a Itália em 1907, onde morreu aos 87 anos, ainda defendendo os ideais libertários, a vida anarquista e a emancipação das mulheres.

A Colônia Cecília em relatos

No dia 20 de fevereiro de 1890, saíram de Gênova, no navio *Cittá di Roma*, os pioneiros Cattina e Achille Dondelli, Evangelista Benedetti, Lorenzo Arrighini, Giacomo Zanetti e Giovanni Rossi (Rossi, 2000), que fundaram a Cecília. Eles vieram sem muitos planos organizativos, aliás essa era a organização: não ter nenhum plano organizacional definido. Procuravam uma forma de “convivência social que respondesse da melhor maneira possível às nossas aspirações de liberdade e de justiça” (Rossi, 2000, p. 22). A única premissa era estabelecer-se num país ainda “jovem”, onde os papéis sociais ainda não estivessem solidificados, o que permitiria a implantação de um sistema organizacional como o anarquista. O Brasil encaixava-se nesses pressupostos e o Sul tinha um clima mais favorável aos imigrantes, por isso optaram pelo Rio Grande do Sul. No entanto, a doença (o mal do mar) de um dos companheiros fez a viagem encurtar e eles acabaram se estabelecendo em terras paranaenses. O clima úmido e quente de Paranaguá era insuportável para os idealistas imigrantes. Subindo a Serra do Mar, eles resolveram se estabelecer em Palmeira, localizada a 80 km de Curitiba.

Sair da Itália foi bem mais difícil que entrar no Brasil. O velho país não queria que seus jovens habitantes, com braços ainda bem fortes para o trabalho, fossem construir um outro país. Mesmo assim, muitos italianos migraram para o Brasil; a escolha pelo jovem país era a mais comum em fins do século XIX. Segundo o IBGE (2000), mais de 1 milhão de italianos migraram para o Brasil entre os anos 1884 e 1903. Para essas pessoas,

a migração simbolizava romper com um presente que era difícil, existindo fortemente um desejo de mudança e uma esperança no devir.

Enquanto a Itália era um país expulsor de pessoas, que não conseguiam ser absorvidas pelo emergente sistema capitalista, o Brasil era um vasto país a ser colonizado e recebia essas pessoas de braços abertos. Segundo o governo e o pensamento reinante na época, era preciso “melhorar” a população e povoar o vasto território paranaense dominado pela natureza. De acordo com as historiadoras Etelvina Trindade e Maria Luiza Andreazza (2001, p. 51-52):

Dentre as motivações imigrantistas da Província recém-criada destacou-se a princípio, a baixíssima densidade demográfica. A esse respeito é ilustrativo o fato de que, ainda no final do século XIX, Cândido Ferreira de Abreu alertasse: ‘É preciso cuidar-se seriamente em aumentar a densidade de nossa população. De que servem vastos territórios onde imperam despoticamente animais ferozes e servem de passeio temporário ao errado aborígene?’ Definitivamente, a elite provincial excluía de seus planos povoadores o concurso da população indígena, nutrindo, assim como as demais Províncias, a certeza de que a imigração europeia era o único caminho para a regeneração do povo brasileiro, considerando-a ‘fator étnico de primeira ordem destinada a tonificar o organismo nacional abastardado por vícios de origem e pelo contato que teve com a escravidão’.

Cândido Ferreira de Abreu era um político influente no final do século XIX e seus discursos sempre enalteceram as características “civilizatórias” do europeu: homem branco, inteligente e trabalhador, em detrimento dos “selvagens” da terra, ou seja, indígenas e negros. Trata-se de um discurso datado, comum a vários políticos e intelectuais da época, não apenas paranaenses, mas de outras províncias brasileiras, o que não diminui seu caráter racista e preconceituoso.

Para os jovens idealistas, a viagem foi difícil. Dois longos meses de espasmos estomacais, vômitos, comida ruim, vinho azedo e, sobretudo, o tédio, a monotonia das grandes embarcações. Nesse contexto, a melhor paisagem que poderiam ter foi a da Baía do Rio de Janeiro, que

encantou a todos (Rossi, 2000). Aliás, desde a chegada dos primeiros europeus no Brasil até a atualidade, é comum o encantamento pela vegetação e pela hidrografia.

Mesmo sendo anarquista, esse pequeno grupo usufruiu de todas as vantagens fornecidas pelo governo brasileiro para a instalação de imigrantes no país, notadamente italianos. Entre essas vantagens estavam a compra de uma propriedade nos mesmos termos praticados para os demais imigrantes e a oportunidade de trabalhar em serviços do governo, o mais comum era a abertura de estradas. Vale destacar que essas duas práticas, se a princípio possuíam uma fisionomia de facilitar a permanência do imigrante em terras brasileiras, a curto prazo deixavam os imigrantes endividados, pois antes de iniciar a produção, precisavam preparar o terreno, o que incluía o corte de grandes árvores nativas. No período em que produziam apenas para o sustento, as dívidas cresciam de forma gigantesca e impagável. Com relação à abertura de estradas, além de ser um trabalho árduo, de várias horas diárias, sempre vigiados por um capataz e com alimentação precária, o salário era muito baixo e comumente não o recebiam.

Após as dificuldades da viagem e apesar dos incentivos do governo brasileiro, a vida na Cecília não era nada fácil. Aqueles idealistas que chegaram ao Paraná se depararam com um terreno recoberto de grandes árvores nativas que precisavam ser derrubadas para só depois o terreno ser preparado e plantado. Às dificuldades materiais, somavam-se as intelectuais: todos eles eram pessoas da cidade, jamais tinham se envolvido com o trabalho agrícola; eram, sobretudo, ativistas políticos, “homens das letras”. Apesar dos reveses, a vida livre e integrada os motivava a prosseguir. A cozinha transformou-se num espaço de socialização, onde as refeições eram partilhadas por todos.

Em 1891, após o retorno de Rossi à Itália propagandeando a Cecília, algumas famílias com experiência no trabalho do campo (agricultura e pecuária) chegaram à colônia. Apesar da produtividade ter aumentado, a fome e a miséria eram constantes, a colônia nunca conseguiu produzir o suficiente para manter seus habitantes. A pobreza

e a miséria germinaram o egoísmo e a hierarquia, tão fortemente combatida pelo anarquismo. As famílias mais integradas ao trabalho agrícola, que vieram na segunda etapa da colônia, acreditavam que trabalhavam e produziam mais do que os outros, por isso teriam mais direitos e armazenavam a comida, para não a partilhar com aqueles “que trabalhavam menos”. Da apropriação do produto coletivo para a propriedade privada é um passo. Numa carta que Rossi escreveu em 1896, ele destacou a emergência de um “egoísmo campônês” que separou as famílias de base agrícola daquelas que estavam mais integradas aos afazeres citadinos. Na cozinha, existiam fofocas, teimosias e ressentimentos. No trabalho do campo, os que trabalham mais reclamavam dos que trabalhavam menos. Nas oficinas, muitas rivalidades. Entre as famílias, o egoísmo. Em todos os lugares, um certo descontentamento, desconfiança e agressividade. Comportamentos adquiridos na sociedade burguesa, que, para Rossi, têm por base “o egocentrismo, a violência, a simulação, a avareza, a prodigalidade, todos os setenta pecados capitais” (Rossi, 2000, p. 77). Apesar de tantas divergências, nunca uma disputa terminou de forma violenta.

A Cecília, enquanto um experimento anarquista, não tinha chefes nem regulamentos. Tudo era discutido, tudo era votado e cada qual fazia o que queria, mas sempre visando a existência coletiva. Um não se destacava sobre os outros, todos representavam a colônia, a hierarquia era recusada, tudo o que lembrasse a estrutura social burguesa era rejeitado. Segundo Rossi (2000, p. 69):

Não foi estipulado nenhum pacto, nem verbal nem escrito. Nenhum regulamento, nenhum horário, nenhum encargo social, nenhuma delegação de poderes, nenhuma norma fixa de vida ou de trabalho. Uma voz qualquer acordava os outros, as necessidades técnicas do trabalho, visíveis a todos, nos chamavam à obra, à qual nos entregávamos ora divididos, ora reunidos; a fome nos chamava à mesa; o sono, ao descanso.

Foi essa falta de organização que assustou os novos habitantes, pois mesmo sendo campões, já estavam integrados à lógica capitalista da produtividade e da hierarquia. Para eles, a Cecília era caótica.

Apesar de fundada por pessoas que liam e escreviam, a vida intelectual da Cecília era pobre, resumida às reuniões noturnas para falar de trabalho, ler um ou outro jornal socialista ou algum livro infantil para as crianças. Apenas Rossi conseguiu manter seu trabalho intelectual, por meio de seus diários e cartas, fontes que chegam até os dias de hoje e lançam luz à experiência anarquista.

Um dos temas mais polêmicos na história da Cecília foi a defesa contundente de Rossi sobre a emancipação feminina, o que levaria às relações múltiplas (o amor livre), culminando com o fim da família nuclear. Rossi escreveu dois textos sobre o assunto, “Cecilia, comunità anarchica sperimentale” e “Un episodio d’amore nella Colonia Cecilia”, que ganharam notoriedade na imprensa anarquista internacional, sendo publicados muitas vezes: na Itália, em 1893; na França, em 1894; na Argentina, em 1894 e 1896; no Brasil, em 1896 e 1932; nos Estados Unidos, em 1903. Em 1993, foram novamente publicados pela Biblioteca Franco Serantini, de Pisa, e em 2000 pela Imprensa Oficial do Paraná. Tantas publicações só podem revelar o interesse, ainda atual, pelo tema.

Apesar de Rossi atribuir à mulher um papel significativo e participativo na sociedade anárquica, talvez mais importante que o do homem, e apesar de acreditar que somente com a liberdade da mulher a sociedade poderá ser livre e solidária, o pensador não consegue se livrar de suas concepções paternalistas, típicas da sociedade capitalista. Tanto em seus escritos como nos relatos da experiência Cecília, a mulher, mesmo livre e emancipada, tinha o papel de executar as atividades domésticas e de educar as crianças, ou seja, é repetida a divisão tradicional de trabalho entre os sexos.

Segundo os pressupostos de Rossi (2000), o amor livre não é vulgaridade, nem promiscuidade, mas a mais alta e agradável expressão da afetividade e da liberdade humanas. A base de tais relações múltiplas era o amor e o respeito. A mulher poderia se envolver com vários homens simultaneamente se os amasse e se todos os envolvidos estives-

sem de acordo com a relação. Rossi defendia a ideia de que amar várias pessoas ao mesmo tempo é uma necessidade da condição humana.

O objetivo da mudança de comportamento sexual era destruir a exclusividade da figura paterna, de seu poder social, e consequentemente a destruição da propriedade privada, uma vez que, para Rossi, o amor exclusivo seria o seu pilar mais forte. Os nascidos de tais relações múltiplas teriam o estatuto de filhos comunitários. Com essa ideia, Rossi acreditava que as famílias deixariam de ser mesquinhos, com atitudes de proteção para os seus, e pensariam mais no conforto do coletivo.

Para Rossi, o amor livre acabaria com a família nuclear, fonte de imoralidade, de maldade e de ignorância. Espaço ideal para as crianças aprenderem a perpetuar os comportamentos estúpidos e mesquinhos dos pais. A família seria o principal sustentáculo do regime capitalista e configurar-se-ia como uma pequena sociedade autoritária. Sua crítica está direcionada à família enquanto uma instituição burguesa e capitalista, que pretende regulamentar aquilo que por essência é livre, as relações amorosas. Tentar regular os desejos humanos, desenvolvendo sentimentos de propriedade, é atrofiar e encarcerar a sensibilidade humana e está vinculado ao enriquecimento material e à perpetuação da riqueza. Para Rossi (2000, p. 86),

Tão somente quando a molécula familiar estiver decomposta nos átomos que a constituem, a propriedade dos meios de produção voltará ao clã, mas o clã da nova era será o gênero humano, somente então as relações sexuais livres, à completa autonomia individual corresponderão, necessariamente, sem contradições, a solidariedade econômica e a liberdade política.

Somente o extermínio da família monogâmica prepararia o terreno para o triunfo dos ideais anarquistas.

As ideias de Rossi não ficaram apenas nas palavras. Na Cecília, ele viveu a experiência com o casal Eleda² e Aníbal e um outro solteiro,

2 Nos relatos de Rossi, encontramos o nome Eleda, porém, nas pesquisas detalhadas de Isabelle Felici (1994 e 1998), foi Adele Serventi (nascida em 1860, em Turim) que migrou para a Cecília

Jean Gélécac. O casal de anarquistas chegou em fins de 1892, um tanto quanto desiludido e desesperançado com as informações que recebeu de algumas pessoas que já haviam abandonado a colônia, insatisfeitas com os ideais que a orientavam. Rossi havia conhecido Eleda um ano antes na Itália, quando havia feito uma conferência sobre o amor livre. Naquele momento, já havia se sentido atraído pelo seu jeito meigo e maternal. Aníbal era um anarquista por convicção, que tanto na Itália como na Colônia lutou em defesa dos ideais libertários. Jean não aparece nos diários, foi mencionado nas correspondências de Rossi, após o fim da Cecília.

O pensador Rossi, assim como analisou a Cecília, também considerou o relacionamento como um experimento científico, chegando a entregar um questionário para Eleda e outro para Aníbal, com o intuito de especular sobre seus sentimentos e melhor refletir sobre a experiência, desprezando toda a subjetividade que envolvia a relação.

É curioso que Rossi tenha vivido essa experiência no Brasil, onde, até o século XV, os primeiros habitantes da terra também acreditavam e praticavam a multiplicidade de amores e a coletividade das crianças, inexistindo o sentimento de família nuclear. Fatos que Rossi provavelmente desconhecia, pois não há nenhum registro em seus diários ou cartas sobre o assunto.

Para Rossi, a prática do amor livre e a tentativa de extermínio da família nuclear burguesa foi um dos principais motivos que levaram muitas famílias tradicionais (fortemente marcadas pelo espírito individualista e egoísta, típicos das famílias nucleares, notadamente em períodos de dificuldades) a abandonar a Cecília.

Se considerarmos que Rossi almeja a emancipação feminina e o fim da família nuclear, considerando-os como alicerces de uma nova

e viveu a experiência do amor livre com Rossi e seu então companheiro, Aníbal, e mais tarde também com Jean Gélécac. Porque Rossi utilizou-se de um anagrama (Adele-Eleda) é outra questão que não nos propomos a responder neste capítulo. Podemos apenas cogitar a hipótese que seria uma forma de proteção da identidade de Adele, uma vez que a prática do amor livre era, isso se ainda não o é, considerada uma forma de prostituição. Assim, mantivemos, de acordo com os desejos de Rossi, o nome de Eleda.

sociedade, mais justa e igualitária, em fins do século XIX, não podemos deixar de ficar surpresos e identificarmos certa coragem do pensador. Nesse período, as mulheres estavam completamente subordinadas aos princípios patriarcais que regiam todos os aspectos sociais. Sua função era casar-se e ter filhos com aquele que o pai designasse, normalmente por arranjos econômicos e políticos, sendo o amor o último elemento a ser considerado. Se o amor existia, era fruto do acaso ou advindo do tempo compartilhado, sendo mais um companheirismo que efetivamente amor. Assim, suas ideias são completamente inovadoras para o período e, ainda na atualidade, não plenamente alcançadas.

A lenda de doação de terras e a memória construída

Nos anos 1930, Alessandro Cerchiai, influente anarquista italiano que se envolveu com a fundação de diversos jornais, visita o local onde a Cecília havia existido, em Palmeira. Dessa visita, resulta uma carta publicada, em 1936, no jornal anarquista *Quaderni della Libertà*:

Cárdias havia escrito um opúsculo sugestivo intitulado 'Il comune in riva al mare', uma verdadeira jóia da sociologia, capaz de deixar muito atrás 'L'Abbaye de Thélème' de Rabelais. Uma cópia do opúsculo acabou caindo nas mãos augustas do imperador Dom Pedro II, cuja filha Isabel havia há pouco emancipado os escravos, e o monarca, talvez por gostar das ilusões douradas do anarquista, escreveu-lhe, convidando-o a vir realizar o seu sonho na província do Paraná (Felici, 1998, p. 50-51).

Baseado nessas informações, nas páginas iniciais de *Colônia Cecília: uma experiência anarquista no Brasil* (publicado originalmente em 1942), Affonso Schmidt (1890-1964)³, ativista anarquista que sempre

³ Affonso Schmidt foi jornalista, contista, romancista e dramaturgo. Em São Paulo, escreveu para importantes periódicos libertários, como *A Plebe* e *A Lanterna*, e conviveu com figuras-chave do movimento anarquista, como Edgard Leuenroth e Oreste Ristori. No Rio de Janeiro, colaborou com a fundação do jornal *Voz do Povo*, sendo seu diretor entre 1918 e 1924, principal órgão de imprensa da Federação Operária. Combateu o fascismo e o clericalismo, sendo preso várias vezes por expressar suas ideias libertárias. No plano literário, escreveu

se inquietou com desigualdades e injustiças sociais, descreve como Giovanni Rossi teria ficado encantado com a descrição das terras brasileiras feita pelo músico Carlos Gomes:

É grande como um mundo. A Europa inteira caberia lá dentro. Cortam-na imensos rios. Cobrem-na florestas onde homem civilizado jamais pisou. Essas florestas são harmoniosas pelas vozes dos ventos, das águas, dos animais, das aves e dos insetos. Há quedas d'água cujo nevoeiro escurece o dia. E o sol é ardente, vivo, como uma chama! E a lua é clara, transparente, prateando as árvores, as casas e dos caminhos (Schmidt, 1980, p. 23).

Empolgado com esse paraíso idílico, onde “as divisas eram os horizontes e os homens ainda guardavam na lama um pouco de pureza das selvas pré-colombianas” (Schmidt, 1980, p. 23), Giovanni Rossi teria escrito uma carta ao imperador, que lhe foi entregue por seu médico, o Conde de Mota Maia. Tempos depois, d. Pedro II e o Conde de Mota Maia, durante um passeio ao longo do Sena, em Paris, teriam encontrado um pequeno livro que continha o texto escrito por Rossi, *Il commune in riva al mare*. Simpatizado com as ideias de Rossi, o imperador

habitado a falar a linguagem da inteligência incompreendida, mandou que escrevessem a Cárdias. Felicitava-o pelo trabalho e ao mesmo tempo oferecia-lhe a terra para essa colônia experimental em um Brasil longínquo, quase lendário, onde a imensidão do horizonte dá vertigens, onde ao sul, numa província chamada Paraná, o clima é ameno, a temperatura corresponde à do sul da Europa e, certamente, a produção é igual à daquelas zonas privilegiadas. Cárdias recebeu a carta e desde aquele instante estabeleceu-se uma correspondência entre os dois filósofos, isto é, entre o socialista e o imperador (Schmidt, 1980, p. 28).

romances, contos e poemas, que somam mais de 40 livros, a grande maioria publicados tardivamente. Um grande número de seus livros é um misto de história e fantasia. É considerado o precursor da ficção científica no Brasil com a novela *Zanzalá*, de 1936. Antes de completar 20 anos, aventurou-se numa grande viagem pela Europa (Portugal, França e Itália) sem passaporte e com pouquíssimos recursos.

Estava criada a maior lenda que envolve a Cecília, dita e repetida por romancistas (Zélia Gattai em seu *Anarquistas graças a Deus*), historiadores (Edgar Rodrigues em *Os anarquistas. trabalhadores italianos no Brasil*) e cineastas (Jean-Louis Comolli em *La Cecília*), apenas para citar alguns deles, além das reportagens em várias páginas da internet (de jornais e de pesquisas) que mencionam a doação de terras por d. Pedro II para o experimento de Rossi.

No já citado documentário *Pão negro, um episódio da Colônia Cecília* (1994), Valêncio Xavier revela como a lenda foi incorporada pelos descendentes dos italianos que viveram na Colônia, proporcionando uma reflexão de como a memória, para além de lembranças, também é uma construção subjetiva de elementos do passado e do presente, de elementos que efetivamente ocorreram e de outros imaginados. Esse é o caso de Oreste Agottani, neto de Adelina e Tranquillo Agottani, uma das famílias que viveram na Colônia. Em sua entrevista a Valêncio Xavier, ele explica como os imigrantes italianos receberam as terras do imperador, doação não reconhecida pela recém-proclamada república, que obrigou os camponeses a pagarem pela fazenda que ocupavam, iniciando uma dívida impagável. Valêncio Xavier explica que essa doação, apesar de repetida, inclusive por historiadores, de fato não existiu, mas essa informação não altera a memória de Oreste Agottani.

O mesmo ocorre com Zélia Gattai. Em *Anarquistas graças a Deus* (1986), ela narra a história que o pai, Ernesto, contou sobre a vinda dos avós, Francisco Arnaldo Gattai e Argía Fagnoni Gattai, para o Brasil. Sendo ambos anarquistas, empolgaram-se com os textos e palestras de Rossi e acabaram imigrando. Trata-se de uma memória plena de sentimentos, narrada com emoção, mesmo porque a última filha do casal, antes de completar um ano, não suportou a viagem e morreu de fome em terras brasileiras. Ao lado dos fatos emotivos e familiares, Zélia narra a doação de terras por d. Pedro II, citando os mesmos personagens do livro de Schmidt, Carlos Gomes e o Conde de Mota Maia. A própria autora explica que foi nesse livro que encontrou muitas respostas para as suas dúvidas.

Tanto a memória de Oreste Agottani quanto a de Zélia Gattai são um misto do que ouviram dos avós e dos pais e do que leram sobre a Cecília. O que vemos, lemos e ouvimos mesclam-se com os fatos vividos tornando-se também memória.

Nos diários de Giovanni Rossi, não há nenhuma menção à doação. Ao contrário, seus textos e cartas, sobre a travessia e a chegada ao Brasil, revelam que nem mesmo o estado do Paraná tinha sido escolhido pelos pioneiros:

[...] em começo de 1890 ficou estabelecido que uns poucos pioneiros iriam para a América do Sul com a finalidade de escolher o lugar adequado para fundar a colônia socialista; [...]. Não havia, e nem queríamos que houvesse, um programa organizacional pre-estabelecido. Procuraríamos, por via experimental, uma forma de convivência social que respondesse da melhor maneira possível às nossas aspirações de liberdade e de justiça (Rossi, 2000, p. 22).

Ao chegarem ao Brasil, no Rio de Janeiro, o grupo resolveu aceitar, juntamente a outros imigrantes, a proposta do encarregado da Inspetoria de Terras e Colonização e permaneceu na Ilha das Flores. Alguns dias depois, o pequeno grupo resolveu continuar sua viagem, em outro navio, o *Desterro*, rumo a Porto Alegre, mas dois deles sofreram muito devido ao “mal do mar”, o que fez com que ficassem em Paranaguá. Após conhecerem algumas cidades do Paraná, entre elas Curitiba e Campo Largo, resolveram fixar-se em Palmeira, onde fundaram a Cecília (Rossi, 2000).

Essa falta de planejamento, sendo os problemas resolvidos mais pela improvisação, revela que o grupo não possuía um destino certo, ou seja, não possuía um convite, muito menos a posse de terras. Mesmo antes de fundar a Cecília, já estavam vivenciando a experiência da liberdade que tanto presavam e defendiam.

Tentar descobrir por que Cerchiai e, mais fortemente, Schmidt criaram a história de doação de terras envolvendo o imperador d. Pedro II não é tarefa das mais simples e não é proposta deste capítulo. Porém, é interessante refletir como essa história acabou por

endossar o tão propalado caráter progressista e revolucionário do imperador (que preferia ter sido educador a ser político), como também, reforça a ideia, até hoje discutida, de que a recém-implantada República no Brasil cometia injustiças, principalmente com os mais pobres, com o objetivo de construir um poder sólido⁴. Exemplo disso é o texto de Adelto Gonçalves ([2014?]), doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo:

Os anarquistas gostam de lembrar que essa experiência libertária – que, entre outros objetivos, abolia a propriedade privada e instituía o amor livre (sem as amarras do contrato social representado pelo casamento civil) – só foi possível graças ao espírito culto e liberal de dom Pedro II que, ao se encantar com as ideias do italiano Giovani Rossi em Milão, concordou em ceder-lhe terras para a gigantesca e utópica tarefa. Vejam só como é curioso este Brasil – um rei a incentivar ideias igualitárias.

A reforçar a observação dos monarquistas, a História registra a ação nociva e destruidora dos republicanos que, com seu radicalismo jacobino, logo trataram de suprimir as facilidades oferecidas pela Monarquia a Rossi e seus seguidores. Com a mesma fúria insana com que destruíram os casebres de Canudos, imaginando que aqueles maltrapilhos nordestinos ainda estivessem à espera do desejado dom Sebastião e quisessem ressuscitar o regime monárquico e seu simbolismo.

É importante esclarecer que, ao escrever seu romance sobre a Cecília, Schmidt não estava preocupado em descrever sua “verdadeira” história. Ele jamais se autodesignou historiador ou sociólogo; era sim um assumido e ativista anarquista, tendo vivido as décadas iniciais do século XX, momento decisivo para a formação da classe operária no Brasil, forte-

4 Em *A formação das almas* (1990), José Murilo de Carvalho explica como a República no Brasil precisou recorrer a símbolos monárquicos (a imagem de Tiradentes, o hino e a bandeira imperial) para conseguir legitimidade junto à população, que efetivamente não compreendeu a mudança de poder, por estar afastada dos acontecimentos. Por isso, o autor utiliza a metáfora de “formar as almas”, necessidade da jovem República, que ainda precisa da Monarquia para se afirmar.

mente marcada pelos ideais anarquistas. Cabe a nós, leitores, compreender que se trata de uma história romanceada e não de uma pesquisa científica, ou seja, o autor se permite a licenciosidade poética, sem nenhum compromisso com a fidedignidade histórica. Porém, mesmo que de forma inconsciente, com seu romance, Schmidt criou um laço sólido entre a Monarquia e o experimento anarquista, que vem sendo repetido, infelizmente, como se fosse “a história”, colocando o autor numa situação delicada de mentiroso e de burlar os fatos.

No prefácio à 3^a edição, se detém na relação pessoal de Schmidt com a Cecília. Ele explica que Schmidt “vinha grávido do assunto” e sentia um “amor voluptuoso” (Donato, 1980, p. 3) pela experiência anarquista, querendo ter vivido aqueles dias, ter sido um dos moradores da colônia e dialogado com Giovanni Rossi. Em 1922, Schmidt escreveu o conto *Harmonia*, que seria um precursor de seu romance *Colônia Cecília*. Ambos os textos tratam de uma sociedade igualitária, na qual inexistente a propriedade privada e a autoridade. Donato identificou passagens inteiras que foram escritas originalmente para *Harmonia* e que se repetem, em sua essência, em *Colônia Cecília*, revelando que o tema das colônias anárquicas já acompanhava Schmidt, antes de escrever o romance.

Para Donato, mesmo tendo escrito uma diversificada gama de textos, que inclui romances, literatura infantil, crônicas, contos, poesia e teatro, todos os mais de 30 títulos escritos por Schmidt têm entre si um traço de união, um lirismo muito especial: “por combinar o realismo dos protestos libertários, o esteticismo da forma requintada de escrever, a ternura de poeta parnasiano que em tudo via motivos para protesto e poesia, para poesia-protesto, poesia social” (Donato, 1980, p. 5). A forma peculiar de escrita de Schmidt, representando os sentimentos e estados de espírito dos personagens, que podem ou não representar pessoas reais que viveram na Cecília, arrebatam o leitor que, mesmo ciente de ler um romance, acaba adentrando os caminhos da história.

Apesar de buscar cartas, relatos e ter lido alguns textos de Rossi, Schmidt permitiu-se uma certa licenciosidade, transformando seu texto num poema. Porém, um romance-poema que nos faz refletir sobre

aspectos bem interessantes e, praticamente, fidedignos, que muito provavelmente ocorreram na Cecília. Aspectos que não surgem em outros romances, filmes e mesmo nos relatos de Rossi com a mesma intensidade. Um desses aspectos é a miséria, que acompanhou toda a existência da Cecília. Escreve Schmidt (1980, p. 70):

Cárdias já não tinha o que vestir. As calças estavam esgarçadas na barra e, nas horas solenes em que calçava as velhas botinas, apresentava um ar ainda mais vencido. A camisa não tinha punhos, deixando de fora uns braços magros, peludos, enegrecidos pelo trabalho. A barba rala, tendo crescido de modo desigual, dava-lhe uma catadura de mendigo. Quanto às lunetas já as havia perdido não se lembrava onde.

À miséria da fisionomia e das roupas, somava-se a escassez de alimento, sendo a fome uma constante entre os moradores da Cecília. Além da miséria, Schmidt também destaca as dificuldades agrícolas que acompanharam grande número de imigrantes que chegaram a Paraná. As boas terras produtivas já estavam sendo dominadas pelas tradicionais famílias portuguesas que se dedicavam à engorda dos animais que vinham do Uruguai, para serem vendidos na feira de Sorocaba. Outras eram exploradas, desde o século XVIII, pela elite política para a produção de erva mate. Aos imigrantes, que chegaram ao estado mais intensamente a partir de 1850, sobrava terrenos praticamente estéreis. A verve poética e crítica de Schmidt (1980, p. 38-48) denuncia:

Eram terrenos absolutamente incultos e desertos; pradaria empolada de colinas, cercada de bosques, numa altitude elevadíssima sobre o nível do mar. [...] Todas as manhãs (os moradores da Cecília) olhavam com angústia as plantações belas mas preguiçosas. A terra, por mais produtiva que seja, não restitui da noite para o dia, generosamente multiplicada, a semente que se lhe confia. Era preciso tempo, muito tempo, para colher os primeiros frutos. E essa espera foi terrível para os colonos. Escasseava-lhes tudo: pão, roupa, calçado, o mais comezinho conforto. Viviam descalços, esfarrapados, mal nutridos.

Apesar de reforçar a lenda de doação de terras criada por Cerchiai de forma decisiva para a historiografia e de ser marcado por anacronismos, o romance de Afonso Schmidt é rico para a compreensão dos aspectos subjetivos que permearam a Cecília, além de ser um tanto quanto autobiográfico, revelando os desejos de justiça social de seu autor.

La Cecília, a Cecília em imagens

Jean-Louis Comolli é cineasta, foi editor da revista *Les Cahiers du Cinéma* entre 1968 e 1973, atualmente é professor em Paris e em Barcelona. Foi durante as agitações de maio de 68 na França que ele se aproximou dos pressupostos anarquistas. Em suas pesquisas, deparou-se com uma bela canção chamada “La Cecília”, início de seu percurso para o encontro com os textos e relatos de Giovanni Rossi.

Nesse mesmo período, enquanto editor de *Les Cahiers*, viveu uma experiência próxima do anarquismo. Todos os que trabalhavam na revista eram remanescentes do maio de 68 e simpatizantes das propostas libertárias. Com esse espírito, mesmo Comolli ocupando o cargo de editor-chefe, efetivamente não assumia essa função. Todos eram editores-chefes e todos trabalhavam juntos, produzindo textos coletivamente, e, ao mesmo tempo, individualmente. Existia uma completa ausência de autoridade, e uma valorização da liberdade e do respeito.

Com as experiências do maio de 68 e da liberdade de *Les Cahiers*, Comolli resolveu fazer um filme sobre a experiência anarquista do Sul do Brasil. Seu primeiro desejo foi filmar em terras paranaenses, mas o governo brasileiro, na época uma ditadura militar, impediu as filmagens, alegando que a Cecília jamais havia existido. Comolli, com o apoio do amigo argentino e cineasta Eduardo de Gregorio, pensou em filmar na Argentina, na fronteira com o Paraná, onde o relevo e a vegetação são similares. Porém, às vésperas do golpe militar, os camponeses mostraram-se reticentes e reservados, impedindo o trabalho. As filmagens ocorreram, então, numa região próxima à Roma, na Itália. Curiosamente, para aqueles que conhecem as paisagens paranaenses, a similaridade é enorme e temos a sensação de que as tomadas foram colhidas no Paraná.

Durante as gravações de *La Cecília* (1975), Comolli e Eduardo de Gregorio viveram uma experiência anarquista. A grande maioria dos atores não era de profissionais e todos opinavam e intervinham nos diálogos e nas cenas. Antes de cada filmagem, as falas (textos de escritos anarquistas, assim como as canções) eram discutidas e reelaboradas coletivamente. As cenas filmadas como se fossem teatro e som direto deram mais veracidade e vivacidade ao filme. Era novamente a experiência do coletivo, da liberdade e da ausência de autoridade que se impunha.

Nesse sentido, o filme, apesar de se referir a uma experiência de 1890, ou seja, ao passado, possui muitos elementos do presente em que foi produzido. Resgatar experiências libertárias, nas quais o coletivo é tão importante quanto o individual, em que todos têm direito de expressar-se e de revelar suas habilidades, e nas quais o consumo é praticamente inexistente, era uma necessidade do período, fortemente marcado pela ascensão de governos autoritários, aliados à ordem capitalista burguesa.

O resultado é belíssimo. O filme consegue transmitir a vivacidade e o entusiasmo daquele primeiro grupo que, mesmo abandonando suas origens e sua terra natal, estão dispostos a enfrentar todos os obstáculos e dificuldades, inclusive na execução de trabalhos que desconhecem, para construir uma sociedade mais justa e igualitária.

Apesar de reforçar o mito de doação de terras por d. Pedro II, o filme de Comolli é bem verossímil, condizendo com os diários de Rossi sobre a Cecília, lidos pelo cineasta. Comolli preocupou-se em destacar o encantamento com a vegetação e hidrografia da região e a alegria de estarem vivendo o sonho. Acompanhamos também os vários momentos da colônia: a chegada dos pioneiros, a de novos colonos e, por fim, o esvaziamento da colônia, mencionando, inclusive, que as últimas famílias fugiram, durante a noite, levando o pouco de comida que ainda tinham. O filme também destaca o papel de Rossi como pensador e pesquisador do grupo.

Os hábitos da colônia não foram esquecidos: as leituras coletivas de jornais anarquistas, tanto publicados em Curitiba como os vindos da

Itália, as refeições partilhadas no grande refeitório, a alfabetização das crianças por meio de canções anarquistas. Os ideais anarquistas foram especialmente destacados: a liberdade, a inexistência de hierarquia, o trabalho coletivo para as atividades mais difíceis, os pequenos trabalhos feitos individualmente, sendo a própria pessoa que escolheria no que gostaria de trabalhar. Todas as decisões eram feitas em assembleia e todos representavam a Cecília, não havia a figura de um líder ou de um organizador, mesmo Rossi sendo o mentor, não se comportava como tal.

Comolli não esqueceu das dificuldades do grupo. Aquela mesma vegetação que encantou, também se transformou num problema. Cortar as grandes árvores, desbravar a terra e construir as casas não foram atividades fáceis; a intolerância da colônia alemã Santa Quitéria, fervorosamente religiosa; as divergências no próprio grupo, principalmente após a chegada de colonos italianos que sabiam trabalhar com a terra, sentindo-se proprietários do que produziam e não querendo partilhar o alimento; os problemas com o Estado brasileiro na abertura de estradas: o trabalho exaustivo, a péssima comida, a vigilância constante de capatazes e a falta de salários. Todos esses elementos, narrados nos diários e cartas de Rossi, estão presentes no filme de Comolli.

A emancipação feminina e o fim da família nuclear, ponto mais polêmico dos escritos de Rossi, e que foram experimentados na Cecília, também estão no filme com grande riqueza psicológica. Comolli destaca a angústia e o ciúme de Aníbal que, mesmo aceitando a relação entre Eleda e Rossi, não consegue impedir o próprio sofrimento. A situação de Eleda que, mesmo não se sentindo culpada, fica triste por ver o sofrimento do antigo companheiro. O preconceito que enfrentou das outras mulheres da Cecília, que a consideravam vulgar e promíscua por amar e se relacionar com dois homens. E o posicionamento de pesquisador experimental de Rossi, distribuindo questionários para analisar os sentimentos alheios. No filme, diferentemente da realidade, Eleda se nega a responder as perguntas, amassando o papel, numa clara demonstração de que, para ela, a relação era sentimento e não uma experiência científica que poderia ser mesurada.

Comolli não teve nenhum compromisso com a fidedignidade histórica dos fatos. Para filmar algumas cenas ele agiu livremente, inspirando-se nos ideais anarquistas, com o intuito de, não apenas dar maior dramaticidade à narrativa, mas, sobretudo, para ser mais honesto com os seus próprios anseios e pensamentos. Essa licenciosidade possibilitou uma reflexão sobre a Cecília que nem as pesquisas acadêmicas, nem os próprios relatos de Rossi nos permitem, ou seja, dos aspectos subjetivos que empolgaram e acompanharam todos aqueles que se envolveram com a colônia.

O amor livre em romance

São esses mesmos aspectos subjetivos que acompanham o romance de Sanches Neto (2005), *Um amor anarquista*. Como o próprio título já sinaliza, o autor valoriza a experiência do amor livre vivido na Cecília. Baseando-se mais em estudos acadêmicos e nos relatos de Rossi, Sanches Neto dá vida ao romance vivido por Adele (ao invés de Eleda), Aníbal, o próprio Rossi e Jean Gélac. Na capa, abaixo do título, três frases esclarecem o rumo do romance: “Uma mulher para três homens. Uma terra para todos. Um amor para sempre”. O amor para sempre é de Adele e Rossi que, já idosa, adentra o cemitério de Pisa, acompanhada pelas duas filhas, para visitar o jazigo de seu eterno amor, Giovanni Rossi, aguardando o dia que seu corpo se reunirá novamente ao dele. Não apenas o amor entre Adele e três homens é narrado por Sanches Neto, mas também uma outra relação entre uma camponesa já casada e mãe de quatro filhos, que se apaixona por um solteiro da Cecília, é destacado em seu romance.

Nem o nome de Gélac, nem a outra relação vivida a três aparecem nos diários de Rossi sobre a Cecília. Somente depois de finda a colônia, em suas cartas para Alfred Sanftleben (que publicou, em 1897, toda a correspondência mantida com Rossi e os recortes de jornais sobre a Cecília), é que ele se refere ao jovem vindo da Bretanha, pai da primeira filha de Adele, Ebe, e de “outro episódio de amor livre de baccio amorfista” (Felici, 1998, p. 29).

Baseando-se em fatos reais, Sanches Neto (2005) utiliza toda a licenciosidade poética para criar uma outra história para a experiência anarquista, que, apesar de ser invenção de seu autor, trata-se de uma história bem verossímil. O mérito de sua ficção-realidade é colocar-se no lugar de várias pessoas que viveram na colônia.

Os relatos de Rossi, por exemplo, apesar de fidedignos, exprimem apenas os pensamentos de seu autor. Mesmo o questionário que ele fez com Eleda e Aníbal sobre a experiência do amor livre não se trata de um relato de uma segunda pessoa. São questões objetivas, respondidas com objetividade, que não revelam todos os fatores psicológicos e emotivos envolvidos na questão.

A narrativa de Sanches Neto (2005) preenche essa lacuna. O autor imagina, de forma bem verossímil, como seriam os desejos e os sonhos, as angústias e as ansiedades daquelas pessoas que viveram na colônia. A agonia da solidão dos solteiros. A preocupação dos pais com seus filhos. O desejo por outras mulheres dos casados. As doenças que acometem o corpo e a alma, provocando delírios. A frustração do sonho não realizado e o inevitável abandono da colônia. Os ciúmes que envolvem um relacionamento amoroso entre uma mulher e vários homens. Todas essas facetas psicológicas que bem poderiam ter acontecido, e talvez tenham mesmo acontecido, estão em sua obra. A sua licenciosidade nos dá acesso a aspectos psicológicos e subjetivos que nenhuma fonte oficial nos daria.

O único problema da obra de Sanches Neto (2005), infelizmente, é ter desenterrado a experiência anarquista para sepultá-la novamente. Explico. Após o término da Colônia Cecília, Giovanni e Adele constituem uma família nuclear (o que efetivamente aconteceu) e a mãe (já idosa) confessa às filhas que somente viveu o amor livre porque amava muito Giovanni e faria tudo para agradá-lo e vê-lo feliz. Ou seja, no romance de Sanches Neto (2005), Eleda-Adele não amava efetivamente todos os homens com quem se relacionou, premissa maior do amor livre, nem era uma mulher emancipada, como Giovanni Rossi defendia em todos os seus artigos. Ao contrário, seus atos eram orientados pelo

desejo de outro (Giovanni) e não dela mesma. Ou seja, Adele, mesmo vivendo a experiência anarquista, não conseguiu incorporar seus valores, mantendo sua mentalidade e moral burguesas.

Para finalizar: e de novo a Cecília...

No início deste capítulo, propus-me a analisar romances e filmes sobre a Colônia Cecília, produzidos ao longo do século XX, ou seja, depois de finalizada a experiência anarquista em terras paranaenses. O resultado foi o contato com uma diversidade de memórias, todas legítimas mesmo que endossando a lenda de doação de terras, marcadas pela subjetividade de seus narradores e de seus familiares e marcadas, sobretudo, pelas expectativas do presente em que viviam do que pela experiência do passado.

Mas o que mais me intrigou e encantou foi a curiosidade que ainda paira sobre a Cecília, e que vem motivando inúmeros textos (inclusive este) e pesquisas. A possibilidade de uma sociedade mais justa e igualitária, que receba o título de anarquista ou não, continua empolgando as pessoas, como empolgou aqueles inúmeros migrantes italianos, alemães, poloneses, ucranianos e outros mais, que atravessaram o oceano, enfrentando enormes dificuldades, para transformar o Brasil em seu novo lar.

Essa busca por uma vida melhor, pautada mais em valores humanitários do que na competitividade que o capital impõe, ainda motiva várias pessoas. Exemplo disso acontece em Evia, uma ilha da Grécia. Em 2011, numa tentativa de driblar a crise que só faz crescer desde então, quatro jovens de Atenas fundaram uma comunidade sustentável, a *Free and Real*, sigla para *Freedom of Resources for Everyone, Respect, Equality, Awareness and Learning* (Liberdade de Recursos para Todos, Respeito, Igualdade e Aprendizado). Atualmente 10 moradores residem na comunidade em tempo integral e mais de 100 pessoas a frequentam alguns meses do ano. Na comunidade, que não tem energia elétrica, todo o alimento é produzido pelos próprios moradores. O excedente

de produção é trocado por aquilo que não conseguem produzir. É o retorno da prática do escambo. Para o *webdesigner* Apostolos Sianos, um dos fundadores da comunidade “a crise financeira grega está dando uma enorme oportunidade às pessoas para verem que o sistema em que vivem não está funcionando, então podem começar a procurar alternativas” (Sousa, 2013).

O resgate da história de Cecília e a experiência de Evia revelam a existência de um descontentamento total e completo com o sistema capitalista, pautado pelo lucro e pelo consumo, que torna as pessoas cada vez mais egoístas e narcisistas, pensando somente em si e em suas necessidades e seus interesses. Revelam que, as pessoas, mesmo que imersas na moral e nas práticas capitalistas, têm necessidade de convívios mais humanos, pautados pelo bem da coletividade.

As palavras de Jean-Louis Comolli (2008), sobre seu filme *La Cecília*, revelam que, mesmo no início do século XXI, a esperança por mudanças sociais ainda enche mentes e corações:

La Cecília: no fim do século XIX, anarquistas italianos, dez homens, uma mulher, libertários, coletivistas, emigram ao Brasil para fundar uma comunidade sem chefe, sem hierarquia, sem patrão, sem polícia, mas não sem conflito, nem paixão. Esta utopia de ontem convoca algumas questões latentes de hoje: aquela de uma organização não repressiva, aquela da circulação do saber e do poder, aquela da liberação das mulheres e da luta contra o aparelho familiar. Os únicos sonhos interessantes são aqueles que colocam em crise o velho mundo e, aquele que sonha, o velho homem.

Idealismo? Utopia? Otimismo? Pode ser. Afinal, o que seria de nós, se não pudéssemos almejar um ser humano e um mundo melhores?

Referências

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLÔNIA Cecília [minissérie]. Direção: Hugo Barreto. Brasil: Rede Bandeirantes, 1989. 10 episódios.

COLÔNIA Cecília, uma história de amor e utopia. Direção: Guto Pasko e Henrique Oliveira. [Brasil]: RPC TV, 2012. 1 DVD (90 min).

COMOLLI, Jean-Louis. How to film history: an interview with Jean-Louis Comolli about La Cecilia. [Entrevista concedida a Rosa Lléo]. *Pasado Continuo*, Paris, 2009. Disponível em: <http://www.pasadocontinuo.com/writing/how-to-film-history-an-interview-with-jean-louis-comolli-about-la-cecilia/>. Acesso em: 27 ago. 2014.

DECCA, Edgar Salvadori de. 1930, o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DONATO, Hernâni. Prefácio. In: SCHMIDT, Afonso. *Colônia Cecília: romance de uma experiência anarquista*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FELICI, Isabelle. *Les italiens dans le mouvement anarchiste au Brésil, 1890-1920*. 1994. Tese (Doutorado em Ciências Humanas e Sociais) – Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Paris, 1994. Disponível em: <https://hal.science/tel-01359546/#:~:text=De%20nombreux%20militants%20anarchistes%20ont,manifestation%20de%20cette%20pr%C3%A9sence%20anarchiste>. Acesso em: 6 fev. 2025.

FELICI, Isabelle. A verdadeira história da Colônia Cecília de Giovanni Rossi. *Cadernos AEL*, Brasil, v. 5, n. 8/9, p. 9-66, 1998. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2469>. Acesso em: 6 fev. 2025.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas graças a Deus*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

GONÇALVES, Adelto. Afonso Schmidt, Cubatão e o mundo. *Espaço Livre*: Faculdade de Comunicação e Artes, Santos, [2014?]. Disponível em: <http://sites.unisanta.br/faac/espaco/schmidt.html>. Acesso em: 10 set. 2014.

IBGE. *Estatísticas do povoamento: imigração por nacionalidade (1884/1933)*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1884-1933>. Acesso em: 6 fev. 2025.

LA CECÍLIA. Direção: Jean-Louis Comolli. França: NEF Diffusion, 1975. 1 DVD (113 min).

MENDONÇA, Sônia Regina de. A consolidação da República oligárquica. In: LINHARES, Maria Yedda. *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1996. p. 252-266.

MUELLER, Helena Isabel. *Flores aos rebeldes que falharam: Giovanni Rossi e a utopia anarquista: Colônia Cecília*. Curitiba: Aos Quatros Ventos, 1999.

PÃO NEGRO, um episódio da Colônia Cecília. Direção: Valêncio Xavier. Curitiba: [s. n.], 1994. 1 vídeo (36 min), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zjob5_EKvOE. Acesso em: 6 fev. 2025.

RODRIGUES, Edgar. *Os anarquistas: Trabalhadores italianos no Brasil*. São Paulo: Global, 1984.

ROSSI, Giovanni. *Colônia Cecília: e outras utopias*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

SANCHES NETO, Miguel. *Um amor anarquista*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SCHMIDT, Affonso. *Colônia Cecília: romance de uma experiência anarquista no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SOUSA, Marcia. Crise na Grécia estimula criação de comunidades sustentáveis. Ciclo Vivo, [s. l.], 18 jul. 2013. Disponível em: https://ciclovivo.com.br/arq-urb/arquitetura/crise_na_grecia_estimula_criacao_de_comunidades_sustentaveis/. Acesso em: 20 mar. 2025.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro; ANDREAZZA, Maria Luiza. *Cultura e educação no Paraná*. Curitiba: SEED, 2001.

VICENTINI, Marzia Terenzi. SANCHES NETO, Miguel. Introdução. In: ROSSI, Giovanni. *Colônia Cecília: e outras utopias*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

Representação da migração e do trabalho no cinema documentário¹

MARIA NATÁLIA RAMOS

MARIA CONCEIÇÃO RAMOS

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

Introdução

As questões relacionadas com os processos migratórios não são recentes e movimentos de população através do mundo sempre ocorreram ao longo da História, sendo bastante variáveis os motivos que fazem com que pessoas decidam viver noutro local que não aquele onde nasceram, pelo que muito se tem escrito já e refletido sobre esta temática, incluindo a produção de filmes sobre migrações internacionais, uma dimensão fundamental da globalização e da contemporaneidade.

Com a invenção do cinema, no final do século XIX, encontramos algo novo nas formas de representação das diversas atividades humanas, isto é, a possibilidade do registo através de um processo tecnológico que

1 Este texto é uma versão ampliada e atualizada do artigo que foi publicado com o título "Migração, Trabalho e Cinema Documentário: Abordagem no Contexto Europeu" no livro *The Overarching Issues of the European Area: Sustainable Development and Territorial Preservation in a Globalized World* (2022), organizado por Helena Pina, Maria Felisbela Martins e André Santos da Rocha.

permite a apreensão das mais variadas atividades num suporte permanente que pode ser reproduzido e que já não apresenta mais a imagem estática, como é o caso da fotografia, mas em movimento, dando aos espectadores uma ideia bastante próxima da realidade das atividades captadas por este novo aparelho, denominado “cinematógrafo”, isto é, escrita da imagem em movimento. A partir desse momento, praticamente todas as atividades humanas foram captadas pelas lentes das câmaras de cinema em múltiplos espaços e contextos e através da utilização de diferentes técnicas (Ramos, N., 2005; Ramos; Serafim, 2007). Isto também ocorre com as atividades vinculadas aos movimentos populacionais, pois observamos estar já presente nas representações imagéticas, desde os primórdios do cinema, sobretudo no cinema ficcional, a questão da migração. A título de exemplo, observamos que um dos cineastas do início do cinema, o inglês Charles Chaplin (1889-1977), realizou uma curta-metragem em 1917, *O imigrante*, na qual colocou em cena a difícil situação vivida por migrantes ao longo de uma travessia do Atlântico em direção aos Estados Unidos. Importa salientar que Chaplin, um dos atores do filme, dialoga de alguma forma com a sua própria história e experiência de migrante inglês vivendo nos Estados Unidos. Assim, “as imagens cinematográficas contribuem não só para a compreensão da história, mas também para a sua construção” (Oliveira, 2021).

Relativamente à questão do trabalho, este foi outro dos temas que também foram objeto de interesse por parte dos cineastas desde praticamente os primórdios do cinema, sendo que muitos filmes foram realizados sobre os mais diversos aspectos associados às atividades laborais, desde filmes descritivos sobre atividades do trabalho rural e urbano a filmes mais reflexivos, sociais ou políticos sobre o trabalho em diversos contextos nacionais e internacionais. Muitos destes filmes vão interseccionar os temas da migração e da mobilidade de populações com o tópico do trabalho, apresentando de forma bastante contundente aspectos diversificados na relação do migrante com o país de acolhimento, designadamente: desde a questão da documentação necessária para se garantir a presença nesse país até, posteriormente, à da procura de trabalho; perpassando igualmente questões como o acolhimento

e a integração social, relações intergeracionais e interculturais, questões relativas à educação, sociabilidade, religiosidade, identidade, saúde, qualidade de vida, entre outras.

Com o objetivo de melhor compreender esta relação entre migração e trabalho na Europa, procuramos, através do documentário *Lisboetas* (2004), de Sérgio Tréfaut (1965 -), trazer um olhar sobre o modo como o cinema nos pode ajudar a compreender e a refletir não só sobre a diversidade cultural de pessoas que migraram para Portugal no início dos anos 2000, mas também sobre as razões desse deslocamento, o que procuram neste país e as suas representações sobre ele e a experiência migratória. Apesar da grande diversidade cultural, linguística, socioeconómica e religiosa, estes imigrantes tentam inserir-se no país de acolhimento, procurando compreender as características e o funcionamento da nova sociedade que escolheram para viver.

O trabalho no cinema documentário

Filmes documentais sobre o trabalho estão presentes desde a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895. Estes realizaram uma série de filmes de aproximadamente 60 segundos colocando atividades quotidianas e laborais no centro da narrativa. Em 1895, o médico francês Félix Regnault (1863-1938) filmou uma mulher wolof a fabricar um objeto de cerâmica, filmagem essa feita ainda em contexto colonial, tendo sido realizada durante a Exposição Universal da África Ocidental, que teve lugar em Paris em 1895, podendo ser considerada uma obra de cunho etnográfico. Observa-se o interesse dos pioneiros do cinema em realizar filmes que colocam o trabalho como tema central dos documentários. Contudo, aquando da realização destes objetos filmicos, ainda não existia uma denominação para esse tipo de filmes, que hoje podemos catalogar como “documentário”.

Robert Flaherty (1884-1951), considerado por muitos teóricos como o “pai” do documentário, realizou filmes em diversas partes do planeta (Canadá, Irlanda, Samoa, Estados Unidos etc.) e, em todos eles, privilegiou filmar atividades laborais, além das relações familiares dos

personagens filmados. Vemos, por exemplo, o trabalho dos inuítes no Ártico, o de autóctones numa região paradisíaca, de Samoa, bem como a dura luta pela sobrevivência de pescadores na Ilha de Aran, na costa irlandesa (Ramos; Serafim, 2007).

Também o cineasta escocês John Grierson (1898-1972), sobretudo nos anos 1930, desenvolveu intensa atividade ligada à produção e desenvolvimento do filme documentário no Reino Unido, retratando a pobreza, o desemprego, a depressão e destruição vividos no país, bem como as atividades e gestos do trabalho, como no filme *Drifters* (1929), em que descreve a pesca do arenque no alto mar e, a partir de planos curtos, nos proporciona imagens sobre os gestos e as actividades dos pescadores e os movimentos das máquinas (Ramos, N., 2005).

Frederick Wiseman (1930-), cineasta norte-americano, tem realizado igualmente uma das obras mais instigantes, na qual se observam, sempre em estilo “cinema direto”, as engrenagens de diversas instituições, sobretudo norte-americanas e, em alguns casos, francesas. Wiseman interessa-se por temas bastante diversos, como a saúde (*Hospital, Near Death*), a arte (*Crazy horse, La danse, National gallery*), a educação (*High School I e II, Ex-Libris*), e, em 2020, com 90 anos, realizou um filme de cunho mais político, *City Hall*. Todos os documentários por si realizados têm em comum apresentarem como tema principal atividades relacionadas com o trabalho.

É igualmente importante observar a obra monumental realizada em 2002 pelo cineasta chinês Wang Bing (1967-), *A oeste dos trilhos*, na qual o realizador apresenta, em 9 horas e 11 minutos, o declínio da área industrial da região de Tiexi, em Shenyang, que fora um dos exemplos de sucesso económico e industrial da China. O filme apresenta, em três partes (“Ferrugem”, “Vestígios” e “Trilhos”), diversas atividades realizadas pelos operários no momento que as fábricas da região começam a ser desativadas, bem como a sua dificuldade em continuar a viver naqueles locais e a necessidade de migrarem para outras regiões do país.

Em Portugal, o documentário de curta-metragem *Douro, Faina Fluvial*, realizado em 1931 por Manoel de Oliveira (1908-2015), é um marco

no registo de actividades laborais filmadas ao longo do Rio Douro, na zona ribeirinha da cidade do Porto, e apresenta diversas actividades de trabalho, sobretudo aquela que é uma das marcas da cidade, a atividade vinícola do vinho do Porto.

Sobre a questão migratória, observamos algumas obras que abordam este tema; a título de exemplo, o filme do documentarista francês Robert Bozzi (1941-) *Les gens des baraques*, que apresenta, sobretudo, os emigrantes portugueses em França. Esse filme, realizado em 1995, procura encontrar algumas das pessoas que o realizador havia já filmado num documentário de 1970 numa zona de barracas em Saint Denis, na periferia de Paris. Nesse ano, Bozzi realizou *Immigrés en France – Le Logement*, documentário que está na génese de *Les gens des baraques* e que aborda a questão do problema do alojamento para os imigrantes em França. Para a realização do filme de 1995, o realizador reencontrou vários dos protagonistas filmados 25 anos antes, sendo que muitos deles regressaram, entretanto, para Portugal, onde construíram as suas casas à espera da reforma. A grande maioria dos personagens filmados em 1970 tinha vindo de Portugal e de Espanha, procurando em França melhores condições de vida e de trabalho. O filme dá voz a esses imigrantes, que aí relembram com muita emoção o período em que foram obrigados a viver em condições desumanas, em barracas na periferia de Paris, sem saneamento e infraestruturas, e que, para sobreviver, tiveram de se sujeitar a empregos bastante precários, relações de trabalho na economia informal, muitas vezes sem condições laborais e salariais dignas. Em *Les gens des baraques*, como referido, Bozzi observa que muitos dos migrantes portugueses que filmara anos antes haviam regressado para seus locais de origem em Portugal, e será em aldeias portuguesas, sobretudo do norte do país, que o realizador os irá (re)encontrar.

Podemos observar igualmente a questão da migração relacionada com o trabalho no documentário de Sérgio Tréfaut realizado em 2004, *Lisboetas*, que apresenta um contexto bastante variado dos imigrantes que decidem instalar-se em Lisboa e da sua luta pela regularização e legalização da sua situação de residência, bem como pela procura de tra-

balho. Mais recentemente, a série documental televisiva portuguesa, em dois episódios, *Mulheres em Portugal*, realizada em 2021 por Carlos Daniel (1970-), pontua a difícil situação das mulheres portuguesas nos últimos 40 anos através do olhar de oito mulheres. A série aborda questões como a desigualdade salarial relativamente ao trabalho masculino, o trabalho não pago, a violência doméstica, entre outras.

Como observamos antes, apesar de o tema do trabalho estar presente na história do cinema desde os seus primórdios, os filmes associados à representação do trabalho e à sua inter-relação com processos migratórios são ainda pouco estudados e analisados. Observa-se que raros são os investigadores que se debruçaram sobre a questão a fim de elaborar uma reflexão sobre a relação entre o cinema documental e a representação do trabalho. Com o objetivo de preencher esta lacuna, em 2009, a Associação Francesa Filmar o Trabalho realizou a primeira edição de um festival de cinema, *Filmer le Travail*, focado nas representações do trabalho, o qual apresenta tanto obras documentais como ficcionais, além de mesas-redondas e conferências sobre a temática do trabalho e da imagem. Trata-se de um festival internacional que apresenta obras de todo o mundo. Em 2022, o festival apresentou a sua 13^a edição, com o tema geral “O trabalho da Terra e do ser vivo”. Além do festival, a associação edita, desde 2015, uma revista semestral que tem por objeto o tema do cinema e do trabalho, intitulada *Images du Travail. Travail des Images*.

Processos migratórios e diversidade cultural no cinema documentário

O cinema tem tido um papel exemplar na representação do trabalho, das migrações e diversas diásporas e das relações interculturais, além de ter conseguido um grande sucesso e reconhecimento, tanto da crítica quanto do público, em produções recentes retratando as migrações contemporâneas, nomeadamente na Europa, numa configuração global dos fluxos migratórios, envolvendo todos os continentes e tipos de migrantes, com um caráter mais fluido e temporário dos deslocamen-

tos (Berghahn; Sternberg, 2010; Ezra; Rowden, 2006; Ramos, M., 2013; Ramos, N., 2005, 2020; Ramos; Ramos, 2017; Serafim; Ramos, 2016). Em 2020, 3,6% da população mundial (281 milhões de indivíduos) residia num país diferente daquele em que nasceu, representando os refugiados 12% de todos os migrantes internacionais, e o número de pessoas que fugiram de conflitos, crises, perseguições, violência ou violações dos direitos humanos foi de 34 milhões (United Nations Department of Economic and Social Affairs, 2020). Segundo as Nações Unidas, o maior número de migrantes residia na Europa (87 milhões).

Em 2015, o filme ficcional *Deehpan*, do cineasta francês Jacques Audiard (1952-), venceu o Festival de Cannes. O filme apresenta o drama vivido por uma falsa família, formada com o objetivo de deixar o seu país de origem, o Sri Lanka, a fim de se instalar na periferia da cidade de Paris. Neste filme, acompanhamos a difícil inserção da “família” no seu novo ambiente, o qual pode ser considerado no mínimo hostil e violento. Em 2016, foi a vez de a ficção francesa *Fatima*, de Philippe Faucon (1958-), arrecadar a mais alta distinção na cerimónia dos Césares.

Já no Festival Internacional de Cinema de Berlim, de 2016, o filme vencedor do Urso de Ouro foi o documentário *Fuoconnmare*, de Gianfranco Rosi, no qual vemos grupos de imigrantes e de refugiados a tentar chegar à ilha italiana de Lampedusa, localizada a 200 km da costa e ponto de chegada quase obrigatório para os que se pretendem instalar na Europa, a maior parte vinda de África, muitos não conseguindo chegar à ilha e morrendo pelo caminho. Ao longo do filme, acompanhamos, sem comentário ou voz over, a chegada dos refugiados e, em paralelo, o quotidiano dos habitantes da ilha, sobretudo através do olhar de Samuel, uma criança de 12 anos. As notícias sobre a chegada de migrantes clandestinos às fronteiras da Europa são uma constante da actualidade. Alguns países da União Europeia, que encaram o problema numa lógica securitária, como se de uma ameaça de invasão se tratasse, querem construir barreiras e novos muros na Europa, e as migrações são cada vez mais seletivas e os imigrantes “escolhidos” (Ramos, M., 2013, 2020).

Também o filme *Coisas belas e sujas [Dirty pretty things]*, de 2002, do cineasta britânico Stephan Frears, analisa as experiências de migrantes irregulares em Londres, sobre a sua vida precária, improvisada e instável, e a rede de exploração da condição do migrante *clandestino* (Oliveira, 2021). Há uma economia informal que absorve os migrantes, especialmente alguns setores de atividade. Os trabalhadores migrantes, alguns sem estatuto legal que lhes permita exigir condições laborais e salariais mínimas, ou qualquer proteção social, são propensos a diferentes formas de discriminação. A imigração *clandestina* tem constituído um elemento estrutural do fenómeno migratório e uma constante do sistema de emprego e de flexibilização dos mercados de trabalho de alguns países europeus, nomeadamente Portugal (Arango; Baldwin-Edwards, 1999; Ramos, M., 1991).

Tendo em vista que a questão da migração é tema de discussão há muitos anos, o cinema, sobretudo o documentário, tem apresentado obras exemplares para nos ajudar a ver, ouvir e compreender esta questão premente. O documentário que analisamos de seguida representa apenas um exemplo dessa produção efervescente que mostra diferentes facetas do deslocamento de pessoas, procurando dar uma ideia dos processos migratórios em Portugal. A procura por um lugar de asilo tem motivações bastante variadas, como observam os autores Serène Delmas e Laure Teulières (2012, p. 14, tradução nossa):

Salvar-se da miséria, encontrar um trabalho, fazer com que a família sobreviva, economizar um pecúlio para outros projetos, fugir aos conflitos políticos e às guerras, escapar de ameaças ou da repressão, libertar-se da ordem tradicional, estudar ou formar-se, emancipar-se quando se é jovem, reencontrar o seu marido, ou simplesmente mudar de horizonte... As migrações resultam de efeitos combinados de repulsão e de atração entre o que se deixa e o que se busca².

2 “Se sauver de la misère, trouver du travail, faire vivre sa famille, épargner un pécule pour d’autres projets, fuir les conflits politiques et les guerres, échapper aux menaces ou à la répression, s’affranchir de l’ordre traditionnel, étudier ou se former, s’émanciper quand on est jeune, rejoindre son conjoint ou tout simplement changer d’horizon...Les migrations résultent d’effets combinés de répulsion et d’attraction entre ce que l’on quitte et ce que l’on cherche”.

Importante observar que o cinema, praticamente desde os seus primórdios, tem apresentado algumas destas questões migratórias em muitas obras, tanto ficcionais como documentais, abordando as representações das migrações e da interculturalidade (Ramos; Ramos, 2017). Ao longo do tempo, estas questões representadas no ecrã foram-se diversificando, mostrando as complexas teias que levam as pessoas a deixar os seus países de origem em busca de uma vida melhor (Serafim; Ramos, 2016). Mesmo sendo grande a diversidade na representação, observa-se que algumas temáticas são pouco abordadas sob o prisma do cinema. A título de exemplo, constatamos que pouco se representa a migração rural ou de serviços, a exemplo dos empregos domésticos, da hotelaria e da restauração, da mesma forma que pouco se aborda a questão do trabalho sexual etc. Relativamente ao género, observa-se igualmente uma maior predominância da representação masculina, sendo que na representação da mulher, quando acontece, esta surge frequentemente associada ao marido e confinada sobretudo ao espaço doméstico e aos cuidados dos filhos.

Imigração em Portugal: *Lisboetas*, de Sérgio Tréfaut

O documentário *Lisboetas* (2004), de Sérgio Tréfaut, mostra uma faceta da imigração em Portugal, país que, a partir do final do século XX e início do século XXI, além de país de emigração tornou-se também um país de imigração, sobretudo após sua entrada na Comunidade Europeia (Ramos, M., 2005, 2007).

Atualmente, tem-se assistido a um contínuo crescimento de indivíduos a chegar a Portugal, seja por razões laborais, de reagrupamento familiar ou de reforma. Segundo o Observatório das Migrações, os estrangeiros representavam, em 2021, 6,8% do total de residentes em Portugal (698.887 pessoas). Porém, se nos referirmos aos nascidos no estrangeiro, esta percentagem sobe para 11,5% (Oliveira, 2022). Segundo dados do Instituto Nacional de Estatística (INE), as 10 nacionalidades estrangeiras mais numerosas em Portugal em 2021 são as seguintes:

brasileira (29,3% dos estrangeiros residentes em 2021), britânica (6%), cabo-verdiana (4,9%), italiana (4,4%), indiana (4,4%), romena (4,1%), ucraniana (3,9%), francesa (3,8%), angolana (3,7%) e chinesa (3,3%). A estrutura das nacionalidades estrangeiras mais representativas sofreu algumas alterações, nomeadamente associada ao aumento de nacionais de alguns países europeus e da Ásia e à diminuição de algumas nacionalidades dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (Palop) e da Europa de Leste. A introdução, em 2006, de um novo enquadramento legal de regulação do acesso à nacionalidade portuguesa, com reforços na presente década, levou à diminuição de algumas nacionalidades dos estrangeiros residentes, como dos Palop. Na primeira década deste século, foi significativo o crescimento dos residentes de nacionalidades brasileira, ucraniana, romena e chinesa.

Nesse sentido, *Lisboetas* difere do já referido *Les gens des baraques*, uma vez que apresenta Portugal como um dos destinos principais no novo contexto de deslocamento de pessoas, como é perceptível pela grande quantidade de migrantes vindos das antigas colónias portuguesas, seja de países africanos, seja do Brasil, bem como de países do Leste Europeu. Importante sublinhar a relação direta e pessoal do próprio realizador com a questão da migração, dado que Sérgio Tréfaut nasceu em São Paulo, no Brasil, sendo seu pai um jornalista português e sua mãe de origem francesa. Devido à ditadura de Salazar, a família viu-se obrigada, por questões políticas, a migrar para o Brasil, tendo mais tarde, na década de 1960, devido à ditadura militar no Brasil, migrado novamente, desta vez para França, ou seja, o próprio diretor conhece diretamente a experiência de ser migrante e de se ver obrigado a deslocar-se de um país para outro. Em 2002, Tréfaut realizou o documentário *Fleurette*, que conta de forma autobiográfica a história da sua família, sobretudo da sua mãe.

Em *Lisboetas*, Tréfaut mostra com muita emoção esses novos atores sociais que vieram do Brasil, da Ucrânia, Rússia, Moldávia, China e de países africanos em busca de uma vida melhor. O documentário dá voz a esses excluídos do sistema, muitos em situação migratória irregular,

que se deparam com um novo país do qual pouco conhecem a língua, a cultura, as regras e as normas administrativas. Tréfaut estrutura o seu filme mostrando o que seria a chegada do migrante e a procura pela legalização da sua situação. As primeiras imagens do filme mostram um imigrante brasileiro telefonando para a mulher, que ficou no Brasil, e dizendo: “Eu liguei porque estou com saudade. Eu gosto de falar com você, ouvir sua voz, a saudade bate. Estou emocionado”. Esta será certamente uma das preocupações de muitos daqueles que deixaram entes queridos na terra natal: o sentimento da ausência, a saudade, neste caso, da mulher e dos filhos, associada a uma situação bastante precária, muitas vezes de ilegalidade, no país de acolhimento, devido à baixa remuneração e às fracas perspetivas de reverter essa situação.

Ao longo dos anos, chegaram a Portugal imigrantes de diferentes nacionalidades, criando diferentes padrões de integração social e laboral, e observando-se uma etnicização do mercado de trabalho e segregação espacial e racial (Ramos, M., 2007). Contudo, é nas comunidades africanas e, mais recentemente, asiáticas que se verifica uma maior precariedade, concentração em certos grupos profissionais mais desfavorecidos, menos valorizados, com maiores riscos laborais e condições de trabalho penosas, e menos procurados pelos nacionais, sendo a falta de mão de obra colmatada com imigrantes vindos de países terceiros da União Europeia (Ramos; Patrício, 2015). Nesse sentido, Alexandre Coutinho (2014, p. 101) observa que:

Vale acrescentar que o documentário *Lisboetas* é parte de um conjunto de filmes que tematizam a questão da imigração em Lisboa e da progressiva marginalização a que estão sujeitos os indivíduos que decidem se arriscar numa cidade da periferia da Europa. A deceção com as reais condições económicas portuguesas e com a circunstância específica da imigração é uma marca recorrente nos discursos dos jovens focalizados no documentário. Aportados em Lisboa com a expectativa de rendimentos em euros, verificam que o país não oferece as oportunidades inicialmente imaginadas.

O documentário, realizado no estilo “cinema direto”, ou seja, sem intervenção do cineasta no momento da filmagem, traz as vozes dos

atores sociais conversando entre si, ao telefone, ou para a câmara, mas sem que o realizador interfira nas conversas e diálogos. Progressivamente, vamos compreendendo a situação destas pessoas que vivenciam a condição migratória de formas bastante variadas, desde aqueles que vivem em situação de grande vulnerabilidade social até pessoas bem inseridas na nova sociedade, como é o caso da médica angolana que atende o jovem russo, este, pelo contrário, em situação de extrema vulnerabilidade.

Outro aspecto importante na narrativa do documentário diz respeito ao uso de diversos trechos de programas de rádio específicos para as comunidades migrantes, sobretudo russas e ucranianas. Será através destas diversas inserções radiofónicas que os espectadores poderão igualmente, tal qual o ouvinte da rádio, conhecer um pouco mais os meandros da migração em Portugal. Logo no início do filme, ouvimos em russo uma voz feminina dizer:

Bom dia, caros ouvintes. Bom dia, leitores do Jornal *Slovo*. Ao longo do século XX, Portugal foi uma terra de emigrantes. Quase metade da população ativa partiu para trabalhar no estrangeiro, à procura de melhores salários e de uma vida melhor. No início do terceiro milénio, a situação mudou muito. A integração de Portugal na Comunidade Europeia e 10 anos de uma política de construção intensiva trouxeram para Portugal imigrantes de todo o mundo: dos países da Europa de Leste, do Brasil, Índia, China, África. Todos eles vieram à procura de uma vida nova. Muitos destes imigrantes, sobretudo os que vieram da antiga União Soviética, são nossos ouvintes. Hoje, a nossa equipa de rádio deseja-lhes as maiores felicidades! (Lisboetas, 2004).

Estes extratos radiofónicos estão presentes noutros momentos do documentário e têm por objetivo dar informações ao espetador, não apenas sobre a realidade dos imigrantes, mas também sobre os problemas que eles enfrentam no novo país, como a imigração em situação irregular e a relação conflituosa com a polícia, ou a questão da educação formal nas escolas portuguesas.

No final do filme, vemos uma mulher russa dentro de um carro que se dirige ao hospital, logo depois a vemos em trabalho de parto. De seguida, ouvimos o choro de um bebé e vemos uma enfermeira a colocá-lo em cima da barriga da mãe e, logo depois, no colo do pai, que observa a esposa. Nesse momento, assistimos à chegada, ao nascimento de uma nova lisboeta, filha de pais migrantes. Fenómeno importante para o rejuvenescimento da população, uma vez que o número de nascimentos em Portugal, atualmente, é extremamente baixo, levando ainda em conta o fato de que as crianças que nasceram em 2021 cujas mães tinham nacionalidade estrangeira representavam 13,6% no total de nascimentos, tendo este número vindo a aumentar. O filme de Tréfaut é, nesse sentido, exemplar, ao dar voz a diversos personagens que estão certamente a reconfigurar a paisagem sonora, visual e cultural da capital portuguesa e que podem ser considerados os novos “lisboetas”.

Considerações finais

Na atualidade, a questão da migração e dos refugiados é das mais presentes e atinge diversas sociedades e países, sendo variadas as razões para esta mobilidade populacional, pelo que é necessário buscar soluções para uma melhor gestão desta questão, com novos instrumentos de política migratória, ancorada em direitos humanos, o que muitos governos, e instituições nacionais e internacionais, como a ONU, têm tentado incessantemente, através de diversos encontros, debates e políticas.

A 1 de agosto de 2019, Portugal aprovou um plano nacional para implementar o Pacto Global para a Migração, aprovado em dezembro de 2018 pela Assembleia Geral das Nações Unidas e estruturado em 23 objetivos, para melhorar a gestão de fluxos e os processos de acolhimento e integração de migrantes. Já em 2011, a União Europeia adotou a Abordagem Global para a Migração e a Mobilidade, com os direitos humanos dos migrantes como base e assentando em quatro pilares: a migração irregular e o tráfico de seres humanos; a proteção internacional e a política de asilo; a migração regular e a mobilidade; e a

maximização do impacto da migração e da mobilidade sobre o desenvolvimento (Ramos, N., 2020).

Como pudemos observar, o cinema, tanto o ficcional como o documental, está igualmente atento a esta complexa e desafiante questão temática global de grande atualidade, a mobilidade populacional contemporânea, tendo trazido em muitas obras filmicas questionamentos e olhares diversos que ajudam a conhecer e a refletir criticamente sobre as migrações globais, as políticas migratórias, o trabalho e os direitos humanos (Ramos, N., 2020; Serafim; Ramos, 2016).

A fim de lançar um olhar reflexivo sobre a imigração, bem como sobre a questão do trabalho e da sua representação pelo cinema documentário, trouxemos, a título de exemplo, o filme documentário *Lisboetas*, que aborda a questão da migração e do trabalho em Portugal. Através deste filme, procurámos trazer um olhar diferenciado sobre as estratégias migratórias, apresentando o deslocamento de populações para Portugal, pontuando a dificuldade de inserção socioeconómica de grande parte desses (i)migrantes, bem como a situação de vulnerabilidade em que por vezes se encontram.

O cinema não modifica uma sociedade ou soluciona problemas, mas é certo que pode possibilitar um melhor conhecimento e para que as pessoas se sensibilizem e elaborem uma reflexão sobre determinada temática e possam olhar de forma distinta, sobretudo para esta delicada questão da migração e do deslocamento humano em diferentes partes do mundo, bem como para a sua relação com a cultura, a identidade, o trabalho, os direitos de cidadania e as sociedades que escolheram para viver e trabalhar.

Referências

- A OESTE dos trilhos. Direção: Wang Bing. China: Ad Vitam Distribution, 2003. (551 min).
- ARANGO, Joaquin; BALDWIN-EDWARDS, Martin (ed.). *Immigrants in the informal economy in Southern Europe*. London: Frank Cass, 1999.

BERGHAHN, Daniela; STERNBERG, Claudia (ed.). *European cinema in motion: migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

CITY HALL. Direção: Frederick Wiseman. United States: Zipporah Films, 2020. 1 DVD (272 min).

COISAS belas e sujas. Direção: Stephan Frears. Produção: Robert Jones e Tracey Seaward. United Kingdom: Paramount Pictures, 2002. 1 DVD (97 min).

COUTINHO, Alexandre Montaury Baptista. Lados de um mundo descoincidente. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 18, n. 1, p. 97-106, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19465/10442>. Acesso em: 10 fev. 2025.

DHEEPAN. Direção: Jacques Audiard. Produção: Pascal Caucheteux. France: ifcfilm, 2015. 1 DVD (115 min).

DELMAS, Serène; TEULIÈRES, Laure. *Étrangers d'ici: migrants et migrations au cinéma*. Toulouse: Édition Privat, 2012.

DOURO, faina fluvial. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: [s. n.], 1931. 1 DVD (18 min).

DRIFTERS. Direção: John Grierson. United Kingdom: Stoll Picture Productions, 1929. 1 DVD (61 min).

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (ed.). *Transnational cinema: the film reader*. New York: Routledge, 2006.

FATIMA. Direção: Phillippe Faucon. Produção: Philippe Faucon e Serge Noël. France: Kino Lorber, Inc., 2015. 1 DVD (79 min).

FOGO NO MAR. Direção: Gianfranco Rosi, Italia: 01 Distribution, 2016. 1 DVD (114 min).

HOSPITAL. Direção: Frederick Wiseman. United States: Osti Films, 1970. (84 min).

LES GENS DES baraques. Direção: Robert Bozzi. France: Médiathèque des Trois Mondes, 1996. 1 DVD (90 min).

LISBOETAS. Direção: Sérgio Tréfaut. Portugal: [s. n.], 2004. 1 DVD (100 min).

MULHERES em Portugal. Portugal: RTP: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2021. 2 vídeos (47 min). Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p8804/e538512/mulheres-em-portugal>. Acesso em: 11 fev. 2025.

NEAR DEATH. Direção: Frederick Wiseman. United States: Zipporah Films, 1989. 1 DVD (358 min).

O IMIGRANTE. Direção: Charles Chaplin. United States: Mutual Films, 1917. 1 DVD (30 min).

OLIVEIRA, Catarina Reis. *Indicadores de integração de imigrantes: relatório estatístico anual 2022*. Lisboa: ACM, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10400.5/29193>. Acesso em: 11 fev. 2025.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Melo de. O lado sombrio da migração irregular no Reino Unido, no filme. *Coisas belas e sujas. Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 124, p. 79-98, 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/11558>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Maria da Conceição Pereira. Mobilidade humana internacional, políticas migratórias e direitos humanos: avanços e recuos. *Revista de Políticas Públicas*, São Luis, v. 24, n. 1, p. 405-421, 2020. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/14386>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Maria da Conceição Pereira. Globalização e multiculturalismo. *Revista Eletrónica Inter-Legere*, [Brasil], n. 13, p. 75-101, 2013.

RAMOS, Maria da Conceição Pereira. Imigração, desenvolvimento e competitividade em Portugal. *Revista Economia e Sociologia*, Évora, n. 84, p. 71-108, 2007. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/126978>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Maria da Conceição Pereira. Le Portugal: de l'emigration à l'immigration, Santé, Société et Solidarité, Québec, n. 1, p. 203-215, 2005. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/oss_1634-8176_2005_num_4_1_1041. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Maria da Conceição Pereira. L'immigration clandestine: élément structurel du phénomène migratoire et donnée du système d'emploi des pays européens. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE ASSOCIATION OF LABOR ECONOMICS, 3., 1991, Madrid. *Livro de Atas [...]*. Madrid: EALE, 1991.

RAMOS, Maria da Conceição Pereira; PATRÍCIO, Olívio. Riscos laborais de homens e mulheres migrantes e segurança no trabalho. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS EM LÍNGUA PORTUGUESA, 1., 2015, Lisboa. *Livro de Atas [...]*. Lisboa: AICSHLP, 2015. p. 2948-2955.

RAMOS, Natália Pereira. Desafios globais contemporâneos da comunicação e da saúde das populações migrantes e refugiados. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, São Paulo, v. 19, n. 35, p. 38-49, 2020. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/657>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Natália. *Saúde, migração e interculturalidade: perspectivas teóricas e práticas*. João Pessoa: EdUFPB, 2008.

RAMOS, Natália. Contribuição do método fílmico para o estudo das representações sociais: perspectivas teóricas e de pesquisa. In: Moreira, Antonia Silva Paredes et al. (org.). *Perspectivas teórico-metodológicas em representações sociais*. João Pessoa: EDUFPB, 2005. p. 365-400. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/6854>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Natália; RAMOS, Maria da Conceição Pereira. Representações das migrações e da interculturalidade no cinema. In: JORNADA INTERNACIONAL SOBRE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, 10.; CONFERÊNCIA BRASILEIRA SOBRE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, 8., 2017, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

RAMOS, Natália; SERAFIM, José Francisco. Cinema documentário, pesquisa e método: desafios para os estudos interdisciplinares. *Contracampo*, Niterói, n. 17, p. 163-178, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17248>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SERAFAIM, José Francisco; RAMOS, Natália. Cinema documentário e representação da migração. In: AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 2016, Avanca. *Anais [...]*. Avanca: Ed. Cine-Clube, 2016. p. 464-470. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/9452>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SERAFAIM, José Francisco; RAMOS, Maria Natália; RAMOS, Maria Conceição. Migração, Trabalho e Cinema Documentário: Abordagem no Contexto Europeu. In: PINA, Helena; MARTINS, Maria Felisbela.;

ROCHA, André Santos da (orgs.). *The Overarching Issues of the European Area: Sustainable Development and Territorial Preservation in a Globalized World*. Porto: FLUP, 2022, p. 76-87.

UCRÂNIA. Número de refugiados atinge os 4,7 milhões. *Observador*, [s. l.], 3 abr. 2022. Disponível em: <https://observador.pt/2022/04/03/ucrania-numero-de-refugiados-atinge-os-47-milhoes/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

UNHCR. *Global trends 2019: forced displacement in 2019*. Copenhagen: UNHCR, 2020. Disponível em: https://www.unhcr.org/media/unhcr-global-trends-2019?_gl=1%2A10850bl%2A_gcl_au%2ANzE1NTEwODM4LjE3MzkxOTEzNDg.%2A_rup_ga%2AMTc1Nzg4NjMuMTczOTE5MTM0OA..%2A_rup_ga_DQTJ4LMY%2AMTczOTE5MTM0OC4xLjEuMTczOTE5MTU3OS42MC4wLjA.%2A_ga%2AMTc1Nzg4NjMuMT czOTE5MTM0OA..%2A_ga_1NY8H8HC5P%2AMTczOTE5MTM0OC4xLjEuMTczOTE5MTU3OS42M C4wLjA. Acesso em: 11 mar. 2025.

UNITED NATIONS DEPARTMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS. *International migration 2020: highlights*. New York: UN, 2020.

Gaijin, de Tizuka Yamasaki, e a imigração japonesa para o Brasil: diversidade, classe e gênero

MARCELO ALARIO ENNES

Introdução

O presente capítulo procura contribuir para os estudos sobre a imigração japonesa no início do século XX a partir de dados histórico e, sobretudo, com base no filme *Gaijin: cominhos da liberdade*, de Tizuka Yamasaki. Deste modo, combina uma abordagem sustentada na análise sócio-histórica e na fonte fílmica. O início do século XX foi um período de intenso fluxo imigratório para as Américas, e o Brasil tornou-se um dos principais destinos, sobretudo em razão da demanda por mão de obra assalariada para a cultura do café em franca expansão. Embora os japoneses não tenham sido o grupo com maior número de imigrantes, sua presença tornou-se extremamente importante, em razão de questões relacionadas às profundas diferenças culturais em relação aos brasileiros e imigrantes europeus. Neste sentido, o estudo sobre imigração japonesa nos permite avançar na reflexão sobre o lugar da imigração na produção da diversidade cultural.

Meu objetivo, portanto, é retomar o tema da imigração japonesa, principalmente, a partir do filme *Gaijin: caminhos da liberdade*, primeiro longa-metragem de Tizuka Yamasaki. O filme, estreado no início do ano de 1980, foi bem recebido pela crítica nacional e internacional e projetou a diretora para novas produções cinematográficas, inclusive para a televisão. *Gaijin* é um filme fiel à história cujo roteiro foi escrito, inclusive, com base em obras de pesquisadores sobre o tema.

O texto que se segue tem como base dados levantados e estudos realizados por mim desde minha tese de doutorado (Ennes, 1998, 2001) e que agora, finalmente, pode dialogar com o filme que aparentemente se baseou em fontes comuns às minhas fontes.

O filme *Gaijin*, em particular, lança luz sobre este processo no qual o imigrante é elemento central na produção da diversidade por meio da apresentação de elementos da realidade dos pontos de distanciamento sociocultural, mas também de aproximações, sobreposições de características, sentimentos, desejos e projetos, retomando o tema de universalidade do humano – tema tão desgastado e combatido pela emergência de marcadores identitários que reivindicam exclusividade e particularidade em seu modo de viver e em seus direitos.

O presente capítulo está dividido em quatro seções além desta introdução e da conclusão. Em “Algumas breves notas sobre o filme como fonte de pesquisa” procurei apresentar a base a partir da qual utilizei o filme *Gaijin* como fonte de pesquisa para análise sociológica da imigração japonesa e sua importância na produção da diversidade cultural no início do século XX no Brasil, problemática aprofundada na parte seguinte do capítulo. Em “Imigração e diversidade cultural e desigualdade”, apresento uma discussão que procura esclarecer questões sociológicas sobre o tema. Na terceira parte, busco criar um contraponto histórico sobre a imigração japonesa em relação ao enredo e trama do filme. Na última parte, começo por pontuar alguns dados técnicos sobre o filme, bem como sobre sua repercussão no ano em que foi lançado. Na sequência, procuro explicitar suas contribuições

principalmente em torno do que a roteirista e diretora nos apresenta em relação à produção da diversidade e de dimensões das relações de classe e gênero presentes no filme.

Algumas breves notas sobre o filme como fonte de pesquisa

Uma das possíveis justificativas de recorrermos às fontes filmicas nos estudos sociológicos em geral e naqueles que se voltam mais especificamente ao tema das migrações internacionais está relacionada à importância das imagens na sociedade contemporânea. Além dos documentários, a obra de ficção é uma valiosa fonte de análise da realidade sócio-histórica, isto é, como fonte de memórias, imaginários e representações sociais. Por meio desta fonte, é possível acessar as relações de poder, formas e modos de vida, expressões da organização social. A obra cinematográfica é, portanto, uma fonte de pesquisa seja em uma perspectiva histórica na qual o recorte analítico diacrônico é privilegiado, seja em uma análise sincrônica de análise sociológica das relações sociais contemporâneas ou de um contexto histórico do passado, seja, ainda, para operar e combinar ambas as análises de modo a acessar e analisar a riqueza histórica-sociológica de um determinado acontecimento ou de um período (Oliveira, 2017; Ramos, 2010).

Deste modo, o filme, em todas as suas modalidades, é um meio de captar a realidade. Ramos (2010, 2016) e Ramos e Serafim (2007) voltando-se, particularmente, para o cinema documentário e etnográfico, defendem sua utilização como recurso para acessar a memória, o universo simbólico, político, social e econômico tanto da perspectiva do indivíduo quanto da sociedade, passando pelo do grupo social (étnico, gênero, classe). Para os autores, trata-se de um método privilegiado para captar e compreender relações de identidade e alteridade, de apreensão das formas de expressão de estigmas, preconceitos, formas de assimilação e de tentativas de apagamento do outro, mas também de trocas, de relações inter e transculturais. O uso do filme como fonte de pesquisa ainda nos

permitiria acessar elementos conscientes e objetivos, mas também os aspectos inconscientes e subjetivos tanto da realidade retratada quanto da abordagem da(o) cineasta. Adiciona-se ainda às vantagens do uso do filme como fonte de pesquisa o fato de, ao contrário da observação direta, permitir o acesso de maneira repetida e controlada, isto é, de rever imagens com o recurso, por exemplo, de fixar uma imagem ou de repetir uma cena quantas vezes forem necessárias para a melhor compreensão da realidade observada (Ramos, 2010, 2016).

A riqueza do uso do filme como fonte de pesquisa pode, por exemplo, ser visualizada por meio da análise da *mise en scène* que se refere à composição visual da cena, isto é, de como atrizes, atores, objetos e paisagens aparecem dispostos no palco ou na tela do cinema. Na obra filmica, a *mise en scène* refere-se ao modo como as cenas são fragmentadas, como os espaços são hierarquizados, o lugar das vozes e dos diálogos contrastando ou complementando as imagens. Neste sentido, “a análise da *mise en scène* nos ajuda por meio dos dispositivos, interpretações, gestualísticas, falas e todo o repertório pelo quais os sujeitos sociais desenvolvem diante da câmara e por meio da câmera” (Serafim, Rego, 2020, p. 178).

Imigração diversidade cultural e desigualdades

Em outra oportunidade (Ennes, 2010), identifiquei as bases intelectuais e científicas que orientaram a formulação da ideia de diferença racial na passagem do século XIX para o século XX. Como se sabe, aquele era um contexto fortemente marcado pelo determinismo racial. Como uma de suas expressões, a eugenia questionava as teses evolucionistas da antropologia cultural, de acordo com as quais todas as sociedades ao evoluírem alcançariam o estágio civilizatório, e defendia que as sociedades poderiam sofrer um processo de degeneração em razão da miscigenação. O eugenismo também foi uma importante referência que serviu para classificar e hierarquizar os imigrantes, quando não, utilizado para selecionar os imigrantes bem-vindos em detrimento dos

não desejados, o que repercutiu nas políticas imigratórias brasileiras (Revorêdo, 1934).

Por outro lado, os imigrantes foram vetores de difusão de várias expressões do ideário contestatório existentes no período. Os imigrantes foram um dos principais protagonistas dos movimentos anarquista, socialista e comunista nas Américas e, em especial, no Brasil (Bastide, 1973; Fausto, 1999; Truzzi, 1997). De fato, os imigrantes, seja na condição de trabalhadores, seja de imigrantes não ideais do ponto de vista racial, podem alterar significativamente a realidade dos países de destino. Como veremos, a importância de imigrantes como protagonistas da cena política e cultural do início do século XX será bem representada no filme *Gaijin*.

Nesse sentido, a imigração foi um dos fatores de produção da diversidade. O imigrante como estrangeiro, como forasteiro, como aquele que não compartilha da mesma origem, da mesma história ou não é do mesmo Estado nacional (Bauman, 1999; Simmel, 2005), foi utilizado consciente ou inconscientemente como um importante coadjuvante, por contraste, na formação das identidades nacionais.

O imigrante desempenhou um papel ambivalente nesse contexto. De um lado, como mão de obra, fortaleceu e oxigenou a sociedade capitalista que necessitava de oferta crescente de mão de obra barata. De outro, no entanto, o imigrante, como estranho e estrangeiro, desestabilizava a ordem social e política. As diferenças religiosas, gastronômicas, linguísticas e comportamentais prejudicavam e ameaçavam a previsibilidade inerente à coesão social e colocavam em xeque identidades individuais ou coletivas por meio da ameaça sobretudo à identidade nacional dos países receptores.

O imigrante desejado, portanto, materializado por exemplo sob a forma de leis de imigração, atendia tanto a interesses econômicos quanto a um ideário de acordo com o qual as raças e culturas eram hierarquizadas, inclusive com base em explicações científicas. A combinação entre as dinâmicas socioeconômicas e as ideias disponíveis, científicas ou não, permitiu a produção de um marco, se não inicial,

ao menos determinante do debate sobre diversidade e racismo ainda hoje pertinente (Bauman, 1999). Interessa notar que o imigrante, a assimilação e o racismo são categorias produzidas em uma correlação de forças favoráveis ao Estado nacional, ao capitalista, ao ariano e ao mundo ocidental. Por isso representam o objeto e o modo como o ideário dominante foi constituído e, ao mesmo tempo, à custa de quem. Veremos como estas relações ganham vida e materialidade sob a lente de Tizuka Yamasaki, em *Gaijin: caminho da liberdade*.

Imigração japonesa para o Brasil no início do século XX

A imigração japonesa para o Brasil tem como marco inicial a primeira visita oficial de um representante do governo japonês em 1884. O deputado Massayo Neguishi viajou pelos estados de Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo. Dessa viagem, resultou a escolha do estado de São Paulo como o lugar mais propício para os imigrantes em função da qualidade da terra e de suas características climáticas. Em 1895, foi estabelecido o 1º tratado comercial marítimo entre Brasil e Japão¹. Nessa ocasião, passa a residir no Brasil o primeiro diplomata japonês. Logo em seguida, em 1897, estabeleceu-se o contrato entre a Cia. de Imigração Tôyô do Japão e a empresa Prado & Jordão, no qual estava estipulada a imigração de 1.500 japoneses para os cafezais paulistas. No entanto, o contrato foi rompido pela empresa brasileira, inviabilizando o ingresso dos primeiros imigrantes japoneses no Brasil. Cerca de 7 anos depois, refeitos dos contratempos causados pelo cancelamento do contrato, volta-se novamente a se cogitar, no Japão, o envio de emigrantes para o Brasil.

Entre 1906 e 1907, o presidente da Cia. Colonizadora Kôkuko, Ryú Mizuno, realiza visitas ao Brasil. Na primeira viagem, fez um reconhecimento das condições ambientais e agrícolas do estado de São Paulo. Na segunda, firma com o governo estadual um contrato no qual se

1 Este tratado baseava-se nos seguintes princípios: paz perpétua entre Brasil e Japão, instalação de representação diplomática, liberdade econômica e comercial, isenção de tributos sobre importação e liberdade de consciência, entre outros.

estabeleceu a imigração de 3 mil pessoas por ano a partir de 1908. No dia 28 de abril de 1908, parte do Porto de Kobe o navio *Kasato Maru* com destino ao Brasil. Trazia a bordo 167 famílias, num total 761 pessoas, sendo 601 do sexo masculino e 190 do sexo feminino. O navio atracaria 52 dias depois, no Porto de Santos, trazendo sonhos e a esperança de “fazer a América” e voltar para sua terra natal.

O Brasil, por sua vez, vivia a expansão cafeeira e a crescente demanda por mão de obra, o que trouxe milhões de imigrantes para o Brasil tal como podemos observar na Figura 1. No que diz respeito aos imigrantes japoneses, não foi pequena a polêmica em torno de sua pertinência tanto para a formação do povo brasileiro quanto para as lavouras de café. Em uma época em que se discutia o “caráter” da raça brasileira, havia muitas dúvidas sobre o efeito da presença japonesa na constituição de nossa nacionalidade. Além disso, o “enquistamento” era a principal preocupação, visto que conheciam os exemplos de imigração japonesa nos EUA e outros países (Comissão de Elaboração da História dos 80 Anos da Imigração Japonesa para o Brasil, 1992; Revorêdo, 1934).

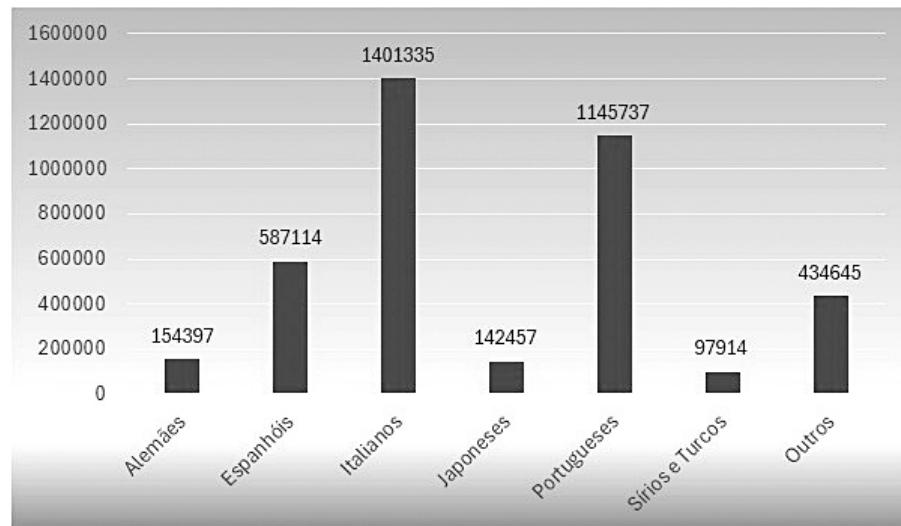
Na verdade, já existia um estereótipo em torno do imigrante asiático, que se pautava pela confusão entre as várias etnias daquele continente. Não era rara a confusão estabelecida entre trabalhadores japoneses e chineses². Vejamos uma citação reveladora de todo o preconceito existente contra orientais:

[...] se a escória de Europa não nos convém, menos nos convirá a da China e do Japão; a introdução de ‘elemento étnico inferior’ é sempre um perigo; ou, em caso de opção ‘não há dúvida que eu preferiria o europeu, porque teríamos [...] os dois elementos: o colonizador, e portanto, o povoador do solo, e o trabalhador’; o chin é bom, obediente, ganha pouco, trabalha muito, apanha quando necessário, e quando tem saudades da pátria enforca-se ou vai embora (Comissão de Elaboração da História dos 80 Anos da Imigração Japonesa para o Brasil, 1992).

2 No Brasil, a presença de chineses remonta ao Período Joanino (1808-1821).

Como dissemos, tratava-se de uma questão fundamental para a constituição do povo brasileiro em uma fase marcada teoricamente pelo positivismo que identificava os tipos psicológicos às raças. A formação da índole do povo brasileiro passava, pois, pela seleção racial. Esta questão continuaria em debate até às vésperas da Segunda Guerra Mundial.

Figura 1 – Número de imigrantes no Brasil: 1883-1933



Fonte: IBGE (2000).

De um modo geral, pode-se dividir a história da presença japonesa em três momentos (Comissão de Elaboração da História dos 80 Anos da Imigração Japonesa para o Brasil, 1992): o que corresponde aos primeiros anos de vida no Brasil, caracterizados por uma estratégia de trabalho temporário de curta duração; o que corresponde a uma fase posterior, marcada pela mudança quanto ao tempo de permanência no Brasil, conhecida como estratégia de trabalho temporário de longa duração; e, por fim, o momento correspondente à fixação permanente no Brasil.

Como podemos perceber, até esta última fase, a condição de imigrantes era provisória (*dekassegui*). Alguns autores consideram que esta

disposição pode ter contribuído para que os japoneses mantivessem rígido controle sobre suas tradições, o que inviabilizava, por exemplo, os casamentos interétnicos. O que, por mais forte que fosse do ponto de vista normativa do grupo, não impediu, como retrata Tizuka Yamasaki, por assim dizer, dissidências que resultaram em relacionamentos e casamentos entre imigrantes japoneses e brasileiros.

O *dekassegui*, que vinha com o firme propósito de acumular algum capital e retornar para o Japão, era motivado pela necessidade de alcançar uma posição social mais favorável em sua terra natal. O que nos parece é que o imigrante vinha fortemente imbuído pelas disposições do *ethos* japonês, marcado pela tradição militarista e todo o conjunto de atributos éticos e morais. Além disso, o Japão tinha vencido, recentemente, duas guerras de grande importância: contra os russos (1904-1905) de quem haviam conquistado as ilhas Kurilas; e contra a China (1894-1895), cuja vitória levou à ocupação da Manchúria. É possível que essas vitórias, que alentaram a crença da superioridade de seu povo, reforçando o caráter militarista do “espírito japonês” (*yamato damashii*), fossem uma das referências que orientavam os imigrantes japoneses no Brasil. Não que os imigrantes entendessem a imigração como ocupação militar, tal como ocorreu na Manchúria. Sua vitória estaria no retorno ao Japão após terem atingido seus objetivos.

Na verdade, o *yamato damashii* não se esgota em seu caráter militarista. Constituiu-se como um corpo de valores, práticas e representações que se expressa em toda extensão da vida japonesa e estará presente no cotidiano dos imigrantes no Brasil. Traço do *yamato damashii* japonês teria sido expresso desde a chegada dos imigrantes no Brasil e rapidamente percebido pelos brasileiros.

É motivo de grande orgulho o modo como foi registrado o desembarque e a triagem dos imigrantes. Há um artigo de 1908 de autoria de J. Amândio Sobral, inspetor da Secretaria da Agricultura, publicado no *Correio Paulistano*, que ilustra com muita clareza o espírito japonês, que o tornava admirável e singular entre os imigrantes. Vejamos alguns trechos dos vários aspectos do artigo, citado em sua íntegra em

Uma epopéia moderna (Comissão de Elaboração da História dos 80 Anos da Imigração Japonesa para o Brasil, 1992):

SOBRE O ASSEIO:

“Pois houve em Santos quem afirmasse que o navio japonês apresentava na sua 3^a classe mais asseio e limpeza que qualquer transatlântico europeu na 1^a classe”.

“Depois de estarem uma hora no salão do refeitório, tiveram de abandoná-lo, para saberem quais eram as suas camas e os quartos, surpreendeu a todos o estado de limpeza absoluta em que ficou o salão: nem uma ponta de cigarro, nem um cuspo, perfeito contraste com as cuspinheiras repugnantes e pontas de cigarro esmagadas com os pés dos outros imigrantes”.

SOBRE SUAS VESTIMENTAS:

Homens e mulheres trazem calçado (botinas, borzeguins e sapatos), com protetores de ferro na sola, e todos usam meias

SOBRE O ESPÍRITO MILITARISTA:

Alguns dos homens foram soldados na última guerra (russo-japoneza), e traziam no peito as condecorações. “Um delles trazia três medalhas, uma das quais de ouro, por actos de heroísmo ...

SOBRE A CORDIALIDADE JAPONESA:

“Esta primeira leva de imigrantes japonezes entrou em nossa terra com bandeiras brasileiras de seda, feitas no Japão, e trazidas de propósito para nos serem amáveis. Delicadeza fina reveladora de uma educação apreciável.”

SOBRE O ASPECTO FÍSICO:

Todos os japonezes vindos são geralmente baixos: cabeça grande, troncos grandes e reforçados, mas pernas curtas ... O que sobretudo atráe a nossa atenção é a robustez, o reforçado dos corpos masculinos, de músculos poucos volumosos (admira, mas é verdade!) mas fortes e de esqueleto largo, peitos amplos.

SOBRE A PERSONALIDADE:

... penteada com cuidado, perfeitamente em harmonia com a gravata que todos usam sem incompatibilidade com os calos que todos trazem nas mãos.

O conjunto dessas citações possibilita-nos perceber, através do relato do inspetor, alguns aspectos culturais singulares entre os japoneses. Pode-se dizer que as representações presentes no relato, e que reaparecerão no filme *Gaijin*, são fruto de uma intenção objetiva por parte dos imigrantes em criar e afirmar uma imagem que é produto de sua autorrepresentação: ordeiros, orgulhosos, fortes, trabalhadores e cordiais.

Tomoo Handa, em *Memórias de um imigrante japonês no Brasil* (1980), faz um relato das experiências quotidianas das primeiras levas de imigrantes japoneses no Brasil. Através dele é possível visualizar um conjunto de aspectos bastante significativos da experiência daqueles imigrantes nas décadas de 1910 e 1920 no Brasil.

Entre as muitas particularidades que marcaram as vidas dessas pessoas que vieram para o Brasil, destaca-se a formação das famílias conhecidas como compostas. Essas famílias estruturavam-se a partir das exigências impostas como condição para emigração, aspecto da imigração japonesa retratado pelo casamento de Titoe e Yamada em *Gaijin*, tal como veremos mais adiante. Os casamentos atendiam, assim, exigências feitas aos emigrantes. Em torno do casal reuniam-se parentes de ambos os lados, o grupo poderia compreender, em geral, até dez membros.

Muitas cenas do filme *Gaijin* encontram correspondência na descrição de Handa (1980) e no livro *Uma epopéia moderna* (1992). A começar pela distribuição das famílias japonesas e o percurso que percorriam até as fazendas de café. Iniciariam, então, uma nova vida marcada pela esperança do enriquecimento rápido e do breve retorno ao Japão. As dificuldades enfrentadas pelos imigrantes seriam imensas, como veremos também com base no filme *Gaijin*. As casas nas colônias das fazendas nada tinham de semelhante com as que moravam no Japão. A alimentação também continuava a causar problemas, já que não existiam verduras e legumes e sua dieta restringia-se ao arroz, carne bovina ou de peixe salgado e banha de porco. Essas características, embora pareçam sem importância, revelam na verdade conflitos vivenciados em decorrência de seu *ethos* inscrito em seus hábitos alimentares.

Uma outra dimensão destes conflitos refere-se à relação com trabalhadores de outras nacionalidades, igualmente retratado em *Gaijin*, por Tizuka Yamasaki. Imigrantes italianos, espanhóis, trabalhadores brasileiros paulistas, nortistas e nordestinos e imigrantes japoneses conviviam na mesma fazenda.

As adversidades encontradas na moradia, nas relações com patrões, colegas de outras nacionalidades e intérpretes, as frustrações dos sonhos dos *dekasseguis* e as dificuldades no trabalho resultaram em um conjunto de reivindicações que levariam os imigrantes à greve, dimensão pública de um conflito que até então permanecia latente. Embora pareça não ter sido uma prática generalizada, a greve foi utilizada como mecanismo de pressão sobre donos, administradores da fazenda e, também, intérpretes que não “compreendiam” os motivos dos grevistas.

Ao contrário das greves, as fugas das fazendas tornaram-se práticas usuais entre os imigrantes japoneses, fato que é retratado em *Gaijin*. Este era o meio de livrar-se das dificuldades de saldar as dívidas cada vez maiores com os fazendeiros³. Muitos imigrantes dirigiam-se para outras fazendas, cuja situação correspondesse melhor a suas expecta-

3 O mecanismo de endividamento mais usual foram os armazéns das fazendas.

tivas: cafezais mais produtivos e salários mais compensadores. Outros buscariam empregos nas construções das estradas de ferro Sorocabana e Noroeste.

Imigração japonesa para o Brasil no início do século XX sob a ótica de Tizuka Yamazaki em *Gaijin*

O filme *Gaijin: caminhos da liberdade* (1980), primeiro longa-metragem de Tizuka Yamazaki, veio a público em 24 de março de 1980. Trata-se de um filme de ficção sobre imigração no início do século XX de grande importância história para o Brasil. A obra foi produzida no Studio Atlântico, no Rio de Janeiro e contou com o apoio financeiro da Embrafilme. A produção do filme é de Carlos Alberto Diniz, direção de Tizuka Yamazaki, que também assina o roteiro juntamente a Jorge Duran. A fotografia é de Edgar Moura e o filme teve como locação os municípios paulistas de Santos, Atibaia e Bragança.

O filme alcançou reconhecimento da crítica nacional e internacional angariando prêmios em festivais no ano de 1980, tais como: o de Gramado, onde foi premiado como Melhor Filme, Melhor Ator Coadjuvante (José Dumont), Melhor Trilha Sonora, Melhor Roteiro, Melhor Desempenho de Produção; a premiação Margarida de Prata, dada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB); o Festival de Havana (1980), no qual ganhou como Melhor Filme; o Festival de Nova Delhi, ganhando como Melhor Filme; além da Menção Especial no Festival de Honolulu e Menção Honrosa no Festival de Cannes.

No que diz respeito aos aspectos visuais, *Gaijin* apresenta figurino e indumentária bastante cuidada e fiel à época, às origens étnicas/nacionais, classe social e gênero das personagens. A locação é feita em uma fazenda cujo passado está ligado ao ciclo do café e retrata aspectos arquitetônicos como casa principal, casa de colonos, plantação e terreiro para secagem do café. Também é possível conhecer um pouco sobre as condições de transporte no interior do estado de São Paulo ao retratar

estradas de terra em péssimo estado de manutenção percorrida a pé ou em carros de boi pelos imigrantes.

A bela e bem fiel fotografia do filme, se considerarmos a descrição de Tomoo Handa, parcialmente apresentada na parte anterior deste capítulo, é acompanhada por elementos sonoros que vão da captação dos sons, por assim dizer, do dia a dia, ao registrar o ruído do caminhar de grupos de imigrantes em direção ao cafezal, os sons da noite, da música italiana em uma cena que retrata uma manhã de descanso, mas também apresenta sons subjetivos, especialmente nos *flashbacks* marcados por músicas e outros efeitos sonoros que levam a protagonista de volta ao Japão. O contexto imigratório é bem representado com diálogos em japonês e nos sotaques “nordestino”, italiano e português.

O filme possui, assim, um forte apelo histórico e etnográfico (Ramos, 2010, 2016), o que o faz uma importante fonte para conhecermos o contexto da imigração no começo do século XX, especialmente dentro de uma fazenda de café. Ele é narrado por uma mulher, o que sugere o engajamento político e de pertença étnica/nacional de sua roteirista e diretora, Tizuka Yamazaki. As diferenças culturais, seus conflitos, mas também suas proximidades são reveladas pelos idiomas, sotaques, consumo de alimentos e bebidas. O filme desperta curiosidade, empatia e reforça a ideia de que conviver com o diferente, apesar dos conflitos e desentendimentos, é possível.

Em resumo, pode-se dizer que o argumento central está relacionado ao sofrimento advindo do deslocamento geográfico e cultural e à busca pela sobrevivência e reconstrução da vida por meio da migração, a partir do olhar e do lugar da mulher no contexto migratório. *Gaijin* narra o cotidiano nas fazendas de café, a intensa carga de trabalho e como ele recai de modo desigual entre as classes sociais e os gêneros. Revela, também, as diferenças culturais que se sobrepõem com as de caráter político (adesão ou não a greve) e a estrutura social e política brasileira da época, no que diz respeito às relações sociais e ação do Estado.

Há referência ao movimento de trabalhadores tanto na fazenda quanto na cidade (no final do filme). *Gaijin* apresenta, ainda, o con-

traste político ideológico entre fazendeiros e classe política brasileira e imigrantes. O personagem italiano é uma referência ao movimento anarquista no início do século – inclusive, este personagem é espancado pelos capangas da fazenda e expulso do Brasil pelas autoridades brasileiras por sua atuação política, especialmente a relacionada a uma paralização de trabalho na fazenda.

Nesta mesma linha de argumentação, o filme denuncia a exploração econômica, as desigualdades sociais, o aparelhamento do Estado pelas classes dominantes, mas, ao mesmo tempo, reforça a ideia de que sempre há a possibilidade de conviver com o diferente, demonstrado pelo compartilhamento e empatia enquanto migrante, adesão a padrões estéticos, culinários e afetivos do “outro”.

A roteirista e diretora é de origem japonesa, e isto também ocorre com parte do elenco, o que confere uma boa dose de realismo à trama. Por outro lado, não deixa de reproduzir alguns dos estereótipos tais como o do nordestino forte, valente e poético; do italiano falador, romântico e politizado; do japonês disciplinado, obediente e determinado. Estes estereótipos não são plenos e nem definitivos, já que o filme, por exemplo, retrata que esta obediência do imigrante japonês não é incondicional e não significa ausência do reconhecimento de seus direitos, e que não impede que eles possam se rebelar, como demonstra a fuga da fazenda, tal como já apontado a partir das informações presente no livro *Uma epopéia moderna* (1992).

O enredo de *Gaijin* gira em torno da trajetória de uma jovem imigrante japonesa no Brasil, em uma das regiões cafeeiras do estado de São Paulo. Por meio desta trajetória, o filme procura retratar a vida de imigrantes japoneses em seu encontro com brasileiros e outros imigrantes. É um filme sobre trabalho, mas também sobre diversidade cultural.

O filme começa na hospedaria de Santos, onde os imigrantes japoneses homens escutam uma voz em idioma japonês explicando as condições de trabalho, de remuneração e as proibições em relação às atividades políticas de imigrantes. A protagonista e outras mulheres aparecem sentadas. Observam e conversam com as crianças. Enquanto

os homens escutam as instruções em pé, Titoe – a protagonista do filme – pensa “em voz alta” questionando o que está sendo dito.

Todos estão muito bem-vestidos e asseados, o que reforça a ideia de que o roteiro do filme é em grande parte inspirado em obras histórias e acadêmicas tais como *Uma epopéia moderna* (1992), como já mencionado neste capítulo. As diferentes situações em que homens e mulheres japoneses imigrantes aparecem no início anunciam os seus lugares sociais retratados no filme, seja no âmbito da família, seja no da sociedade.

O estranhamento revela as diferenças culturais e, também, aquelas relativas à condição de imigrante trabalhador. O uso do idioma japonês (e, também, do italiano) em diálogos ajuda a passar a sensação de estranhamento e incompREENSão. Cumpre com o papel de mostrar diferenças culturais e diferentes níveis de integração do imigrante.

O filme retrata a estrutura política do período, marcada pelo poder da oligarquia cafeeira que controla econômica e politicamente o país e dá algumas pistas sobre o capital estrangeiro na modernização e no financiamento da produção do café no Brasil.

Não deixa de ser interessante que Tizuka Yamasaki prefira utilizar a denominação *gaijin*, e não *dekassegui*, para se referir aos imigrantes japoneses, tal como utilizei em seção anterior deste capítulo. Talvez isto tenha ocorrido em razão da palavra *dekassegui* ser mais comumente empregada para se referir a *nikkeis* brasileiros que emigram para trabalhar no Japão ou, talvez, porque *dekassegui* não expresse toda a complexidade que a diretora e roteirista Tizuka Yamasaki intencionou retratar no filme.

Gaijin é uma palavra que no idioma japonês é utilizada para se referir ao estrangeiro, àquela(e) que vem de fora e não pertence ao grupo. O contexto imigratório é um contexto do estranhamento (Bauman, 1999; Simmel, 2005), da diferença e da alteridade que é vivenciada e materializada a partir de várias possibilidades. No filme isto está associado às diferenças com os brasileiros, às diferenças internas do grupo e às diferenças entre os brasileiros. O filme ajuda a atravessar o “véu” que costuma tornar opoco o “outro”. Ao mesmo tempo que mos-

tra diferenças entre imigrantes japoneses e brasileiros retratadas, por exemplo, em um diálogo em que Tonho leva comida para um grupo de imigrantes japoneses recém-chegados à fazenda. Os imigrantes japoneses estranham a comida, especialmente a carne que é jogada ao chão.

Mas o filme apresenta, também, as diferenças internas entre brasileiros e entre outros imigrantes. No primeiro caso, as diferenças de classe são descortinadas ao abordar e retratar o cotidiano em uma fazenda de café paulista na primeira década do século XX. As condições de vida e o poder decisório contrastam claramente entre os patrões e os trabalhadores. Mas Tizuka Yamasaki vai além e não perde a oportunidade para abordar as diferenças entre trabalhadores, ao menos os ligados à administração da fazenda, isto é, as diferenças entre Tonho, guarda-livros, e Chico Santo, capataz. Desde o início do filme, Tonho se mostra simpático aos imigrantes, especialmente a Tito, a quem ajuda a fugir da fazenda nas cenas finais do filme. Tonho aos poucos releva suas tendências políticas, até que aparece na última cena do filme liderando uma greve na cidade.

Mas a simpatia de Tonho vai além do interesse afetivo pela protagonista do filme. O desentendimento entre os dois funcionários, por assim dizer, da “casa grande”, reaparece na já esperada fraude nas contas dos imigrantes japoneses que, como os demais, sempre acabam o mês sem dinheiro e com dívidas na venda, fato que frustra e compromete de modo decisivo o projeto imigrante de juntar dinheiro e voltar para o país de origem. Nesta cena, Tonho tenta explicar porque Yamada deve para a venda. Enquanto lê constrangido os números do “livro caixa”, Chico Santo observa a cena com sarcasmo.

Chico Santo, na realidade, é o elemento que torna presente os interesses do patrão e dos investidores no dia a dia da fazenda, especialmente, no trabalho de colheita do café. O conflito com Tonho reaparece após a cobrança do patrão que se mostra contrariado com o andamento do ritmo da colheita, e Chico Santo impõe um ritmo ainda mais duro de trabalho. Tonho apoia Enrico (imigrante italiano que assume a liderança das negociações com o patrão) e com os demais trabalhadores que

se negam a trabalhar, abandonam o cafezal e voltam para casa. Chico Santo briga com Tonho e cobra lealdade dele com o patrão.

Ainda sobre os estranhamentos, o filme vai além do lugar comum das diferenças culturais que passam, inclusive, pela culinária. A centralidade da alteridade pode ser notada pela explicitação das diferenças e desigualdades entre imigrantes japoneses e imigrantes de outras nacionalidades, seja pelo companherismo de Enrico, o líder que enfrenta e negocia com os patrões, seja pela figura do Sr. Portuga, dono da venda, que tenta humilhar Yamada quando este, exprimido pelas dívidas, faz um pedido reduzido de alimentos.

Tizuka Yamasaki, mais uma vez, vai além da simplificação e homogeneização comumente estabelecida por marcadores identitários genéricos no contexto migratório tais como brasileiro, japonês, imigrante, e brinda o espectador ao trazer e revelar elementos transversais que ligam e aproximam os que são vistos como diferentes, ao mesmo tempo que diferencia e distancia aqueles que são vistos como semelhantes. Esse calendoscópio é materializado, por exemplo, pela figura de um trabalhador brasileiro chamado de Ceará, mas que é na realidade um paraibano. Ceará reproduz a condição do nordestino/brasileiro vítima das condições adversas de vida em sua terra natal, que, frente à ausência de um estado que pudesse amenizar essa adversidade, vê-se, como alternativa derradeira, na necessidade de migrar para garantir sua sobrevivência fraturada pela saudade de sua terra natal. A cena nos permite entender que a saudade, o desraizamento e o desejo de retorno é comum aos imigrantes japoneses e ao migrante brasileiro.

No que diz respeito aos imigrantes japoneses – e aqui vemos um dos elementos que os ligam e os diferenciam dos não japoneses –, o filme é fortemente atravessado por uma narrativa sustentada em atitudes e comportamentos baseados em um *ethos* herdado da cultura japonesa. Esse *ethos*, bem descrito por R. Benedict (1988), pode ser tratado com expressão do *habitus* imigrante (Brito, 2010; Ennes, 2020; Oliveira, Kulaitis, 2017). Esse *ethos* japonês é, a todo momento, confrontado com a realidade brasileira e esse confronto é interseccionado (Crenshaw,

1989, 2002; Piscitelli, 2008) pelas imposições de classe, como trabalhadores; de gênero, nas relações entre homens e mulheres, dentro e fora do grupo; culturais, explicitadas por meio de hábitos alimentares que se tornam problemáticos, levando em conta a falta de alimentos como verduras e broto de bambu.

A ausência de alimentos típicos da culinária japonesa emerge no filme como um sinal de ruptura com o local de origem, mas também como gatilho para o acionamento de um *habitus* imigrante associado à adaptação e à exploração de oportunidades que permita alcançar o projeto último, no caso do imigrante japonês, que é retornar ao Japão. Esse *habitus* aparece associado à gastronomia na cena em que Titoe diz a sua família que conhece um bambuzal onde poderiam colher brotos para preparar um prato típico ou, de modo mais claro, na constatação de que, em face de sua inexistência, o plantio de verduras poderia ser um caminho para o enriquecimento, mesmo que isto significasse trabalhar nas pouquíssimas horas de descanso da extenuante jornada de trabalho nos cafezais. Evidentemente, o trabalho é o elemento central da vida do imigrante nos cafezais paulistas no início do século XX, mas o trabalho combinado com as disposições herdadas da cultura de origem pelo imigrante japonês aparece como elemento distintório tanto em relação aos trabalhadores brasileiros quanto aos demais trabalhadores imigrantes. Disposição explicitada por Yamada ao reclamar das contas fraudadas das compras feitas na venda da fazenda ao dizer “mesmo morrendo nós nunca paramos de trabalhar” (Gaijin, 1980); essa tenacidade e disciplina podem ser, como vimos anteriormente neste capítulo, consideradas como expressão do espírito japonês traduzido pelo *yamato damashii*.

Na realidade, para entender melhor essa frase é necessário voltar às disposições herdadas da cultura de origem no que diz respeito à hierarquia social. Isto é, o confronto entre os trabalhadores e patrões, ou seus encarregados, é uma exceção e parece ser justificada apenas face a não observação do princípio da reciprocidade. Essa excepcionalidade é revelada nesta passagem e em uma das últimas cenas do

filme, principalmente na fuga da fazenda por um grupo de japoneses liderados por Titoe.

Esse princípio explicaria as diferenças entre imigrantes japoneses e italianos no que diz respeito ao modo de enfrentamento com o patrão. Por exemplo, nos ajuda a compreender melhor as várias cenas em que imigrantes japoneses seguem em grupo para o trabalho enquanto a câmera filma Enrico com seus conterrâneos italianos e alguns brasileiros parados e protestando pela falta de pagamento de seus dias de trabalho.

No que diz respeito a estas diferenças em relação à exploração sofrida na condição de trabalhador assalariado, talvez por ser uma *nikkei*, Tizuka Yamasaki aproveita a trama do filme para demonstrar pedagogicamente que os japoneses não são submissos, mas que há um tempo e uma dinâmica própria em que o conflito aflora. Essas diferenças aparecem, por exemplo, quando Enrico aborda Yamada e expõe os mecanismos de exploração (venda, multas) e a expectativa de baixos ou nenhum recebimento. Enrico convida Yamada para que os japoneses se juntem a ele e a outros trabalhadores para pressionar o patrão. Yamada ouve, mas diz que não está entendendo nada e se afasta.

Deste modo, Tizuka Yamasaki constrói um calendoscópio no qual ora há uma maior identificação entre imigrantes (e migrantes, representado por Ceará) ora retrata a diferenciação no plano não apenas étnico/nacional, mas também individual. Estes são os casos retratados por duas personagens japonesas. Na primeira, procura mostrar que nem todo japonês é uma “máquina insensível” de trabalho. A fragilidade, o desespero e o cansaço provocados pelo trabalho nos cafezais aparece no ataque de nervos de Ueno, que, ao cair de uma escada utilizada para acessar os grãos situados no topo do pé de café, entra em pânico, chora e grita profundamente frustrado com a situação. Ueno é aparado por Titoe que o toma nos braços enquanto chora.

A diferenciação interna no grupo de imigrantes japoneses e a expressão da individualidade é, ainda, representada pela negação do Sr. Nakano em acompanhar o grupo em sua fuga da fazenda. Assim, as personagens de Ueno e Sr. Nakano ajudam o espectador a compreender que mesmo um grupo tão coeso, e tão rigidamente orientado pelo

sentimento de dever, não está isento das possibilidades de expressões mais individuais de vontades e projetos de vida e de dissenção interna.

As diferenças culturais e as relações de alteridade são exploradas para além daquelas observadas entre imigrantes (no geral) e brasileiros (no geral). As diferenças entre imigrantes de diferentes nacionalidades também recebe a atenção de Tizuka Yamasaki. Em uma manhã de descanso, possivelmente uma manhã de domingo, Enrico conversa com japoneses enquanto bebe e compartilha a cachaça com participantes de uma roda formada por italianos, brasileiros (inclusive negros) e japoneses. Trata-se de uma cena em que Enrico vinca as diferenças entre o universo composto pela imigração. Enrico está levemente bêbedo e em uma referência ao estereótipo do italiano bonachão tenta explicar as diferenças:

Escuta uma coisa. Eu italiano, ceis japonesi... ma no entende niente, né? Eu digo que io, italiano (faz sons e gestos que indicam expansividade e alegria), voi no, voi japone si (faz sons e gestos que indicam cometimento e tristeza)... (ele sorri) amavelmente. No Brasil tem de tudo, tem de tudo no Brasil, tem os portugueis, tem os russo, tem os alemão, como diz aqui tem os árabes, tem os negri, os negri (emite sons que indicam brutalidade de modo a indicar que há também preconceito entre o imigrante contra a população negra no Brasil) e tem os indio (sorri), é ainda tem os brasiliani (sorri) ... é bom aqui não é (Ganji [...], 1980).

A cena é completada com o sorriso de Yamada, como se celebrasse com Enrico a diversidade produzida no Brasil pelas (i)migrações.

O gênero é outro elemento central que atravessa a temática das migrações em *Gaijin*. Na verdade, pode-se dizer que Tizuka Yamasaki se antecipa nesta temática no campo dos estudos migratórios considerando que o filme é de 1980 e apenas mais recentemente questões sobre a visibilidade da mulher migrante, seja no campo do trabalho, da família, das redes sociais ou, ainda, corpo, saúde, de projetos migratórios individuais – tem recebido maior atenção de pesquisadoras e pesquisadores (Novaes, Rossi, 2018; Pussetti, 2015; Rossa, 2017).

No filme, a questão de gênero é central. A começar pelo fato de ser dirigido por uma mulher e ser narrado a partir da perspectiva de outra mulher, Tito, a protagonista da estória. As relações de gênero são problematizadas a partir de temas como casamento “arranjado” como estratégia de migração, sua “consumação” a partir da reivindicação como um direito do marido e as várias jornadas de trabalho (na lavoura e em casa). Talvez de modo mais emblemático a questão do gênero e trabalho entre imigrantes japoneses possa ser visualizada na cena em que Tito e a Sra. Nishi se limpam à beira do rio no início da noite de um dia intenso de trabalho no cafezal. Tito apressa-se para finalizar, alegando a necessidade de retornar para casa para preparar o jantar. Vendo a angústia da companheira, Sra. Nishi reage, diz que não irá cozinhar e que se o marido quiser comer que ele mesmo prepare sua refeição.

Essas questões se somam à perspectiva segundo a qual a migração resulta de um projeto masculino que se contrapõe à ruptura com o lugar de origem e o sofrimento, às vezes resignado, às vezes não, de ver o seu sonho de retorno esmaecer na brutalidade do dia a dia do trabalho nos cafezais, o que é dramaticamente representada pelo suicídio da Sra. Nishi.

Além de Tito, o filme retrata outras mulheres no contexto migratório. A começar pela filha do barão do café e proprietário da fazenda na qual o enredo transcorre. Logo no início do filme, a personagem aparece no interior da suntuosa casa, apoiando seu marido na tentativa de convencer seu pai a modernizar a fazenda. O exemplo utilizado é a figura emblemática do imigrante empresário Matarazzo que, para a filha do barão do café, como imigrante, é atrasado e chifrin. Ainda que de modo secundário, já que ela desaparece da trama, essa personagem pode ser lida a partir de uma sobreposição dos marcadores de classe (aristocracia cafeeira), gênero (mulher que intervém a favor do marido), raça (branca) e nacionalidade (brasileira).

Angeli, filha de Enrico, é uma outra personagem do gênero feminino. Não deixa de ser curioso que a sensualidade feminina tenha ficado

associada a uma mulher migrante e não a uma brasileira, tal como é costumeiramente sexualizada no Brasil ou quando migram para outros países. Isto, longe de ser algo pontual, parece ser mais um deslocamento produzido pela diretora no sentido de desconstruir estereótipos e estigmas. A sensualidade também não está ausente de Tito, que aparece lavando-se no rio ou penteando-se em frente a um pequeno espelho trazido do Japão. São corpos femininos sensualizadas de diferentes formas e a partir de diferentes *backgrounds* culturais associados ao que a diretora imagina estar relacionados aos países de origem.

O marcador de gênero aparece com uma certa frequência intersecionado com a questão do trabalho e classe. No caso da família aristocrata, a figura da mulher representada pela filha do barão do café, como já mencionado, aparece apenas como suporte e tentativa de influenciar os mundos dos negócios e da política, ambos subtendidos como sendo masculino.

Já entre os imigrantes, além da cena de Tito com a Sra. Nishi, as relações de poder entre os casais voltam a ser problematizadas quando o casal de italianos discute na cozinha sobre o trabalho que cada um desempenha, diálogo no qual a mulher de Enrico reivindica sua autonomia em conduzir o seu trabalho tal como ele o faz.

O filme ensina, especialmente quando se trata das mulheres migrantes, que as relações de gênero são marcadas pelo domínio masculino, mas que as personagens femininas procuram se impor de diversas maneiras e formas, marcando novos lugares sociais, resgatando e dando maior visibilidade à dimensão feminina da experiência migratória.

Essa centralidade das mulheres é ratificada pelas cenas que fecham o filme. Primeiro, Tito lidera a fuga da fazenda e se coloca à frente de um grupo formado por outras mulheres, homens e crianças. A ajuda recebida de Tonho não diminui a importância de sua liderança. Neste caso, Tizuka Yamasaki com isto parece querer fortalecer vínculos de solidariedade entre oprimidos. Além disso, no penúltimo quadro do filme, Tito reaparece na cidade grande, trabalhando em uma indústria como operária e criando sozinha a filha de seu casamento com

Yamada. Após colocar na cama e fazer dormir sua menina, olha em volta do quarto e toma em suas mãos objetos que a fazem retornar ao Japão pelo único modo que se tornou possível, isto é, pela lembrança e pelas saudades do lugar e das pessoas deixadas para trás.

Considerações finais

O presente capítulo procurou retomar o tema da imigração japonesa para o Brasil no início do século XX. O fez de modo a dar maior visibilidade ao tema de diversidade cultural e de como ela se imbrica com a questão das desigualdades sociais e de gênero no contexto da expansão cafeeira no Brasil.

Para acessar essa realidade, me baseei em três eixos. O primeiro girou em torno da relação entre imigração e produção da diversidade cultural e das desigualdades econômicas. O segundo eixo procurou retomar alguns dados históricos sobre a imigração japonesa em um período marcado pelos grandes fluxos imigratórios em direção as Américas, período no qual o Brasil recebe um grande contingente de imigrantes, entre eles os japoneses.

O terceiro eixo, baseado no filme *Gaijin*, foi precedido por uma breve defesa da fonte fílmica para os estudos históricos e sociológicos. Nesta parte vimos que por meio dessa fonte acessamos diferentes camadas da realidade. Isto ficou claro com o desenrolar do capítulo. A lente de Tizuka Yamasaki nos coloca em contato com a ampla e profunda realidade vivida por um grupo de imigrantes japoneses em uma fazenda de café, nos permitindo olhares que não deixam de ser surpreendentes. Por meio desta lente, é possível conhecer e compreender dimensões da realidade social, econômica e política da sociedade dominada pelos barões de café. Podemos visualizar com clareza a ligação do estado e da força política aliada aos aristocratas que cumpriam o papel de manter a ordem e os lugares de classe sob a pena da perseguição e da expulsão do país no caso dos imigrantes.

O filme nos ajuda a acessar dimensões subjetivas vivenciadas pelos imigrantes, em relação às condições das estradas, das casas e, sobretudo,

do trabalho quase escravo. Mas Tizuka Yamasaki vai além e nos apresenta dimensões subjetivas associadas às lembranças do Japão, aos sons das caminhadas de ida e volta entre a casa na colônia e o cafezal, além de retratar o cotidiana da vida na fazenda em que imigrantes e brasileiros se aproximam e se distanciam social, cultural e politicamente.

Por último, cabe destacar a contemporaneidade do filme em torno da importância dada a dimensão de gênero que atravessa todo enredo. *Gaijin* é dirigido, escrito (em colaboração com Jorge Duran) e protagonizado por duas mulheres. Assim, o relato sobre a imigração ganha novas tonalidades ao dar espaço para o olhar feminino presente no trabalho doméstico e nos cafezais, nas relações conjugais, no vínculo com o país e a memória da infância, mas também no protagonismo político e de autodefinição de seus destinos. Esses elementos servem para sugerir ao espectador que se o projeto imigratório é masculino, como é masculino os rumos que a vida como imigrante tomam no Brasil, as mulheres não estão ausentes e nem deixam de ser protagonistas no contexto imigratório, seja em relação ao grupo a que pertencem e suas relações com nativos e outros imigrantes, seja em sua trajetória e projeto pessoal na condição de imigrante. Mas não esqueçamos, Tizuka Yamasaki crava no título do filme a palavra liberdade. E é a liberdade que Tito alcance no final do filme, ainda que ela seja repleta de solidão, frustração e saudade. Este parece ser um paradoxo comum a todos os que migram.

Referências

- BASTIDE, Roger. *Brasil: terra de contrastes*. 5. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BRITO, Angela Xavier de. Habitus de migrante: um conceito que visa captar o cotidiano dos atores em mobilidade espacial. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 25, n. 3, p. 431-464, 2010. Disponível: <https://www.scielo.br/j/se/a/WL6stRfzFCDzbVY36ZBFX5C/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA PARA O BRASIL. *Uma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *The University of Chicago Legal Forum*, Chicago, v. 1989, n. 1, p. 139-168, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 11 fev. 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao género. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnjZ397j8fSBQQ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 fev. 2025.

ENNES, Marcelo Alario. *A construção de uma identidade inacabada: nipo-brasileiro no interior do Estado de São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

ENNES, Marcelo Alario. Bourdieu and the 'migrant-body': embodiment in the migrant context. *Revista Brasileira de Sociologia*, Fortaleza, v. 8, n. 19, p. 26-58, 2020. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5957/595765945002/html/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

ENNES, Marcelo Alario. Imigrantes, cirurgias plásticas e poder em dois tempos: contribuição para uma hipótese de pesquisa. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 41, n. 2, p. 163-174, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8437047>. Acesso em: 11 mar. 2025.

ENNES, Marcelo Alario. *Nikkeis e brasileiros: o caso de Pereira Barreto*. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. São Paulo: Edusp, 1999.

GAIJIN: os caminhos da liberdade. Direção: Tizuka Yamasaki. Brasil: Embrafilme, 1980. 1 DVD (112 min), color.

HANDA, Tomoo. *Memórias de um imigrante japonês no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1980.

NOVAES, Caio Bradbury; ROSSI, Célia Regina. O corpo das mulheres brasileiras e o seu estereótipo no universo fitness em Portugal. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 52, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/J6c3s9mqvtLPKkHM6GnTsxG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 fev. 2025.

OLIVEIRA, Alexandre Barbosa de. Uso de fontes fílmicas em pesquisas sócio-históricas da área da Saúde. *Texto e Contexto Enfermagem*, Florianópolis, v. 26, n. 4, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tce/a/R9tYMQWfqhfbmfpLkNm9MfG/>. Acesso em: 11 fev. 2025.

OLIVEIRA, Márcio de; KULAITIS, Fernando. Habitus imigrante e capital de mobilidade: a teoria de Pierre Bourdieu aplicada aos estudos migratórios. *Mediações*, Londrina, v. 22, n. 1, p. 15-47, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/29616>. Acesso em: 11 fev. 2025.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 263-274, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/5247>. Acesso em: 11 fev. 2025.

PUSETTI, Chiara. Corpos indóceis: sexualidade, planeamento familiar e etnopolíticas da cidadania em imigrantes africanos. In: BAHIA, Joana; SANTOS, Miriam (org.). *Corpos em trânsito*. Porto Alegre: Letra & Vida, 2015. p. 105-127. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/20080>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Natália. Cinema e pesquisa em ciências sociais e humanas: contribuição do filme etnopsicológico para o estudo da infância e Culturas. *Contemporanea*, Salvador, v. 8, n. 2, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/4817>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Natália. Jean Rouch e o cinema etnográfico: das (inter)culturas à criatividade e realidade partilhadas. *Revista Olho da História*, [Brasil], n. 23, nov. 2016. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/entities/publication/b940968f-54b5-4b00-9bc6-3e4c8a0e6072>. Acesso em: 11 fev. 2025.

RAMOS, Natalia; SERAFIM, José Francisco. Cinema documentário, pesquisa e método: desafios para estudos interdisciplinares. *Contracampo*, Niterói, n. 17, p. 163-178, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17248>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SERAFIM, José Francisco; REGO, Francisco Gabriel. Deuses, chuvas e homens: um estudo da mise en scène no documentário Bicicletas de Nhanderú. *Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, v. 15, n. 3, p. 177-187, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/33003>. Acesso em: 11 mar. 2025.

SERAFIM, José Francisco; RAMOS, Maria Natália; RAMOS, Maria Conceição. Migração, Trabalho e Cinema Documentário: Abordagem no Contexto Europeu. In: PINA, Helena; MARTINS, Maria Felisbela.; ROCHA, André Santos da (orgs.). *The Overarching Issues of the European Area: Sustainable Development and Territorial Preservation in a Globalized World*. Porto: FLUP, 2022, p. 76-87.

REVORÊDO, Júlio de. *Immigração*. São Paulo: Editoria Paulista, 1934.

ROSSA, Lya Amanda. Descolonização do corpo e mobilidade humana: mulheres imigrantes e a produção de saberes contra a violência obstétrica. *RELACult*, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 3, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/596>. Acesso em: 11 fev. 2025.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. *RBSE*, [s. l.], v. 4, n. 12, dez. 2005.

TRUZZI, Oswaldo. *Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1997.

“Vai pra Cuba”: filiação e exílio em *Rocha que voa* (2002)

FRANCISCO ALVES JUNIOR

No ensaio “Bastardos e órfãos contemporâneos: a arqueologia da infância nos romances de filiação”, a pesquisadora Alessandra Pajolla (2015, p. 105) escreve que, ao escavar e investigar as suas origens, os escritores/narradores afetados pela sua relação de ascendência e genealogia “empreendem deslocamentos geográficos e temporais em busca de autoconhecimento e pertencimento”. Assim como a autora, que se debruça sobre o universo literário, entendemos que os documentários que se centram em torno das experiências de vida das figuras parentais – que chamamos de *documentários de filiação* – seguem pelo mesmo caminho. Os realizadores que tomam os parentes como objeto de narração acionam e convocam diferentes actantes e diferentes temporalidades (passado e presente), a fim de compreender o seu lugar no mundo, já que “pai, mãe, ancestrais mais distantes, constituem os objetos de uma pesquisa da qual um dos desafios últimos seria um melhor conhecimento do narrador sobre si mesmo, através daquilo (daqueles) do qual (dos quais) ele é o herdeiro” (Noronha, 2014, p. 115).

Se em algumas escritas autobiográficas os autores se propõem a realizar uma obra genealógica, revisando e revisitando a sua vida desde a infância e passando pela vida adulta, nas chamadas narrativas

de filiação, os autores se concentram em “momentos determinantes da existência, como a evocação de uma perda, um luto, um encontro, episódio ou fases decisivas da vida, uma separação” (Noronha, 2014, p. 115). Ao se centrarem em fatos singulares e particulares da vida de seus parentes, os narradores escolhem e selecionam determinados acontecimentos como disparadores das memórias e da produção de identidades, como Eryk Rocha no documentário *Rocha que voa* (2002), realizado em torno do pai dele, o cineasta Glauber Rocha.

A pesquisadora Laura Barbosa Campos (2017, p. 683-684), em um ensaio sobre o livro *Mort d'un silence*, de Clémence Boulouque, define as narrativas de filiação como:

uma das manifestações autobiográficas mais recorrentes na atualidade. Trata-se de uma tendência ampla e que, apesar de contemplar variações narratológicas, pode ser considerada como um fenômeno de época e englobar tanto textos referenciais como autoficcionais. Segundo Viart, assim como o romance, as ‘narrativas de filiação’ estão intimamente ligadas ao momento histórico-cultural no qual se inserem. Vale lembrar que, apesar de se caracterizarem por uma pesquisa sobre a ancestralidade, esses textos não buscam restituir trajetórias individuais para retomar uma história coletiva, nos moldes das grandes sagas do século XIX. Trata-se, agora, de uma temática relacionada à crise da escrita, diante do questionamento de referenciais, valores e discursos.

Em uma entrevista concedida ao repórter Gustavo Ranieri, publicada no site da *Revista Brasileiros*, Eryk Rocha revela que a realização de *Rocha que voa* não se limita a uma revisão do pensamento intelectual de Glauber Rocha sobre a política e o cinema realizados na América Latina, mas que se configura também em um gesto de inscrição genealógica, uma vez que, nas palavras do diretor, “esse filme é uma tríplice declaração de amor: ao meu pai, à América Latina e ao cinema. E, ao mesmo tempo, a busca de quem sou eu” (Ranieri, 2011). Essa afirmação sintetiza a busca e a interrogação do passado e da herança cultural, política e econômica do realizador, que utiliza a figura paterna como um espe-

lho de si mesmo. A realização do documentário serviu, igualmente, de desdobramento para a descoberta de alguns fatos da vida do seu pai, que ele pouco ou nada sabia. Isto se deve à manipulação e ao reemprego dos arquivos imagéticos e sonoros, assim como à presença das entrevistas com pessoas que conviveram com ele durante o seu exílio em Cuba, onde o documentário foi filmado. O encontro do realizador com os vestígios sobreviventes do seu pai, e por vezes ressignificados, permite, assim, que o diretor remembre e fabule determinados eventos da experiência supostamente vivida por Glauber Rocha durante a sua passagem pela ilha caribenha.

Os documentários de filiação são atravessados pelo desejo dos narradores de entender o seu lugar no mundo. Ao recorrer aos rastros produzidos por seus familiares, os realizadores buscam preencher lacunas de suas vidas, narrar um evento traumático, problematizar seus privilégios e interrogar as suas perdas. É possível perceber uma multiplicidade deste tipo de documentário nas produções nacionais, no qual a ausência e a presença das figuras parentais na vida dos realizadores são fundamentais para a construção do filme. Entre os mais recentes, destacamos: *Person* (Marina Person – 2007), *Histórias cruzadas* (Alice de Andrade – 2008), *Álbum de família* (Wallace Nogueira – 2009), *O Rei do carimã* (Tatá Amaral – 2009), *Diário de uma busca* (Flávia Castro – 2010), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar – 2013), *O futebol* (Sérgio Oksman – 2015), *Construindo pontes* (Heloisa Passos – 2017), *Guarnieri* (Francisco Guarnieri – 2017), *No intenso agora* (João Moreira Salles – 2017), *Elegia de um crime* (Cristiano Burlan – 2018), *Casa* (Letícia Simões – 2019), *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (Carol Benjamin – 2019) e *Antena da raça* (Paloma Rocha e Luís Abramo – 2020).

Em *Rocha que voa* (2002), a relação filial é encenada e criada justamente pela falta visível da figura paterna. Ir à Cuba e resgatar um período particular e pouco conhecido da vida de Glauber Rocha é, então, uma tentativa de refazer os supostos caminhos realizados por ele, suas conexões profissionais e afetivas, bem como as experiências vividas e vivenciadas pelo diretor. Além dos arquivos de áudios gravados a partir

de conversas de seu pai com o ex-diretor do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Alfredo Guevara¹, com o jornalista Jaime Sarusky e com o cineasta Daniel Diaz Torrez, o realizador se utiliza de trechos de diversos filmes realizados pelo pai, fragmentos de filmes de outros diretores latino-americanos e também de entrevistas com pessoas que conviveram com o autor de *Deus e o Diabo da terra do Sol* (1964). Sobre a sua motivação, Eryk Rocha (2002, p. 10) escreve, na introdução do livro organizado por ele e homônimo ao título do documentário, que:

Tinha três anos quando Glauber morreu. Isto me permite ao mesmo tempo um distanciamento crítico e uma apropriação. O fato de ser filho de Glauber provocou, é claro, um enorme interesse de penetrar no seu pensamento e na sua obra. Mas além da questão da filiação, como jovem interessado em cinema e na herança cultural de Glauber e da sua geração, comecei a pesquisar e a tentar entender o que ainda era pertinente naquele projeto para nós. São camadas de memórias afetivas, coletivas e individuais.

Glauber Rocha viveu em Cuba entre 1971 e 1972. Nesse período, é importante lembrar, o Brasil vivia uma ditadura militar e o país caribenho não tinha a simpatia do governo brasileiro. Sobre os anos do diretor baiano na ilha, Sylvie Pierre (1996, p. 68) escreve o seguinte:

A temporada cubana de Glauber Rocha é um apaixonante capítulo de sua biografia que, naturalmente, merecia uma análise detalhada. Vamos resumir aqui a dois pontos essenciais. Primeiramente: é recebido em Cuba com as honras devidas ao grande cineasta da América Latina, dando claramente a conhecer suas opções continentais antiimperialistas. Hospeda-se no melhor hotel às custas do governo cubano, e a maior biblioteca assim como a cinemateca de Havana são colocadas à sua disposição para a preparação de *História do Brasil*. Mas – em segundo lugar – ele

¹ Glauber Rocha mantinha contato com Alfredo Guevara, por carta, desde os anos 1960. As correspondências escritas por ambos podem ser lidas no livro *Um sueño compartido: Alfredo Guevara – Glauber Rocha*, organizado Luis Ernesto Flores.

é incontestavelmente vigiado. Inquieto e turbulento, não havia razão para que também não o fosse em um país socialista. Assim, seu gosto por substâncias excitantes não agrada nada às autoridades cubanas, e seu grande projeto para o filme de ficção sobre a América Latina – o grande afresco *América nuestra* com o qual sonha há vários anos – encontra entraves burocrático-financeiros educadamente apresentados, mas sem possibilidade de apelo.

As décadas de 1960 e 1970, em especial na América Latina, foram fortemente marcadas pela migração e pelo exílio de intelectuais, artistas e militantes de partidos de esquerda que, mesmo de maneira voluntária, foram forçados a deixar os seus países de origem. Esse movimento de dispersão, certamente, deixa marcas indeléveis no corpo e na subjetividade desses sujeitos, uma vez que ele “é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (Said, 2003, p. 46). A dor e a condição de viver como exilado e migrante produz uma relação melancólica destes em relação ao objeto perdido, no qual a memória e os afetos são elementos importantes para a invenção e a construção da identidade de quem se vê obrigado a deixar a sua terra.

Em busca de Glauber Rocha

Imagens do mar, barulhos das ondas. Essas são as primeiras cenas e os primeiros sons do documentário. O mar é, ao mesmo tempo, um lugar de liberdade, de saída e de chegada. É assim que Eryk Rocha vai à busca de seu pai. Ainda sobre essas imagens, uma fotografia em preto e branco, que logo depois se torna amarelada, nos mostra Glauber Rocha. Após a apresentação da personagem do filme, um pequeno barco navega em águas em transe. Uma caneta percorre um mapa e nos mostra o que parece ser o destino final de uma viagem. Novamente, Glauber Rocha aparece em cena. Desta vez, em uma imagem em movimento, finalmente notamos o mar às suas costas. Seria ele, então, o

comandante deste barco? Ou seria o próprio Eryk Rocha o responsável por essa viagem que reconstrói uma parte do passado de seu pai?

Na sequência seguinte, um letreiro nos informa o destino: Havana. A cidade nos é apresentada, primeiro a partir de um *travelling* lateral que nos mostra milhares de pessoas sentadas sobre o Malecón e outro, frontal e aéreo, que nos mostra esse mesmo lugar. Um plano panorâmico, desta vez, nos apresenta a cidade vista do alto, ainda que o tratamento alaranjado das imagens, produzido certamente na montagem, não nos permita ver as casas e os edifícios com nitidez. Ainda sobre essas imagens, sons de transmissões radiofônicas, do mar e de músicas afro-latinas se misturam. Agora, de dentro de um carro que percorre diversas localidades da cidade, por meio de uma câmera subjetiva, somos convocados a compartilhar com o diretor o processo de busca pelos vestígios produzidos por Glauber Rocha durante a sua estadia no país. Se essas primeiras cenas, ainda alaranjadas, percorrem os espaços vazios de Havana, novas imagens, agora já em preto e branco, nos mostram o cotidiano dos moradores da cidade. Com essas duas texturalidades de cores, acreditamos, o diretor tem a intenção de remeter os espectadores aos anos em que seu pai viveu na cidade.

É a partir da manipulação de cores que o diretor estabelece a relação entre o passado e o presente. Assim é quando Eryk Rocha entrevisa diversas pessoas que conviveram com seu pai durante a temporada dele em Cuba. Realizados no presente, portanto, no instante das filmagens, esses testemunhos, filmados sempre em cores, nos revelam diversas curiosidades acerca desse período de Glauber na ilha, possivelmente desconhecidos pelo próprio diretor do documentário. Alfredo Guevara conta que “Glauber começou seu período cubano como um de nós e a figura de Glauber foi crescendo e o cinema cubano foi surgindo” (Rocha que voa, 2002). Esse depoimento de Guevara sobre o cineasta brasileiro, mesmo breve, serve como ligação às entrevistas com Júlio Garcia Espinosa e Mirian Talavera. Ambos refletem sobre a função do cinema cubano frente aos problemas técnicos e profissionais enfrentados pelos cineastas latino-americanos. Há, nesse sentido,

uma associação do pensamento glauberiano com o dos cineastas cubanos, que é reforçado com trechos em áudio de entrevistas de Santiago Álvarez e Tomás Gutiérrez Alea.

Após alguns cineastas apontarem similitudes entre as ideias de seu pai em relação ao que se chamava de cinema imperialista e o produzido na ilha socialista, o diretor retoma o depoimento de Guevara. Enquadrado em um primeiríssimo plano, no qual vemos apenas seus olhos, o ex-diretor do ICAIC nos revela que em suas conversas com Glauber Rocha havia pontos de similaridade a respeito do posicionamento de um e de outro em relação à função do cinema como uma narrativa importante para as ressignificações, afirmações e reforços das identidades culturais. Ainda nesse mesmo trecho, enquanto ouvimos Guevara estabelecer aproximações estéticas e políticas entre o novo cinema brasileiro e o cubano, o diretor projeta, por entre os óculos de seu entrevistado, uma série de fragmentos de filmes, imagens e barulhos do mar. Contudo, antes da participação corporal do ex-diretor e da fala dos cineastas cubanos supracitados, uma cartela escrita *Os Cineastas Cubanos* nos informa o ponto de partida da investigação de Eryk Rocha sobre as experiências paternas em solo habanero. Logo, é pela mediação das memórias das pessoas que conviveram com Glauber que Eryk Rocha se ancora, em princípio, na procura pelos vestígios e na presença de seu pai pela cidade.

Ainda em relação à fala antecedente, Alfredo Guevara nos conta que cada qual “buscava sua própria imagem, não queria ver-se refletido em um espelho que refletisse o mais externo da sua figura, mas queria ver-se em um espelho poético que refletisse o mais profundo da sua figura. Esse era o diálogo que sustentávamos Glauber e eu” (Rocha que voa, 2002). Logo após essa revelação, vemos uma fotografia em preto e branco de Glauber sobreposta às imagens das ruas. Sobre uma série de planos, ora curtos, ora mais longos, a câmera agora não só passeia pelas avenidas de Havana, mas também filma os rostos das pessoas nas praças, nos ônibus, nos carros. São rostos sem corpos e sem identidades. É como se por meio dessas pessoas anônimas pudéssemos chegar a seu

pai. Em seguida, ao final dessas imagens, acompanhadas por uma fala de Glauber na qual ele reflete sobre a função do intelectual na sociedade, um intertítulo nos chama a atenção. Escrito em letras maiúsculas na cor laranja: “Saudades”. Ao recorrer a tal palavra, que não é fácil de conceituar, o diretor expõe, assim, em seu processo de investigação sobre uma parte do passado do seu pai e, em consequência, de suas próprias origens, um sentimento dialético entre o presente e o passado, entre aquilo que foi vivido e aquilo que é imaginado.

Outra vez a câmera de Eryk Rocha perambula pelas calçadas, pelas ruas da cidade e pelos transportes públicos. Uma fala de Glauber, montada justamente sobre essas imagens de errância, critica o fato de os filmes dirigidos por ele serem mais admirados em outros países do que no Brasil. Tais imagens servem como um gesto de busca e, principalmente, como uma tentativa de refazer os possíveis rastros trilhados por seu pai durante o período em que ele morou na capital cubana, e que funcionam como ligação para a retomada de outro trecho da entrevista realizada com Guevara:

Ele assistia ao filme com o público para sentir a reação. Parava na porta e como todo mundo já o conhecia, ficavam centenas de pessoas durante duas horas conversando com Glauber sobre seus filmes. Ele se converteu em um personagem de Havana (Rocha que voa, 2002).

Se em *Rocha que voa* há a ausência de arquivos imagéticos que enunciem a presença dele na cidade, os seus passos e as suas experiências são restaurados, deste modo, pela fabulação e pela mediação das memórias de quem conviveu com ele. É assim quando o diretor nos conta sobre o processo de sincronização do som direto do longa-metragem *Câncer*. Após inserir alguns fragmentos deste filme, em que Glauber fala sobre o apoio do ICAIC na finalização da película, vemos uma mesa de montagem de som sendo utilizada. As mãos filmadas em primeiro detalhe não nos revelam quem manipula o aparelho. Somente no plano seguinte, desta vez aberto, por intermédio de uma legenda,

sabemos tratar-se do técnico de som Raul Garcia. Sentado à frente de uma moviola, afrontado pelas suas lembranças, e certamente pela intervenção de Eryk Rocha, ele rememora os detalhes e a reação de Glau-ber Rocha no processo de sonorização do filme.

Eu adoraria ver o filme agora, depois de tantos anos. Nunca vi esse filme montado. Me lembro dele por fragmentos. Foi no ano de 1971, a direção do ICAIC, Alfredo Guevara pediu que eu o ajudasse em um filme que tinha problemas de som. Ele trazia esse filme, os originais gravados. Tinha estado na Itália e na Inglaterra tentando sincronizar o som direto e nenhum estúdio de som conseguiu sincronizá-lo. Selecionei um plano, de uma pessoa falando em primeiro plano, passei a fita numa velocidade completamente anormal, digamos nesse tom (mostrando ao diretor a textura sonora). E eu dizia: mais está em outra velocidade. Está lento, está sincrônico, mas está lento. E ele fazia assim (Garcia faz o sinal de ok, repetindo o gesto feito por Glau-ber Rocha) como se estivesse maravilhado como se o filme estivesse sincrônico e numa outra velocidade (Rocha que voa, 2002).

A citação acima revela não só os bastidores da sonorização de *Câncer*, mas, principalmente, uma reciprocidade ética e estética de Glau-ber Rocha com a chamada produção terceiro-mundista. Para traçar uma crítica de seu pai sobre o papel descolonizador do cinema realizado pelos países que não fazem parte do primeiro mundo, Eryk nos mostra, por intermédio da justaposição entre sons (músicas, falas de Glau-ber, banda sonora dos filmes), fragmentos de alguns filmes produzi-dos tanto pelo biografado quanto por outros realizadores, como *Tire Dié* (1960), de Fernando Birri. Ainda nesse bloco, o diretor estabelece uma relação de encantamento de Glau-ber com a cultura da diáspora africana, a partir da utilização de fragmentos de *Leão de sete cabeças* e dos comentários do próprio diretor sobre a realização desta obra: “é a primeira película feita na África em que se vê verdadeiramente a luta política africana do ponto de vista de um latino-americano, um homem do terceiro-mundo como eu, que inclusive tenho sangue afri-cano” (Rocha que voa, 2002).

Um pouco mais à frente, um plano geral em preto em branco nos mostra uma série de casas e edifícios. No canto superior esquerdo dessa mesma imagem, uma cartela escrita em amarelo e laranja nos informa a localidade: Cayo Hueso. Um *zoom* para frente nos transporta diretamente para as ruas desse bairro de Havana. Um homem canta empolgado. Sobre essa música, que nos remete à sonoridade das religiões afro-latinas, ouvimos uma voz dizer: “Sara Gomez é Cayo Hueso. Sara é Brasil, Sara é América, Sara é África” (Rocha que voa, 2002). Agora dentro de quadro e filmado em primeiríssimo plano, ele continua: “Sara nos dá ânimo porque não está morta, tá ai”, em referência às ruas do bairro no qual ela morou. É assim que a cineasta afro-cubana nos é apresentada. Amiga de Glauber durante o seu “período cubano”, Sara Gomez fazia um cinema com uma forte conotação racial. Uma série de imagens entrecortadas por fotografias em preto e branco de Glauber Rocha e de Sara Gomez nos mostra pessoas negras rindo e conversando em diversas situações. Fora de quadro, em voz *off*, o escritor e militante do movimento negro cubano Tato Quiñones relata aos espectadores:

Eu nunca vi os dois juntos, mas soube depois por Sara, enfim do respeito, da admiração que todos tínhamos por ele, pelo cinema que tínhamos visto. Todo o movimento do Cinema Novo e o que significou dentro desse movimento. O encontro dele com Sara foi, para ela, definitivo como cineasta, como realizadora. Mais que seu cinema, conhecer o homem que fazia aquele cinema, como era, como assumia, como enfrentava a vida e a relação com as pessoas. Para ela, e para todos nós, foi realmente uma comoção. Conhecê-lo, vê-lo e, principalmente escutá-lo. Aquele delírio poético constante que era a sua fala (Rocha que voa, 2002).

Na sequência seguinte, após o seu pai ressaltar as conexões de seus filmes com a cultura popular brasileira e com a herança da cultura negra e indígena, o diretor retoma o depoimento de Quiñones. Enquadrado em um primeiríssimo plano, que não nos permite ver as imagens da rua, ele nos conta: “aqui mesmo em Cayo Hueso tem gente que poderia falar sobre ele. Que o conheceu, que o contatou nos sobrados, nos par-

ques e nas esquinas onde as pessoas se reuniam” (Rocha que voa, 2002). Ainda no decorrer da fala do escritor, Eryk Rocha nos mostra, mais uma vez, pessoas ordinárias sentadas nas calçadas, nas janelas dos casarões, na porta das suas casas. “Meu pai passou por aqui?”, talvez tivesse pensado o diretor. Outro plano panorâmico retrata novamente o bairro visto do alto. Garotos jogam futebol em uma praça. Após a alegria do gol, um corte seco nos apresenta a um homem de óculos e camiseta laranja andando por essa mesma praça. Caminhando por entre as ruas do bairro, o técnico de som e viúvo de Sara Gomez, Germinal Hernández, recorda dos diálogos que tinha com Glauber. Rindo, ele nos conta que:

Ele me dizia que era baiano. Eu nunca entendi isso, depois me dei conta que sim, parece que baiano é outra coisa. Não tem nada a ver com as pessoas do Rio de Janeiro. Sempre me dizia que era baiano: eu não sou brasileiro, eu sou baiano. É como eu dissesse que sou de Cayo Hueso. Nunca entendi isso. Mas isso foi há muitos anos (Rocha que voa, 2002).

Esse trecho da fala de Hernandez destaca não só um latente desejo de afirmação de uma identidade que parece ter sido manifestada em contato com uma cidade que guarda semelhanças e experiências culturais com a Bahia, mas, sobretudo, um sentimento de nostalgia de Glauber Rocha em relação as suas origens. A busca pelos vestígios da passagem da personagem pela cidade faz de *Rocha que voa*, então, não apenas um documentário com acento de filiação, mas um filme em que os aspectos particulares vividos por ele em seu exílio, antes desconhecidos pelos espectadores e pelo diretor, venham à margem. Quais amigos e amigas ele fez durante esse período em que viveu em Cuba? As frequentes imagens das vielas, dos casarões, dos bares e das praças que supostamente seu pai teria frequentado conduzem o público fruidor a imaginar quais os caminhos traçados cotidianamente por ele.

Na sequência posterior, ao retomar a entrevista com Hernandez, Eryk dialoga com o pensamento e as ideias de seu pai. Dizemos isso, porque em alguns momentos do documentário Glauber Rocha ressalta

que é necessária, por parte dos intelectuais e artistas, uma aproximação afetiva e efetiva destes com os problemas que afligem a população sem, no entanto, se colocar em uma posição hierarquicamente superior a eles. Sentado, ao que parece em uma mesa de um bar, o técnico de som, balançando a cabeça de forma rápida enquanto fala, afirma que Glauber se converteu em uma personagem da cidade. “Glauber Rocha era um diretor super importante. Glauber estaria aqui sentado. Ninguém iria reparar nele, era um sujeito normal e fazia seu cinema. E isso me conquistou: a sua honestidade, a sua simplicidade de ser um homem comum” (Rocha que voa, 2002).

Junto e misturado

Outro momento interessante do filme é quando Eryk Rocha nos mostra novamente o mar – que estará mais uma vez presente no final do documentário. Ao som de um cântico de umbanda, que faz alusão aos jangadeiros, a câmera sai de dentro de uma casa com vista para uma baía e chega, por meio de uma elipse, à orla de Havana. Lugar de ligação de Cuba com outros países e com outras culturas, o mar é também signo de comunicação. A chegada de Glauber ao país seria, então, como diz o artista plástico Nelson Herrera, “uma porta para o mundo, porque estávamos vivendo uma época de informações muito limitadas. Havia começado há pouco tempo o bloqueio dos Estados Unidos e a informação cultural que chegava era muito pouca” (Rocha que voa, 2002). Filmado em um plano médio, no qual é possível ver uma pequena biblioteca, Herrera gesticula bastante a mão direita enquanto recorda os momentos que dividiu com o pai do diretor. Depois de mais de 30 anos desde a passagem de Glauber Rocha por Havana, ele conta que costumava encontrar-se com ele e outros artistas em uma casa que ambos frequentavam.

Em busca de refazer os passos de seu pai, a câmera de Eryk Rocha agora passeia pela casa de Nancy Gonzalez. Imagens em preto e branco nos mostram os diversos cômodos da residência, as janelas, os sofás, o

quintal. Na cozinha, agora filmada em plano médio e a cores, vemos e ouvimos a anfitriã. Enquanto relembra da primeira vez que ouviu falar sobre Glauber Rocha, o diretor a justapõe a outras imagens dela própria, desta vez em preto e branco, sorrindo para a câmera, como se estivesse reencenando o passado de Nancy e a sua reação ao conhecer pessoalmente o “monstro do cinema”, de quem já havia ouvido falar muito bem: “mas quando encontramos com Glauber, ele me pareceu como um menino grande. Alguém que devíamos proteger e querer muito. Uma pessoa muito necessitada de afeto” (Rocha que voa, 2002). Imediatamente após essa fala transcrita acima, ouvimos um curtíssimo e risonho diálogo de Glauber com pessoas as quais não sabemos quem são. Tal fragmento sonoro tem como intenção insinuar aos espectadores a passagem e a presença dele ali, uma vez que o local era considerado um ponto de encontro e de reunião de vários artistas cubanos.

Mais à frente, sobre trechos de filmes, jornais impressos, telejornais e elementos sonoros, que nos remetem à repressão e à luta revolucionária no Brasil, ouvimos Glauber discorrer sobre a necessidade de escrever uma nova história do país. Em vista disso, conforme relembra Alfredo Guevara, o diretor de *Terra em transe* se pôs o desafio de realizar *História do Brasil* (1974). Intitulado no singular, este filme se propõe a inventar, sobre o ponto de vista particular do diretor, soluções e saídas para os problemas brasileiros da época. Embora tenha sido finalizado em Paris, tendo como codiretor Marcos Medeiros, o filme foi montado e criado na mesa de montagem do ICAIC, a partir de diversos materiais de arquivo existentes nos acervos do instituto cubano. Para contar aos espectadores sobre a produção de tal obra de seu pai em Cuba, Erik Rocha convoca Guevara e a montadora Mirian Talavera.

Se nas primeiras imagens com Talavera, ainda no começo do documentário, ela foi enquadrada em plano médio falando para a câmera, agora ela nos é apresentada encenando um processo de edição. Dois breves planos detalhes, filmados em preto e branco, nos mostram as suas mãos cortando películas na moviola. No plano seguinte, já colorido, vemos Tavalera caminhando em direção à mesa de montagem. Tais

imagens, ora filmadas em preto e branco, ora filmadas em colorido, funcionam como uma ligação entre o passado e o presente. É a partir dessa performance para o documentário que a montadora rememora, depois de quase três décadas, os fatos relacionados à realização de *História do Brasil*.

Entrecortado por cenas da montadora que simulam o trabalho de edição e extratos de imagens em movimento, que supomos ser do filme supramencionado, Tavalera nos conta que:

Quando cheguei na sala de edição percebi que tinha uma quantidade enorme de matérias de arquivo, fotoanimações, truncagens, todo tipo de película, porque materiais sobre o Brasil ele tinha poucos. Então tive que reconstruir muita coisa através de fotos, de jornais, ou seja, documentos. Eu estava rodeada de caixotes com películas e eu disse: 'Bom, vamos começar. Como vamos fazer?' E Glauber pega uma caixinha de fósforos e começa a cantar atrás de mim com a caixinha e começa a sambar atrás de mim. Ele cantando, imagino que eram coisas que tinham a ver com o que ele estava fazendo, coisas que o inspiravam, mas aquilo me fazia rir muito. E eu esperava que ele me dissesse o que íamos fazer. Em um momento determinado montei uma coisa, uma foto-animação que tinha mais ou menos alguma coerência e eu sabia como fazer, mas quando tínhamos que passar para outra coisa eu disse: 'Bom, o que vem agora?' E ele disse: 'o que você quiser', e eu: 'Como assim o que eu quiser? Se estamos fazendo a história do Brasil e eu não a conheço você tem que me ajudar'. E ele: 'A história do Brasil não existe. Vamos escrevê-la agora, entre você e eu' (Rocha que voa, 2002).

Ao escavar as suas memórias e reatualizar a criação do filme de Glauber Rocha, a montadora não só rememora determinados fatos a respeito das ideias e do comportamento do cineasta baiano, que só são possíveis de serem revisados em função da realização de *Rocha que voa*, mas, sobretudo, ajuda Eryk Rocha a inventar uma parte do passado do seu pai, explorando, de tal modo, o espólio herdado por ele. A investigação e a exumação dos restos e dos rastros produzidos por Glauber

em Havana dependem, então, tanto da materialidade física dos objetos (casas onde esteve, andanças pelo bairro de Cayo Huedo, seu trabalho no ICAIC) quanto das memórias de quem conviveu com ele. Um bom exemplo do que queremos dizer é quando o diretor volta à casa de Nancy e nos mostra a máquina de datilografia que seu pai usava quando estava trabalhando em algum projeto pessoal. Enquanto explica as dificuldades vividas por ele durante o período em que morou em Cuba, Gonzalez conta que, por conta do bloqueio econômico, quando faltava papel ou fita para escrever era necessário pedir ao ICAIC. Entretanto, como faz questão de afirmar, o diretor “vivia entre nós, como nós, comia o que comíamos”.

É hora de voltar

Nos últimos 15 minutos finais do documentário, um intertítulo novamente nos chama a atenção. Sobre novas imagens do mar revolto, uma frase: “Esclareci vários enigmas em mil dias, adormeço refletindo lentamente. Veredas abreflecham. Raiz de mel incendiada na fronte” (Rocha que voa, 2002). A frase é um poema do próprio Glauber. A sua escolha não se deu por acaso. Não é à toa que ela é impressa já perto do final do filme. Depois de revisitar os lugares pelos quais seu pai passou, conversar com pessoas que conviveram com ele, essa experiência, certamente, esclareceu e apontou caminhos a Eryk Rocha. Conforme escreveu o crítico de cinema José Carlos Avellar, em análise de *Rocha que voa*, realizar um filme sobre sua figura paterna permite que o diretor “invente livremente seu caminho, na mesma direção ou em direção contrária àquela escolhida pelo pai” (Rocha que voa, 2002). Avellar (2007, p. 230) acrescenta ainda que o documentário “solicita dele uma invenção de si mesmo através do pai, através da crítica da experiência vivida pelo pai”.

Ainda nesses minutos finais somos apresentados a Maria Teresa. A primeira imagem que vemos dela mostra-a sentada no banco traseiro de um carro. A imagem seguinte nos mostra Teresa em um plano

médio, de costas para o mar. Já a terceira imagem, agora colorida, é de seus olhos. Teresa foi namorada de Glauber quando ele morou em Cuba. Caminhando pelas bordas da orla de Havana, ela rememora os momentos que viveu ao lado do cineasta. Ao rever os desenhos, as cartas e bilhetes escritos pelo diretor destinados a ela, Teresa é confrontada com as suas memórias. A socióloga rememora, ainda, a forte relação de nostalgia que o diretor sentia em relação à sua terra natal:

Eu nunca conheci ninguém tão ligado à sua raiz, à sua terra, à Vitória da Conquista, como vi em Glauber. E isso é o que faz com que ela seja para mim uma pessoa tão autêntica. Porque sendo um homem do mundo, um homem famoso, um homem culto, ele era também um homem primitivo no melhor sentido da palavra, e que nunca perdeu aquela formação brasileira da terra, do ser-tão, ainda que vivesse em qualquer lugar (Rocha que voa, 2002).

É hora de voltar. O mesmo *travelling* que nos apresenta a cidade de Havana no começo do documentário, agora se despede pouco a pouco dela. Sentadas sobre os muros do Malecón, pessoas acenam um gesto de despedida. A música “Canto 3º”, composta e interpretada por Geraldo Vandré, que fala sobre a dor do exílio e a saudade do Brasil – “Se é pra dizer adeus, pra não te ver jamais/ Eu, que dos filhos teus, fui te querer demais” (Rocha que voa, 2002) –, prepara a saída do espectador não só do filme, mas, sobretudo, da investigação promovida pelo diretor sobre a “aventura cubana” de seu pai. Novas imagens nos apresentam a baía. Glauber diz que o cinema brasileiro e a crítica morreram, mas ele não quer mais falar sobre isso, porque está “brincando com uma criança”. Talvez seja o próprio Eryk. A entrevista com Teresa não é realizada no mar por acaso. É de lá que se sai de Cuba. O mar é um local de saída e de entrada, de fluxo e de refluxo. O documentário termina, enfim, com um plano-sequência em preto e branco e granulado que nos leva até a orla de Havana. Sobre essas imagens, uma cartela escrita com a seguinte frase: “Em Havana, descendo a ladeira sempre se chega ao mar. Ficar ou atravessar” (Rocha, 2002).

Referências

- ALVES JUNIOR, Francisco. *Tudo sobre meu pai: rastros de filiação nos documentários Rocha que voa, Person e Histórias Cruzadas*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AVELLAR, José Carlos. Pai, país, mãe, pátria. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 217-237, jul./dez. 2007. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Avellar.pdf. Acesso em: 12 fev. 2025.
- CAMPOS, Laura Barbosa. Clémence Boulouque: a narrativa de filiação como escrita do trauma. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 680-693, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/30222/23298>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- FLORES, Luis Ernesto (ed.). *Um sueño compartido: Alfredo Guevara – Glauber Rocha*. Havana, Iberautor, 2002
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 27-38.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Em nome do pai: *La Dernière Année*, de Philippe Vilain. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 113-134, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/48415/31804>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- PAJOLLA, Alessandra Dalva de Souza. Bastardos e órfãos contemporâneos: a arqueologia da infância nos romances de filiação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 46, p. 105-116, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n46/2316-4018-elbc-46-00105.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2017.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Tradução: Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.
- RANIERI, Gustavo. Ainda uma câmera na mão... *Revista Brasileiros*, São Paulo, 22 ago. 2011. Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2011/08/ainda-uma-camera-na-mao/>. Acesso em: 10 mar. 2017.

ROCHA, Eryk (org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROCHA que voa. Direção: Eryk Rocha. Brasil: Europa Filmes, 2002.
1 DVD (94 min), color.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

VRYDAGHS, David. Le récit de filiation dans la littérature contemporaine. *Acta fabula*, Paris, v. 9, n. 7, juil./août 2008. Disponível em:
<http://www.fabula.org/acta/document4455.php>. Acesso em: 10 out. 2016.

Bienvenue au refugistan: o que emerge dos encontros e traz a pesquisa, o pesquisador e a noção de cuidado a uma nova reflexão¹

WALLACE ARAUJO DE OLIVEIRA

REGINA GLÓRIA NUNES ANDRADE

Introdução

As pesquisas em torno da migração nos levam a percorrer pistas que fazem de um pesquisador alguém que migra entre suas áreas de formação e atuação: arte, cinema, academia, psicologia social... vida.

A migração é algo grande que cada vez mais se agiganta aos olhos e contatos. O corpo de pesquisador não tenta segurá-la nas mãos, mas sim tocá-la. Uma vez que muitas são as realidades migrantes performadas, buscamos entender esse todo por meio de suas partes, valorizando as costuras de idas, vindas, entradas e saídas de tudo e de todos com os quais temos contato.

Entre diálogos, releituras e proposições, vale trilhar o percurso de certas dúvidas. Acompanhar e questionar pensamentos e pensadores

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

tanto quanto as versões que se dão nas práticas e seus processos, situou-nos na base do conhecimento de alguns autores que fizeram-nos pensar: será que (des)cuidamos do que encontramos enquanto pesquisamos?

No presente trabalho, trazemos o percurso dessa e de outras dúvidas como aposta política e metodológica: minha decisão está pautada na visibilização da trajetória. Afinal, se dúvidas acompanham o pesquisador que delas também nutre suas práticas, a pesquisa pode não responder ou não corresponder às nossas expectativas. Então, neste trabalho, tentamos tirar as consequências do que refletimos.

É possível que a participação e o ativo diálogo entre realidades nos inquietem. Refletir acerca do que venha a ser despertado por uma obra cinematográfica, dada a importância dos corpos enquanto produtores de cultura na contemporaneidade, sugere a análise das diferentes enunciações e visões de mundo que podem, sob muitos aspectos, nos fazer pensar sobre os nossos modos de fazer pesquisa.

Arte e vida, ficção e realidade, verdade e falsidade, invenção e factualidade, podemos passar de um campo para outro, atravessá-los, ou ainda passar por eles ou entre eles [...], de modo que essas passagens ou travessias confirmem que fazemos, simultânea e inevitavelmente, referência a fronteiras e a limites (Lageira, 2014 *apud* Geraldo, 2014, p. 9).

Bem-vindos?

Em 4 de abril de 2019, a exibição do filme *Bienvenue au réfugistan* (2016), seguida de debate com a diretora e jornalista francesa Anne Poiret, foi promovida pela Fundação Casa de Rui Barbosa em parceria com a Aliança Francesa, no Rio de Janeiro. Pautado no modo de organização dos campos de refugiados no mundo, a sensação do que era para ser provisório e passa a se tornar uma rede de confinamento nos ocorreu enquanto espectadores. De uma ação humanitária a uma gestão, os campos figuram como dispositivos e fronteiras de um país invisível, dos campos e de indesejados restritos a uma circulação de supostos abrigos.

Figura 1 – Cartaz de divulgação do filme *Bienvenue au refugistan*



Fonte: Arte Boutique (2016)².

Na criação de uma outra fronteira, a administração desses indesejáveis, que alguns países ricos rejeitam, cria um campo que se converte na ideia de um país, onde há filas para entrar, para se alojar e para se alimentar em meio à crise. Com a limitação de não misturar uma família às outras, para que se tenha algum tipo de controle, algumas cenas nos fizeram pensar de que modo isso identifica ou limita a integração, já que se constrói e se penetra em um tipo de universo paralelo. O que se pensa política, social e humanamente se mostra dentro de convenções internacionais nas quais o costume ou a conformação parecem violar o direito humano de poder voltar ao país de origem.

Como um “país”, diferentemente das estruturas convencionais, o campo dos refugiados mostrado no filme foi gravado em locais de acolhimento no mundo (Quênia, Tanzânia, Jordânia, fronteira da Grécia

² Ver em: https://boutique.arte.tv/detail/bienvenue_refugistan.

com a Macedônia, França, Inglaterra e Suíça). A exibição de instalações do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) trouxe a ideia de uma espécie de “estado-providência”, com ações localizadas, distribuição de produtos de primeira necessidade, bem como o diálogo essencial para o entendimento da necessidade de cada refugiado. Questões como a instalação de latrinas, banheiros e tendas, sob diferentes perspectivas de planejamento local, desarrumaram uma ideia prévia do que seria ideal para atender a esse público.

O documentário constitui-se um filme-denúncia da construção de locais que não acompanham os afluxos de refugiados, apontando para a necessidade da sensibilização de especialistas e de um convite a uma compreensão mais ampla das realidades. Misturando sutilmente improvisação e organização padronizada, fazer parte do campo sugere outras fronteiras diante de normas pré-estabelecidas. A especificidade de cada necessidade leva a diferentes ideias de projeto e de campos, no entendimento da existência de singularidade entre os refugiados.

As críticas à intervenção em meio às complexidades surgem facilmente quando projetos nem sempre dão conta de amparar a necessidade do migrante. Leis, kits, padrões, normas e indicadores na dificuldade dos cálculos não são capazes de abarcar uma condição tão incomensurável. Nas estadias supostamente temporárias que se eternizam, desenhos e protótipos não dão conta das práticas do mundo real, já que inovar não é reinventar a roda e aprender lições ocorre com a experiência. Direitos humanos ainda não garantidos, mas esperados, estão para as inovações que se multiplicam, quando os testes de novas tecnologias nos campos trazem cenas de insatisfação e problemas com os refugiados, ora sentindo-se cobaias, ora prisioneiros.

Os campos como ferramentas de negociação são expostos no filme de acordo com os limites de um sistema empregado, quando organizações terroristas surgem como invasoras dos campos e comprometem a segurança, assim como o ânimo para as ações das equipes humanitárias, intimidadas e por vezes sequestradas. Há riscos nas tentativas, entre as quais se incluem pedidos de repatriação, numa escolha por se

atrever à possibilidade de sentir-se novamente útil, em um novo fôlego ou ânimo de vida, o que não cabe nas fronteiras dos campos.

O que está de acordo com cada estágio de conflito revela a vulnerabilidade dos projetos. A ideia de que é preciso promover para financiar as ações mostra que doar nunca foi tão simples, podendo ser feito até mesmo por meio de um aplicativo de doação para alimentar, por exemplo, uma criança síria por um dia, uma semana, um mês... Há dificuldades dos próprios agentes humanitários que não cabem em um processo de treinamento para as ações. Como no imprevisível, os refugiados e os países em que se instalaram se adaptam ao fluxo de realidades e convocam outras experiências que desestabilizam.

Tanto a imprevisibilidade quanto a complexidade são desafios enfrentados na precarização de um viver migrante. Há fluxos de diferentes naturezas enquanto tentativas de proteção são postas em xeque dada a demanda de casos. Cruzam-se, de certo modo, algumas fronteiras para encontrar outras, reiterando necessidades e subsídios de vidas que buscam dignidade e segurança em situações de ordem pública, internacional e humana (Oliveira, 2019, p. 38).

A insuficiência da terra desarruma projeções e traz densidade às questões enfrentadas para integrar o refugiado ou promover sua volta ao seu país. Abre-se a discussão e o debate, com o suporte humano de um intérprete (já que Poiret é francesa) e não humanos, como os fones de ouvido e microfones, para a circularidade de reflexões.

Durante a exibição do documentário, dentre as diversas questões que nos atravessaram, erguemos nossos braços e nos dirigimos à diretora do filme perguntando:

– O que a motivou a tratar de migração e refúgio em um documentário? E por quais inquietações passou ao longo de sua concepção?

– Em 2015 houve a proposta e interesse por conhecer os campos, buscando literaturas científicas. O título é 'feliz' na criação de um novo país como o campo é transformado, ainda que aspectos de prisão sejam maiores

em alguns lugares se comparados a outros. Há a impressão de que esses refugiados não voltarão para regiões seguras e toda uma crise entre a literatura, a academia e o campo prático. São muitas as narrativas e intervenções, e retratar ou representar essas pessoas em suas condições implica por vezes em hierarquia.

Refugiados em alguns momentos assumem responsabilidades nos campos; estes, quanto mais duram, menos são financiados. Há autores que falam da autonomia das migrações e eu queria que os encontros fossem mais documentais, me interessando os incidentes, a tecnologia de gravação e o conflito dos campos. Isso tudo ultrapassa a condição e o momento do registro, porque há fronteiras físicas que se levantam e demarcam impactos geradores de fronteiras sociais, psicológicas, emocionais...

Espero ter respondido às suas perguntas!

A arte tal como fonte de existência no aprendizado do que constitui o real é também disparadora de interpretações e afetações sob contextos diversos. Os modos e condições do viver traçam sentidos na atualidade, cujas representações despertam o interesse por compreender relações e composições do campo próprio do vivido. Nisso, o científico e o sensível se aliam dinamicamente, quando realidades fogem do ficcional e legitimam um circuito de reflexão. Fatos tecidos nos cenários sociais, no lugar de uma concepção única ou tendente, oportunizam maior sensibilidade no que tange às lógicas, narrativas, enfrentamentos e revisões do que supomos conhecer.

A psicologia social em diálogo com a arte e a Teoria Ator-Rede (TAR) encontra uma prática laboratorial e pedagógica de afetação, demarcando encontros de potência. Filmes, temas, debates e exposições ilustram modos de vida e direcionaram olhares para além de telas. Aquilo que faz pensar, afetar, falar e trocar resulta dos contextos lidos como textos, sob formatação imagética de personagens representantes de indivíduos que demarcam cotidianamente seus próprios roteiros. Neste texto, portanto, seguem impressões de obras artísticas usadas como recursos para uma psicologia repensada e atuada em direções que transbordam conceitos e tateiam percursos de vida.

A problemática do ‘mundo como representação’, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real (Chartier, 1989, p. 23-24).

Encontrar o diferente nos garante o cuidado?

Na introdução do artigo “Samba, cultura e corpo estrangeiro: aproximações de um colombiano no morro da Mangueira”, compartilhei as seguintes questões: “O que me comunica um corpo estrangeiro? Sua presença em meu país me fala mais do que o seu sotaque? Sua diferença não me convida mais ao diálogo do que ao estranhamento ou a dinâmicas economicamente instauradas?” (Oliveira, 2020, p. 177). Se é pela via do corpo que podemos nos encontrar, Mol (2008, p. 11-13) sinaliza que “a lógica do cuidado parte da corporeidade e fragilidade da vida”, e que “lidar com o diferente sempre requer trabalho, e a lógica não funciona”.

As viradas e reviravoltas da prática nos levam a pensar que uma teoria precisa ser um processo em aberto e inacabado, existente através das práticas, visto que as teorias nas práticas são outras. Assim, o que nossas pesquisas fazem fazer? Se há formas outras de se pensar a sociedade, a disponibilidade por se deixar surpreender sem pretender normalidades é um dos caminhos que acreditamos para aprender as lições que se dão nos encontros.

Um caso de estudo é de maior interesse quando se torna parte de uma trajetória. Ele oferece pontos de contraste, comparação ou referência para outros locais e situações. Ele não nos diz o que esperar – ou fazer – em qualquer outro lugar, mas sugere questões pertinentes. Estudos de caso aumentam nossa sensibilidade. É a especificidade de um casometiculosamente estudado que nos permite desenredar o que permanece o mesmo e o que muda de uma situação à outra (Mol, 2008 *apud* Moraes; Arendt, 2013, p. 319).

Se ao estar disponível para o encontro podemos nos tornar sensível ao que dele emerge, nos interessa quem participa de modo a nos ensinar a respeito do que é utilizado como recurso ou possibilidade de cuidado. Para Mol (2018), somos feitos de realidades vividas de acordo com os modos de existência, em que um corpo constituído por seus cotidianos, por conformidades das práticas pelas quais criamos nossa realidade, faz com que cada cenário produza um diferente corpo. É um teatro no qual se vive com as questões da cenarização.

É possível prestar atenção ao que acontece na prática, por imaginar o que cada elemento num cenário indica sobre a realidade (problemas e preocupações) em jogo na prática, perguntando para as pessoas para aprender como elas lidam com as coisas e interpretando o que elas falam. A maneira mais importante é estudando ‘outras’ práticas também, para aprender sobre as duas pelos contrastes entre elas (Martin; Spink; Pereira, 2018, p. 296).

As decisões seriam um cuidado que emerge das cenarizações?

Uma vez que “interessa-me o estrangeiro como protagonista dele mesmo; sua versão através de sua própria trajetória é a direção que sigo” (Oliveira, 2020, p. 178), a transitividade reside tanto no verbo cenarizar como no movimento que convida a acompanhar o que nos forma e informa enquanto pesquisa. Em meio ao que não permanece, mas requer presença, criar ou construir cenários nos descreve junto ao que supúnhamos, na tendência e regência *apriorística*.

Quando as pesquisas nos convidam para outro lugar, a caminhada e a trajetória incorporadas podem fomentar uma perspectiva política do pesquisador. As narrativas que costuram nossas práticas e escritos trazem, inclusive, o que entra e o que sai dos estudos como parte de decisões políticas que temos. Há sim um risco de invisibilizar questões que fogem ao nosso alcance, mas a depender dos instrumentos e dispositivos utilizados, o cuidado também implica em tomar decisões.

Cuidados envolvem, no campo relacional, a noção de atenção e de presença no que vai se fazendo em função do cenário local.

Ainda que deixemos algo de fora das nossas discussões, nem sempre se trata de uma valorização ou sobreposição em detrimento de outros, mas processos e dispositivos possíveis. Ora, que pesquisa seria feita se não houvesse, nela mesma, os limites com os quais aprendemos a considerar, lidar, contornar ou recuar? Trabalhar com as condições que nos cercam é o que nos dá a possibilidade ou não de fazer pesquisa. Modos diferentes de tratamento nos levam a identificar que há situações e realidades que também se diferem, tão quanto os anseios e as necessidades.

Nossas responsabilidades em produzir realidades admitem tanto as práticas de enfrentamento possíveis quanto o lugar em que a noção de sigilo pode explodir. As práticas de pesquisa vão mudando a partir das novidades de investigação que vão surgindo, quando é preciso sensibilidade e disponibilidade na escolha de aportes teóricos e metodológicos.

Encontrar e escutar: verbos ou também métodos?

Segundo Favero (2020, p. 2), “pesquisar é um desafio. Trata-se de estar em movimento. Não é que atualmente seja mais difícil fazer uma pesquisa, em comparação há uma ou duas décadas. São os desafios do agora, todavia, que anunciam a necessidade de outras provocações metodológicas”. Partindo de suas próprias dúvidas e questões, a autora, ao pesquisar a dor do outro, discorre a respeito dos efeitos políticos de uma escrita situada:

Como fazer uma pesquisa para falar de algo que, aparentemente, não diz respeito a mim? De quais maneiras eu, um sujeito ‘identificado’ como hegemônico, consigo fazer boas perguntas com a forma que apreendo o mundo? Escrevo, então, para propor algumas pistas, algumas saídas, algumas fugas. Nascer no sul, entretanto, não é uma garantia de salvaguarda em relação a ninguém, mas foi a gramática que encontrei para tornar materializável a presente discussão. O mesmo se aplica aos outros marcadores. Nada está dado.

Nesse sentido, aqui se desdobram determinadas impressões sobre os caminhos possíveis para que uma aliança ética seja instaurada no decorrer de um estudo, não mais a partir da culpabilização daquele que escreve, mas por meio de uma estratégia articulatória que se dá na prática. Se, antes, a escrita parcial emergia em oposição a uma tradição acadêmica hegemônica, agora se pensa a parcialidade não apenas como uma forma de denúncia, mas como um compromisso epistêmico com o estudo (Favero, 2020, p. 3).

Os interesses de pesquisa variam e dependem de muitas questões, até mesmo políticas. Mas o modo como encontramos os temas pode refletir muito de nós e em nós. Nas palavras de Favero (2020, p. 6), “para além de pensar as razões que motivam o interesse em um campo, é preciso que pensemos as repercussões. Não para encarar que um âmbito não diz nada sobre o outro, pois certamente têm conexões, mas para refletir sobre a importância que se dá aos motivos em detrimento dos efeitos”.

Entre interpelar ou encontrar, o que escolhemos? Que perspectivas ou ações de cuidado estabelecemos? Tais questões reverberam e nos implicam de modo a considerar possíveis tensões que emergem em nossas práticas. Já que “a metodologia não precisa ser um cumprimento de trâmites, ela pode ser uma história potente, desafiadora e criativa” (Favero, 2020, p. 7), habitar o encontro pode nos trazer efetivações diferentes de determinado tema, como da migração e do refúgio, próprio de um corpo que habitamos ou não.

Nessa direção, o que compõe cotidianos performa e norteia essa perspectiva que se pauta na ideia de multiplicidade com a qual Mol trabalha. Longe da representação de um real e próximo da ideia de engajamento, o encontro nos traz proposições que, de acordo com a TAR, procedimentos sensíveis a humanos e não humanos nos situam em toda uma rede de relações e de efeitos *do que ou de quem* atua no campo. De modo contínuo, os fluxos contrapõem a noção de uma só realidade, tratamento ou necessidade com o tanto que se tem por conhecer e desvelar.

Se as nossas pesquisas podem tomar proporções não previstas, a articulação no encontro com o campo é o que nos orienta em consonância com as realidades performadas *do que ou de quem* atua sob a ótica da TAR. Como considerado por Moraes e Arendt (2013, p. 316),

Se os pesquisadores fazem, criam as realidades que investigam, se são as práticas dos atores que colocam o mundo em cena, torna-se possível interferir nesta criação e encenar outros mundos. A nova orientação é, assim, uma nova política de intervenção, uma política ontológica. Juntar estes termos – política e ontologia – significa dizer que a realidade é efeito, é ‘performada’. Significa também dizer que o que conta como realidade envolve negociação e trabalho. Assim, o que ganha força é a possibilidade de intervenção, de interferir na composição de mundos, fazendo proliferar versões onde se contêm mais e mais atores, onde nem sempre o que se estabiliza é o que interessa.

As políticas e ontologias, quando pensadas no estudo do ser e sob as condições e as possibilidades que se tem para viver, permitem também pensar no modo como atores, redes e campos podem recalcitrar. Nos muitos debates existenciais, a ciência também entra, tão quanto as técnicas e os cuidados com os usos do que tomamos como recursos de acompanhamento. Na autonomia dos processos de rede, o que tangencia a questão e a noção de cuidado é o tatear do encontro no qual se dimensiona o outro. Nas palavras de Boff (1999, p. 139),

O tu possui uma anterioridade sobre o eu. O tu é o parceiro do eu. Mas o tu não é qualquer coisa indefinida. É concretamente um rosto com olhar e fisionomia. O rosto do outro torna impossível a indiferença. O rosto do outro me obriga a tomar posição porque fala, pro-voca, e-voca e con-voca. Especialmente o rosto do empobrecido, marginalizado e excluído.

Pensar a respeito de alguns privilégios junto a Favero (2020) é também considerar os desamparos políticos que preenchem certos distanciamentos e dualidades como “nós” e “eles”, de acordo com seus respectivos

lugares sociais. Encontrando-se com e nos escritos de Spivak (1985), percorreu a dúvida provocativa que reside na pergunta “Pode o subalterno falar?”. “A resposta que a autora dá à pergunta que intitula o trabalho é que sim, pode-se falar, mas são as condições de escuta que não se viabilizam” (Favero, 2020, p. 10).

Uma pesquisa é uma perspectiva dentre muitas, mas o que fazemos para evitar uma subalternização epistêmica? Na aproximação e no encontro estaríamos sensíveis às falas para que nossas escutas estivessem a serviço de um protagonismo já existente e não concedido? Estaríamos mobilizados no encontro e visibilizando isso em nossas produções como estratégia de cuidado e amparo às narrativas? Entre os pontos de contraste e composição, a particularidade dos cenários e dos atores junto ao que cada contexto nos leva a produzir direciona para onde somos convocados. Nem sempre estamos preparados ou planejados, e articular o que é próprio do cuidado num olhar que se amplia traz a possibilidade de recriação de nossas práticas.

De que modo nos envolvemos com o cotidiano?

Tão importante quanto pensar na motivação e no interesse da pesquisa é refletir a respeito das consequências dela. Uma projeção, por mais cuidadosa, também é passível de desajustes, de surpresas que emergem do campo. Daí a importância de se acompanhar o que era pretendido, lidar com os possíveis e se aventurar em recriações para que, conforme sinaliza Victório Filho (2007, p. 98), se possa “apreender o imprevisível que permeia a enganosa previsibilidade atribuída ao cotidiano”.

Pensar acerca dos desdobramentos que não se pretendia na própria pesquisa se vincula à noção de abertura, em que a recepção e a adaptação ao outro e ao novo implica diretamente o método, o cuidado. Em quem e no que está participando da pesquisa, muitas são as chegadas, as saídas ou as permanências que favorecem o refazimento das condições de nossas práticas, o que convoca estratégias cuidadosas para encontrar, compreender e desenvolver, como nos aponta Silva (2003, p. 73):

O pesquisador [...] ‘precisa estar à altura do cotidiano’, como disse Max Weber. Mais do que demonstrar isso ou aquilo, deve mostrar, dar a ver, fazer vir, desentranhar, fazer emergir, revelar, descobrir, desvendar, expor à luz. Não lhe basta conhecer o poder (institucional explícito), deve perceber o fluxo da potência (subterrânea). Se não pode provar o que aconteceu no passado nem prever o futuro, cabe-lhe narrar bem o presente. Mescla de antropólogo, de fotógrafo, de repórter, de cronista e de romancista, necessita captar e narrar a fluência, o extraordinário e a complexidade do vivido.

Com a “capacidade de aprender nas bordas, nas margens e nos limites” (Favero, 2020, p. 12), o pesquisador situado no campo se envolve com o corpo, preocupando-se com o que encontra. Rompe-se com o antemão para dar as mãos às presenças e ao que promove contato. Não há um “nós” e um “eles”, mas um “entre” no qual se habita para a afetação e possível comunicação dessa experiência que pode vir a ser um texto, uma pesquisa, um documentário ou alguma obra que situe e comunique o que se encontrou ou viveu.

E qual seria o lugar mais apropriado – se não por meio do ‘entre’ – para denunciar a fabricação do ‘nós’ e do ‘eles’? Situar-se em um texto não poderia, então, ser apenas uma forma restrita de dizer sobre a formação acadêmica ou acerca de uma disciplina pedagógica, mas de sancionar uma metodologia que é feita de encontros (Favero, 2020, p. 14).

Mol (2018), por sua vez, traz a fluidez no sentido de perceber a TAR como processual, como algo que se dá em movimento e no vínculo de elementos. O interesse pelas desestabilizações, ou das estabilizações que se formam e refazem em novas práticas norteiam o entendimento de que as estabilizações são sempre provisórias. O encontro com a diferença e a diferença que se dá na ação pode revelar que nem sempre estamos preparados para viver a diferença. Por vezes, é necessário explodir os arsenais de manipulação de conceitos, estranhar-se no e com o desconhecido e esvaziar-se de uma operação metodológica prévia.

Trabalhar nas mais diversas situações e condições, trazer as falas para as circunstâncias, considerar possíveis viradas ou rupturas, faz-nos entender que a pesquisa está em movimento e é movimento. Ainda que tenhamos nossas ordenações clássicas, o campo de pesquisa nos desarruma fazendo pensar numa outra ordenação que transborda as lógicas previamente estabelecidas ou pretendidas.

O esforço de fazer caber num estudo o que não cabe, pelo menos não na justa medida do tamanho que a vida tem, compõe a noção de que o social vai se fazendo e não está dado, é movimento. Estar na estranheza e naquilo que nos escapa direciona menos a uma teoria aplicada e mais à teoria com prática, em que ambas vão se fazendo na composição dos encontros.

Quando a estabilidade de nossas formas de estar no mundo nos faz discutir questões como a migração e o refúgio, que lidam em grande parte com o que é precário, isso exige certas renúncias aos lugares comuns ou seguros, mas se tensiona por vezes na não disponibilidade em renunciar. Eis que passo a entender que controle é diferente de atenção.

Viver com uma condição e o que é considerado adequado traz as construções políticas de nossos olhares tão quanto a indisponibilidade para as escutas. O cuidado que se faz de forma relacional, sendo processo, acolhe os atores das redes de modo a nos implicar, envolver e afetar borrando uma ideia de pesquisador ter de ser um especialista. Espaços e hierarquias, quando igualmente borrados, inspiram a noção de cuidado distribuído, como filosofia cotidiana. A propósito, a atenção e a disponibilidade não nos contemplariam como espaço de cuidado?

Não nos engajamos *apesar* dos nossos corpos, mas *com* os nossos corpos, dentre as variadas convocações de corpo e ao corpo. Afinal, no que Oliveira (2021) identifica como desafio de estar e ser corpo, muitas são as vozes cujas perspectivas podem ter diferentes versões e contornar outros limites que não compõem uma rotina comum. Um olhar comum ou um tratamento comum poderiam, em alguma proporção, embaçar o nosso olhar ou ausentar a nossa escuta? Na apreciação que envolve os corpos, “o simples e vital exercício de perceber o que temos,

o que somos e a que nos vinculamos nos abre os olhos e o corpo, todos elementos de um mesmo lugar. Sim, estar incorporado é ser lugar” (Oliveira, 2021, p. 211).

Me pego pensando o que legitima a ilusão de descobrir o que não estava coberto e o quanto de vendas encobrem os nossos olhos para ignorar os que nos precederam e originaram. Nossas apostas domesticadas parecem eternizar uma colonização que viola os direitos e subalterniza a muitos. Meus antepassados, minha ancestralidade e os nossos casos de desigualdade. Dimensões de forças e de lutas em diferentes direções que atravessam nossos corpos-lugares. Ser e estar há muito tempo parecem ser atos de bravura nos quais se tenta escapar de perigosas narrativas (Oliveira, 2021, p. 211).

Nos muitos modelos de cuidado existentes, pode haver o risco de se sobrepor uma narrativa perante outra, sem que consigamos nos distribuir entre as variações de um mesmo tema. O que, por exemplo, compõe a migração e o refúgio são os migrantes e refugiados, cada um em sua busca ou necessidade. O aspecto das sentenças ou diagnósticos e o modo de intervir no desconhecimento, na solidão ou no distanciamento de muitos desses processos, nos leva a questionar o sentido que o cuidado toma quando há sobreposição de competências que se compartilham como avaliação ou solução.

O que é da ordem da experimentação e por meio de uma escuta que se faz com o corpo, processos formativos da ética da atenção e do cuidado se revelam nos detalhes em que cada corpo se norteia e pode se engajar de muitas maneiras. O cuidado se articula entre redes, o que se sustenta nas conexões e inter-relações cujos atores compõem e inspiram a noção de cuidado. O cenário em que se escreve algo possui suas circunstâncias, que imprimem nuances e outras referências e possibilidades de cuidado vão se interpondo.

Cada campo tem sua convocação e há práticas que reverberam em muitos campos a demonstrar formas de engajamento e estudos de caso que inspiram teorias. É uma prática localizada de pesquisa, em que a

interface da pessoa com o mundo e com o campo, que não se constitui de um só olhar, localiza um coletivo que vai se compondo, e os atores são entrelaçados na presente reflexão de cuidado. Portanto, vale refletir: “De onde afinal nos notamos? De que modo abro e me abro para o encontro com tudo o que é vida e se torna porta-voz de desafios e incertezas?” (Oliveira, 2021, p. 212).

Muito há que se considerar no que perpetua uma não escuta, pois, afinal, onde começam ou terminam os processos? A disponibilidade e o exercício da escuta é algo que se estrutura na situação, fazendo-nos perceber o que não se alcança e passa a se negociar, o que nos deixa sem respaldo e nos diz mais das práticas sem domínio do que da tentativa de se controlar algo.

Descrever o que é da ordem da experiência valida o que se sabe porque se viveu com o próprio corpo em campo. Pensar na produção de corpos diferenciados envolve o que é da ordem do corpo, nessa experiência de mundo constituído com diferentes parâmetros. O estudo da cultura e localização em cada lugar nos alinha com o interesse de Mol pelas práticas, o que tem inspiração na antropologia. Das observações que se constroem da experiência, um mesmo tema suscita práticas, cuidados e olhares diferentes.

O que é envolvido no processo e como se experiencia o contato importam para um engajamento cujas práticas e objetos não são iguais. Práticas não se performam de modo universal, elas se refazem e podem nos ampliar as perspectivas de como é lidar com o campo sem a pretensão de objetificá-lo. Pensar no envolvimento relacional é pensar que as ontologias que estão envolvidas são diferentes tão quanto a dúvida que vale sustentar: a que tipo de engajamento somos convidados? Práticas outras na percepção do corpo de pesquisador e as afetações que traz produzem outros agenciamentos, que se transpõem ao texto. Isto implica práticas, estilos e percepções diferentes, em que a atenção do pesquisador na sua articulação com o tema se abre para a multiplicidade dos objetos e das ações e práticas produzidas no campo relacional.

As coisas emergem e misturam práticas, gerando diferenças. Não há um jeito, há diversos jeitos, tão quanto os métodos, o que nos inspira

nas nossas práticas de pesquisa e no questionamento se nos deixamos afetar por elas ou se as fazemos de forma hermética. As muitas formas de se estar na pesquisa afloram riquezas sensoriais, nas quais podemos nos (des)orientar sob certas formas e lógicas. Podemos ser desarmados pela experiência no investimento em atravessar fronteiras; fronteiras essas que o campo possui e com as quais o pesquisador se depara.

O pesquisador e a sua relação com o campo dependem da condição de ir e vir criando familiaridades, aproximações, das quais não se desfaz a possibilidade de estranhezas. Importa pensar o que eu aprendo a fazer na relação com o campo e como ele vai nos mostrando para onde fluir e como fazer, pensando junto a ele as estratégias de lidar, cuidar, e a possibilidade de se despojar de algumas formas ou lógicas, se relacionando com o encontro.

Das misturas que podem promover algo de novo e interessante, alguns dos aspectos que emergem das pesquisas podem nos ensinar que o que se fala não é em nome de todos, mas de algo ou alguém em particular, o que fala de mim e da minha relação e disponibilidade com o campo de pesquisa. Isto nos fala de um engajamento mútuo entre o pesquisador e o campo.

Entender o corpo e as práticas que o produzem é parte das circunstâncias que fazem o corpo acontecer na impermanência do presente. A estabilidade provisória de cada atuação, em que as circunstâncias dos encontros admitem surpresas que desestabilizam, nos afirma que o corpo existe, mas se abre a acontecimentos; possui a sua herança, mas se refaz. Não fazemos aqui referência ao corpo substancializado ou puramente subjetivo, mas ao contato direto com o que se manifesta em campo e nos nutre enquanto corpo e pesquisa que nos atrelam à multiplicidade por onde a vida passa.

A noção de instabilidade traz consigo a noção de incerteza, equivalendo a pensar e repensar com cuidado o nosso fazer. Cabe pontuar a importância de não se confundir cuidado com prescrição. O corpo, em si mesmo, faz suas denúncias e lida com uma série de prescrições há muito tempo, estimulando o interesse pelos processos e seus impactos.

A psicologia e a pesquisa não tomadas como um campo de prescrições, ainda que estas sejam solicitadas, admitem a existência do risco de idealização de um método ou de um só cuidado.

A disponibilidade para as escutas no campo faz parte de um jogo coletivo em que um constrói o outro, o que se dá no momento presente. A tentativa de estabelecer um foco, que não esteja na direção de algo fixo, nos leva a considerar uma extensão sem horizontes, ainda que pesquisador e pesquisa se construam na fronteira das relações. Empreender um caminho cujas surpresas revelam coisas que vingam e coisas que não vingam, encontram-se ou não, é o experimento de alvoroços que nos fazem fugir das estabilizações ou não acreditar tanto nelas.

As conceituações são provisórias e o empirismo como forma de experimentação nos desperta para falas e escritas não da prática apenas, mas dos lugares das práticas que possuem íntima relação com o modo como elas se dão. Dista-se do aplicável para a aproximação das condições de feitura, já que vivemos nas nossas práticas e delas nos nutrimos para contrapor os referenciais endurecidos, os quais impõem o risco de não se lidar com alternativas.

No jogo e na armadilha de certos discursos, conceitos ou diagnósticos, o enrijecimento que por vezes parece nos colocar em grades teóricas para lavar as mãos das próprias práticas e reproduzir uma ideia sem o devido engajamento pode em muito calar o que nos fala o campo. É preciso lidar com a realidade dos lugares, não cair no movimento de desqualificar *a priori* e entender as singularidades no exercício sensível de contextualizar os acontecimentos. O que ecoa dos encontros, das práticas e das afetações pode nos potencializar para produzir mudanças no social.

Considerações finais

Metodologias que refletem nossas práticas de modo mais ampliado dependem, sobretudo, de olhares mais criativos voltados para as formas de manejo do que encontramos em campo. Ideias que tangenciem o

texto na materialidade e na sociabilidade juntamente produzidas pelo encontro são o oposto de um conhecimento único e absoluto.

A intenção, não de uma estrutura, mas de relações que produzam sentido, é favorável a diferenças e possibilidades que não se perdem na proposta metodológica de compor lógicas. Vínculos e conexões heterogêneas sem estrutura pronta moldam-se à medida que os elementos se combinam e se conectam sucessivamente. Daí a reflexão de estabilidades instáveis, provisórias, ainda mais no que muda a concepção de sociedade de acordo com espaços, culturas, tempos, políticas e tudo mais que atua em rede.

O que subjaz à noção de rede, em detrimento dos movimentos que se dão, está em motores que se desenham nas atuações, reivindicações, comprovações, denúncias ou efeitos. Nossas práticas são imbricadas com os tipos de recursos que utilizamos, que implicam certos movimentos e tipos de viver o campo. O que atua sobre as nossas vidas ou onde os agenciamentos entre humanos e não humanos criam realidades e cotidianos, na perspectiva da TAR, iluminam um cuidado convocado no campo relacional.

Formamos outros corpos de acordo com as nossas práticas, onde reside a instabilidade dos processos e as histórias são entremeadas por recursos que nos fazem inventar ou reinventar modos e trajetórias. Isso nos convida a todo instante à atenção e ao cuidado, como processo em rede que não abarca apenas o cuidador, mas todos os elementos ao redor que participam disso.

O cuidado não está retido no sujeito que cuida, pois também circula por onde habitam as tensões. Afinal, quais espaços de cuidado existem e de que forma olhamos os lugares e os lugares nos olham? Acompanhar como o cuidado é instituído nas práticas traz as ações que podem ser compreendidas como ações de cuidado, com saídas dos discursos de impossibilidade ou dificuldade, que são também elementos trazidos para esta discussão.

Na perspectiva de circularidade, o cuidado possui outras exigências, como as discussões que se travam no campo do poder e as lógicas

conteudistas, que nem sempre se aproximam de quem atua no campo. Tudo isso para pensar em discussões distribuídas no campo da vida, no modo que nos inserimos e engajamos, pois por mais que se tragam tensões e problemáticas no campo, pensar no acolhimento dos relatos e no modo de tratar é, sobremaneira, admitir que lógicas coexistem.

Nas formas e modos de operar algo, a modificação das instâncias pode nos remeter a um cuidado que exige uma democracia, uma participação, um olhar com mobilidade e distante da arquitetura da opressão ou da prescrição. Articular noções múltiplas de cuidado parte da disponibilidade para o encontro que borra lugares já marcados, os pensamentos prontos e as lógicas binárias do certo e do errado. Invoca-se na pesquisa uma dimensão de sensibilidade e engajamento cujos processos nos inquietam, promovendo transformações e fazendo entender a prática como construção de um saber encarnado, no qual o conhecimento se situa e se desloca nos processos, indo além da implicação.

Que tipo de olhar temos, então, para os processos a ponto de produzirmos práticas que se aproximam da noção de cuidado? É preciso ampliar as reflexões quanto a temáticas que não se encerram em si, tão quanto os diálogos e os métodos; pensar não no que se impõe, mas se põe convocando a ver e rever de muitas formas um cuidado dentro da noção de rede. Há outras maneiras de pensar método e intervenção, e essas podem ser ensinadas nas surpresas e nos embaraços do campo.

Urge restaurar os modelos e as noções de cuidado, captar no encontro algo que nos possa abrir o olhar e o corpo, para que nos capacitemos na disponibilidade e possamos dimensionar o que pode vir a ser o cuidado. Não apenas descobrir os lugares, mas se descobrir nos lugares, nos modos de pesquisa nos quais nos habilitamos pelo encontro. Contrapor a hegemonia do saber para localizar o saber, visto que o que se relega ao invisível é um risco ao não aproveitamento do que foge a um pretenso roteiro e pode nos inspirar a esvaziar anterioridades.

É preciso trabalhar com processos, ainda que os projetos existam; abarcar os desvios, os embaraços e os vieses do caos que podem vir a nos perturbar e dar uma nova substância para uma pesquisa ou uma

obra. Ainda que existam modelos e prescrições, as iniciativas disruptivas atuam no que é possibilitado pelo encontro e não está preso aos códigos prévios de pesquisa ou cuidados estabelecidos. Das formas de operação que nem sempre cabem, poderíamos então pensar em construções e desconstruções do campo.

Conjugar hipóteses para que se façam justificadas por certos métodos seria mesmo o principal objetivo que organiza nossas pesquisas? E os saberes que emergem do campo e possibilitam acessos aos elementos que nos escancaram para novas referências, o que fazemos com eles? Muitas experiências podem ser comunicadas em uma, deslocando, com isso, o pensamento e inaugurando novas percepções e composições, seja pela via de um texto, de um documentário ou de outra obra que possa compartilhar o que é próprio do vivido.

Referências

- BIENVENUE au Réfugistan. Direção: Anne Poiret. France: Arte, 2016. 1 vídeo (72 min).
- BOFF, Leonardo. *Saber cuidar: ética do humano: compaixão pela terra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1989.
- FAVERO, Sofia Ricardo. Pesquisando a dor do outro: os efeitos políticos de uma escrita situada. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João del-Rei, v. 15, n. 3, p. 1-16, dez. 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082020000300010&lng=pt&nm=iso. Acesso em: 31 jan. 2021.
- GERALDO, Sheila Cabo (org.). *Fronteiras: arte, imagem e história*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.
- MARTIN, Denise; SPINK, Mary Jane; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Corpos múltiplos, ontologias políticas e a lógica do cuidado: uma entrevista com Annemarie Mol. *Interface*, Botucatu, v. 22, n. 64, p. 295-305, mar. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832018000100295&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 jan. 2021.

- MOL, Annemarie. *The logic of care: health and the problem of patient choice*. London: Routledge, 2008.
- MORAES, Marcia Oliveira; ARENDT, Ronald João Jacques. Contribuições das investigações de Annemarie Mol para a psicologia social. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 18, n. 2, p. 313-321, jun. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722013000200012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 jan. 2021.
- OLIVEIRA, Wallace Araujo de. Samba, cultura e corpo estrangeiro: aproximações de um colombiano no morro da Mangueira. *Policromias: revista de estudos do discurso, imagem e som*, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 175-196, dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/38491>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- OLIVEIRA, Wallace Araujo de. O desafio de estar e ser corpo. *Revista Tropel: Pré-vestibular Letras: olhar social integrado e ações de inclusão*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 210-212, jan. 2021.
- OLIVEIRA, Wallace Araujo de. *Vidas migrantes: rastros, relatos e travessias psicossociais na cidade do Rio de Janeiro*. 2019. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/15230#preview-link0>. Acesso em: 3 fev. 2025.
- SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- VICTORIO FILHO, Aldo. Pesquisar o cotidiano é criar metodologias. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 98, p. 97-110, abr. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302007000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 jan. 2021.

O “outro” ameaçador e as guerras: representações de suas vítimas e de “migrantes” no cinema

JORGE NÓVOA

À memória de Nair (minha mãe) nascida no sul da Bahia (de negra e branco), imigrante como José Manuel (meu pai), nascido na Galícia e que, como seus irmãos, teve de deixar uma Espanha destroçada pela guerra.

Mais uma vez a guerra e o “destruidor do futuro”

A imaginação artística dos seres humanos sempre representou o passado, o presente e o futuro de diferentes formas. A arte em geral tem sido um excelente canal de expressão das questões ligadas aos imigrantes e aos refugiados. A obra de Goya e a de Picasso, por exemplo, nunca nos deixaram sem aviso e suas pinturas são contundentes, impactantes a este respeito. Porém, se a literatura consegue alcançar alturas insuperáveis quantos aos detalhes em análises de situações, que ela permite pela especificidade do modo de narrar, nenhuma outra forma encontrou lugar tão destacado como o cinema. E isto não ocorre por acaso. No cinema, encontramos em fusão todas as linguagens artísticas, que

dão vida às imagens e nos fazem sentir imersos no mundo, como um personagem real daquele momento, como nenhuma outra manifestação. No mínimo, tornamo-nos em um testemunho “envolvido afetivamente” ou “engajado racionalmente”. Pode-se ainda, como espectador, adotar-se a perspectiva brechtiana do “distanciamento crítico” ou “dídático” que alguns cineastas adotam antes dos cinéfilos. Mas, mesmo alguém que é um inveterado, raramente consegue sair incólume de um filme. A sala escura, a música e os sons, as imagens e suas cores, a narrativa de uma voz em *off* ou através da ação dos personagens, os efeitos digitais ou em 3D, todos estes elementos e outros tantos, tornam quase impossível um não envolvimento, ou uma “transferência” psicoafetiva, ao assistirmos a uma boa película. As ideias do diretor nos fazem pensar.

Se a pulsão de morte luta por impor sua “vontade” nas consciências e nas relações sociais contra a sua pulsão oposta de vida, isto pode explicar o porquê de os filmes (documentais e ficcionais) se voltarem de modo competente para o passado e para o presente explicando fenômenos diversos, quer seja fazendo apologia da destrutividade humana ou reforçando as melhores conquistas éticas das civilizações. As películas – com todas as outras formas e expressões artísticas – também antecipam visões do futuro e suas possíveis formas intermediárias entre os extremos dos processos históricos. Os historiadores e cientistas das sociedades podem inspirar-se nelas, tomando-as como interlocutores e documentos de referência. As obras de arte e o cinema constroem, seguramente, importantes hipóteses explicativas para fenômenos do passado, do presente e do futuro, sempre e inevitavelmente de modo presentista, vez que os tempos históricos se fundem sempre no presente como herança do passado e como potencialidades de futuros.

As crises do século XX, a Primeira e a Segunda Grande Guerra, são exemplos dos mais trágicos no cinema, mas o colapso de 2007-2008 produziu também imagens muito fortes do desespero das pessoas nos EUA, que tinham perdido as casas em que viviam. Pode ser que pela primeira vez, desde 1929, a degradação da vida social neste país tenha

atingido o mundo inteiro quase instantaneamente. Numerosos cidadãos, da chamada classe média, passaram a viver em “condomínios” móveis de caravanas de carros e caminhonetes puxando residências improvisadas. Uma população abundante deixou o conforto sedentário e se tornou nômade. Na Europa, outras imagens de imigrantes entrando em caminhões frigoríficos, para ir viver na França, na Alemanha e no Reino Unido, continuam sendo flagradas pelas televisões. A estas imagens fortes se juntaram aquelas capturadas pelas câmeras dos celulares de imigrantes negros ou de origem norte-africana, que foram levados com os seus filhos por frágeis barcos de aproveitadores para as costas europeias, em maior número para a Grécia, a Turquia e a Itália. À crise do capitalismo se funde a crise climática e ecológica mundial, nas quais, populações inteiras se debatem pelo direito elementar à vida.

Ao longo do século passado, não se passou um único ano sem que houvesse uma guerra. No seu final, a da Bósnia (de enorme destruição material e humana entre croatas, sérvios e bôsnios) durou de 1992 a 1995, produziu algo em torno a 200 mil mortos e 2 milhões e meio de seres humanos se tornaram refugiados. De dimensões étnicas ou entre Estados-países concorrentes, o fenômeno da guerra não deixou de estar presente na Europa ou em suas proximidades. No Oriente Médio e na Síria, por exemplo, as corrupções de governos como o de Bashar Al-Assad (que governou o país de julho de 2000 a dezembro de 2024 quando foi deposto¹) foram denunciadas pelo WikiLeaks de Julian Assange, assim como a brutalidade da repressão às manifestações pacíficas, como a de janeiro de 2011. Como efeito colateral, tal processo ajudou a alimentar, na região, o que ficou conhecido como a Primavera Árabe. De guerra civil, ela assumiu cada vez mais uma dimensão internacionalizada, não obstante tenha ocorrido no espaço de um só país. Passaram-se 11 anos de sua eclosão e além da destruição de várias cidades

1 A deposição de Al-Assad, foi facilitada pela invasão e guerra na Ucrânia. Vladimir Putin era o maior apoiador do ditador sírio que se exilou na Rússia. A organização Libertação do Levante se aproveitou da fragilidade de Al-Assad, da desmoralização do seu exército, da insatisfação popular e das lutas entre as seitas religiosas (Achcar, 2024).

– como a capital Damas –, o conflito conta com mais de 600 mil pessoas mortas, 6,7 milhões delas se deslocaram internamente, sendo que mais 6,6 milhões se tornaram refugiadas em outros países. Das mais de 50 guerras que estão ocorrendo no mundo hoje, só a invasão e guerra russa na Ucrânia produziu, desde abril de 2022, cerca de 10 milhões de refugiados na Europa (Fressato *et al.*, 2025).

A terceira década do século XXI verá muitos efeitos do aprofundamento da exploração destrutiva da natureza. Para se colocar, hoje, como uma potência econômica capaz de disputar com os EUA a hegemonia da geopolítica e da economia mundial, a China passou de uma economia feudal, em 1949, a um processo de Revolução Industrial, semelhante àquele da Inglaterra de 1750, até chegar ao domínio da tecnologia 5G. A penetração nas florestas e a utilização de suas madeiras, na produção de energia para alimentar suas indústrias, irá produzir os mais diversos desequilíbrios e a assim denominada “fenda metabólica”. Um deles marcará a presença do fenômeno da pandemia como algo real. Conquanto existam controvérsias acerca de onde surgiu o vírus da covid-19, 2020 será o ano de seu florescimento a partir da China. As imagens reproduzidas pelos canais de televisão dos efeitos e da morte causada pela covid-19 são ainda mais chocantes, pois abraçaram o mundo, sem que as consequências financeiras da crise, que começou em 2007, desaparecessem (Fressato; Nóvoa, 2020). Pelo contrário, a crise capitalista aprofundou-se e juntou-se às disputas entre as grandes potências capitalistas pelo domínio geopolítico do mundo. O fim dos célebres anos denominados dos 30 Gloriosos, posteriores à Segunda Guerra Mundial, viu a confluência de vários fenômenos, que não apenas passaram a coabitar, mas que se fundiram. A reprodução do capital produtivo – sobretudo o industrial – passou a enfrentar o decréscimo persistente de sua lucratividade, mesmo contando com o aporte de indústrias específicas como as químico-farmacêuticas, as de armamentos e as de nova tecnologia. A desindexação do dólar ao ouro, com o fim dos acordos Breton-Woods, e o estímulo à financeirização, ou seja, ao domínio do capital financeiro (que não é unicamente o bancário, mas

também aquele do grande capital industrial e agrário), estabeleceram as condições para o desenvolvimento do neoliberalismo. Ele é, ao mesmo tempo, razão social normativa, doutrina e ideologia, que passou a dominar a subjetividade dos processos sociais contemporâneos. O que pode parecer exclusivamente uma vantagem e uma demonstração de força, é também a exibição de enfraquecimento: sem dúvida o capitalismo encontrou limites fundamentais. O fim dos “anos de ouro” do pós-guerra é também o fim do lucro baseado na produção direta de mercadorias que passou a ser subsidiário. A lucratividade passa a ser alcançada com a transferência de valores e riquezas pré-existentes através das bolsas de valores, ações e títulos. O volume de capitais acumulados previamente passou a ser destinado, sobretudo, à especulação. Mas, nela, quando algum capitalista lucra, outro perde, e nenhum valor real é criado. Não somente existe uma superacumulação de capital. Existe também uma superacumulação de valores em mercadorias que, mesmo utilizando todas as artimanhas – das quais o crédito e a publicidade são exemplos –, não conseguem mais se transformar em mais lucro real com valor real crescentemente. Este se transformou num volume gigantesco de papéis de ações e títulos que são capital fictício. Todas as vezes anteriores que isto ocorreu, se fez o que se está fazendo outra vez: se explora ainda mais o trabalho vivo e a natureza, reproduzindo assim um círculo vicioso. O incremento em novas tecnologias e na indústria de armamentos – que foi o vetor da acumulação da segunda metade dos anos 1940, daqueles de 1950 e 1960 – não consegue mais alimentar uma reprodução ampliada de longo fôlego. E é neste cenário que a ameaça de uma guerra nuclear generalizada se insere com força (Nóvoa, 2020).

A invasão à Ucrânia assinala o fim do neoliberalismo sem grandes conflitos e ratifica a entrada na fase de um capitalismo autodestrutivo. Mais uma vez a guerra e a ameaça de uma Terceira Guerra Mundial. Quais são as explicações, para além das descrições das imagens de horror? Às imagens dos filmes cinematográficos (ficção ou documentário) juntam-se as da televisão e aquelas imaginadas por artigos, ensaios e

romances. Alguns passam muita tristeza, outros são esperançosos, há também os desesperados, procurando explicações para a tragédia e alguns poucos otimistas. Dentre os muitos cineastas existem *autores mais ou menos conhecidos* e que, no entanto, são tão perturbadores que merecem ser tomados como interlocutores. Não tenha dúvida: a palavra escrita foi realmente o que ela quis dizer! Isto porque, tais cineastas – independentemente da forma, da estética através da qual constroem suas linguagens e suas imagens – são verdadeiros interlocutores do cientista social ou do pesquisador de cinema, que se debruça sobre formas de representação dos fenômenos reais no cinema mundial, assim como de outras questões (Nóvoa; Barros, 2012). Muitas vezes, é realmente em filmes que o pensador social encontra questões e respostas para tantos problemas que a história e a vida real lhe impõem. O cinema, pela carga emocional imediata que provoca com o impacto de suas imagens e sons, promove reações muitas vezes imediatas.

Imagens da “alteridade negativa”

Em fevereiro de 1916, se iniciava a maior carnificina da denominada Primeira Grande Guerra Mundial (Ferro, 1990). A batalha de Verdun durou quase um ano e matou mais de 360 mil franceses e mais de 330 mil alemães, pela disputa da região da Lorraine, que já havia sido objeto da Guerra Franco-Alemã de 1870. Esta última já havia produzido quase 200 mil mortos, mais de 230 mil feridos e feito mais de 500 mil prisioneiros. Duas décadas depois, em julho de 1936, se iniciava a Guerra da Espanha, que produziu mais 500 mil mortos (Broué, 1992). Apesar de tanta carnificina, que se multiplicou pela Segunda Grande Guerra (na qual morreram algo em torno de 80 milhões de indivíduos, a maior parte de civis), ainda hoje os Estados e nações dominantes, mas também aqueles intermediários, produzem carnificinas, a exemplo daquela do Golfo Pérsico. Estão ocorrendo hoje no mundo mais de 50 guerras, a maioria na África, ainda consequência do colonialismo dos séculos anteriores e do neocolonialismo.

As imagens mais fortes nos chegam pela televisão, mas também pela internet, e estas são aquelas de suas vítimas. Não conhecemos completamente seus sofrimentos, mas podemos deduzi-los, porque eles não sofrem apenas da fuga dos obuses e bombas. Fogem, também, da rejeição de parte da população dos países ricos da Europa, onde tentam se refugiar. Na disputa das grandes potências ocidentais com a Rússia e a China, pela hegemonia geopolítica mundial, além do povo sírio, ucraniano, curdo, malinês, somalino, congolês etc., que já produziram milhões de mortos, o povo que mais chamou a atenção foi o palestino. O massacre que este povo tem sofrido, desde outubro de 2023, fez mais de 47 mil mortos e um número bem maior dos que ficaram sob os escombros dos edifícios da Faixa de Gaza. Mais de 90% da infraestrutura desta região foi destruída.

Na guerra russo-ucraniana do final de 2024, seus exércitos parecem ter usado dispositivos nucleares de baixo alcance. A mídia dominante do mundo está banalizando o que pode estar por vir. As duas guerras mais importantes para a geopolítica mundial já causaram um custo alto de vidas e destruição. Em 17 de setembro de 2024, o Ministério da Defesa britânico estimou em 610 mil o número de baixas russas desde o início da guerra. Já o Estado-Maior do exército ucraniano divulgou um número de 635.880 mortos do lado russo. Com 480 mil ucranianos mortos, o número de mortos nessa guerra pode ter ultrapassado 1 milhão (Habershon *et al.*, 2022).

As imagens dos “navios negreiros” contemporâneos, que nos chegam a cada dia dos emigrantes atravessando o Mediterrâneo, são traumatizantes, tristes e parecem querer dizer que não existe saída. Existem populações enormes (de sírios, curdos, iraquianos, afgãos, paquistaneses, norte-africanos e africanos da extensa região subsaariana) destituídas da condição de “refugiados”, vagando nas florestas da Europa Central. As consequências da “recepção” dessas pessoas, onde conseguem ao menos construir acampamentos, não são menos desoladoras e colocam, dentre outras coisas, a questão de saber se o inferno são os outros ou está em cada um de nós, “ocidentais” cultos e “civiliza-

dos". Depois de vivida inúmeras guerras e revoluções, "a humanidade" parece incapaz de tirar as verdadeiras lições e se sustentar na ideia de que "não existirá salvação alguma, nem mesmo para os eleitos". Entretanto, gestos e importantes movimentos de solidariedade, que parecem impotentes face a *alteridade negativa* que impera como comportamento comum, fazem a diferença e se fazem presentes também.

Já não existe água em certas regiões da África, e ainda há a fome, a miséria e, sobretudo, as atrocidades dos ditadores e dos exércitos locais e estrangeiros, como no caso do Mali, do Congo etc. A soma das guerras que surgem sempre na África e na Ásia deve ultrapassar hoje uma centena em diversas categorias. A tragicidade aparece de forma particular na migração e nos refugiados. Há mais de uma década, os noticiários televisivos nos mostram cenas de emigrantes que atravessam o Mediterrâneo ou que fogem, por terra, da crise climática. Quem não se lembra da imagem da criancinha que morreu afogada e que foi carregado pelo soldado turco? Ou aquela do pai que corria com a filhinha no colo para "atravessar uma fronteira" ou uma barreira policial e que foi derrubado por uma jornalista nacionalista racista ou de extrema-direita? E todas as outras que mostram filas "indianas" cortando o interior da Hungria, da Áustria, da Alemanha, da França? Ou ainda, aquelas dos "navios negreiros" que vieram do norte da África em direção à Itália? Os acampamentos dos refugiados mostram cenas muito difíceis de serem esquecidas. Elas nos lembram todos os filmes que já assistimos sobre a Alemanha nazista!

E, no entanto, não é preciso assistirmos a filmes sobre o holocausto para sentirmos o quanto é duro e difícil nos colocarmos na pele do "outro", ainda que seja de modo imaginário. Dentre alguns autores que trataram diretamente da questão dos migrantes e dos refugiados em seus filmes, é possível verificar como traços diversos – o preconceito, a discriminação, o racismo, a xenofobia e o genocídio, portanto, elementos não diretamente políticos – se reproduzem no cotidiano de países como a França, a Espanha, a Alemanha, EUA etc., ao longo do século XX. Os fluxos migratórios para esses países, ou deles, começaram no

final do século XIX e se prolongam ainda hoje pelo terceiro milênio. São muitos os filmes e os aspectos particulares abordados, mas só poderemos tocar em alguns poucos.

Difícil imaginar alguém que não sofreu de angústia profunda ao se confrontar com as imagens da protagonista de *A escolha de Sofia* (1982, de Alan J. Pakula, baseado no romance homônimo de Willian Styren), diante de seu carrasco nazista, tendo que escolher entre um dos dois filhos! Para um público atento – e não só para o pesquisador –, suas imagens ficam como que reverberando por determinado tempo, depois submergem no inconsciente e, de tempos a outros, reaparecem com força como uma marca, uma referência incontornável como se tivessem sido vividas. E de fato o foi, ainda que na imaginação e no sentimento. Aqui, o processo é o mesmo e o argumento, a explicação do autor do filme, nos servirá de contraponto ou de reforço, no nosso diálogo com as expressões que o fenômeno específico adquire.

Imagens da barbárie: guerras e revoluções do século XX

Ao se pensar na Primeira e na Segunda Grande Guerra do século passado é impossível não se pensar nos enormes deslocamentos de gente (ciganos, armênios, curdos, judeus, gregos, turcos, japoneses, italianos, espanhóis, portugueses etc.) e nos enormes campos de concentração e de refugiados. A Segunda Guerra Mundial foi precedida pela Guerra da Espanha no meio de um processo revolucionário que foi abortado, mas que se acha na origem da intervenção reacionária franquista (Nóvoa, 1996). A Revolução Espanhola foi precedida pela Revolução Russa de 1917 (Ferro, 2019), pelas revoluções chinesas que precederam os anos 1930 (1911, 1925, 1927) (Harold, 1967).

Da mesma forma que aconteceu nesses países, a Guerra da Espanha conseguiu produzir grandes campos de refugiados, com a diferença que o fez também em território vizinho. Boa parte de todos que, para escapar da guerra, fugiram do território espanhol, atravessaram a fronteira com a França. Foram 550 mil espanhóis, que, fugindo da

repressão franquista, tiveram que aceitar as condições desumanas que o “democrático” governo de Édouard Daladier estabeleceu na época para controlar esses refugiados. Ironia da história, o referido chefe de Estado havia sido ministro da Defesa Nacional do governo de Frente Popular entre 1936 e 1937 e era do Partido Radical Socialista. Foi o mesmo governo de Frente Popular que se recusou a oferecer ajuda efetiva ao governo legalmente eleito de Largo Caballero, sob alegação de que não se queria interferir em assuntos internos da Espanha, fazendo coro ao governo da Inglaterra e ao resto das nações ocidentais, que reivindicavam a democracia como forma de governo. Todavia, ao mesmo tempo, a imprensa internacional noticiava o envio de tropas por Mussolini, além da ajuda nazista não só através dos bombardeios da aviação alemã. Na Batalha de Teruel, por exemplo, foram utilizados mil aviões da Força Aérea Alemã.

Os refugiados espanhóis dos campos de concentração, organizados pelo governo francês, faziam jus apenas à ração diária, sem jamais ter sido oferecido a eles água potável. Basta olhar as imagens fotográficas desses campos, para se ter a certeza de que prenunciavam outros ainda mais tenebrosos, que estavam sendo “chocados” no “ovo da serpente”². Os refugiados espanhóis “ameaçavam” parte da população francesa, que temia doenças, seus costumes, suas visões da política. Mas, ironia da história, boa parte daqueles que conseguiram sobreviver ingressou posteriormente na Resistência Francesa. Preferiu morrer combatendo a “besta-fera” nazista que morrer aos poucos nos campos de concentração impostos pelo governo francês. A mesma atitude teve na época, certos opositores à ditadura de Stalin: pediram armas para combater os nazistas na linha de frente. Muitos morreram de fome, de frio, de doenças diversas.

2 Conferir através de inúmeras fontes fotográficas imagens dos campos de refugiados espanhóis na França de Daladier em: <https://www.google.com.br/search?q=campos+de+refugiados+espanh%C3%B3is+en+francia&safe=active&espv=2&biw=1280&bih=709&tbo=u&sour ce=univ&sa=X&udm=2>.

O cinema – e isto desde seus primórdios, mas de modo intenso também já na Guerra de 1914-1918 ou na Revolução Russa de 1917 – foi usado de diversas formas. Foi usado para noticiar na retaguarda o que se passava no *front*, ou para estudar e preparar as táticas de guerra, mas foi usado também para fins de propaganda. Os fragmentos dessa documentação que chegaram até nós foram apropriados e inseridos em documentários, mas também em filmes ficcionais. Um filme como *Reds* (de 1981, dirigido por Warren Beatty que foi também o diretor e o ator principal) – ganhador de três Óscares, tendo concorrido a mais nove – jamais teria tido o mesmo impacto se não tivesse parte de suas imagens colhidas em filmes amadores e documentários do processo revolucionário. Isso se pode dizer, também, do filme de Ken Loach, *Terra e liberdade* (1995), que trata da Guerra e a Revolução Civil Espanhola. A verdade é que, documento real ou ficção, as imagens desses filmes vão progressivamente construindo um imaginário ao procurarem “reconstruir” os fenômenos passados e a dedicá-los uma interpretação, mesmo quando querem apenas, seus autores, narrar cronologicamente os fatos e eventos que pertencem a esse ou aquele passado.

Da Segunda Grande Guerra é impossível não trazer à memória as imagens dos enormes destacamentos militares que se deslocavam para o *front*, assim como aquelas dos bombardeios dos aviões americanos sobre Dresden rendida, ou ainda, a imagem da “máquina da morte” estadunidense, ao despejar a bomba atômica sobre Hiroshima. O cinema termina, assim, construindo um imaginário de representações, sem o qual seria difícil capturar determinados sentidos visuais dos quais necessitamos como referência para falarmos desse ou daquele acontecimento histórico. As visões aterradoras que temos sobre a bomba atômica e seus efeitos sobre a população e as cidades civis de Hiroshima e Nagasaki são ainda mais terríveis que aquelas do 11 de setembro de 2001. Trata-se, pois, de uma forma de ver o passado – e de interpretá-lo – que se entranha em nossas consciências e, a partir de então, não dá para fazer como se tais visões “imaginárias” não existissem. Muitas jamais ocorreram tal como a conhecemos, mas é o “duplo” do processo

real, um “falso duplo”, do qual não podemos abrir mão. Fazer o contrário é como se apagássemos de nossas memórias o primeiro dia de aula, o primeiro grande amor, ou uma dura frustração ou, ainda, o dia da morte de nossos pais. São imagens-memória que queremos esquecer de um lado, mas não podemos fazê-lo, porque elas dão sentido a nossa história, a nossa identidade. Algumas delas, embora “ficcionais”, são a representação de algo, de algum fenômeno que, de fato, existiu, não exatamente como foram narradas ou imaginadas, mas guardando aquele significado geral. As obras historiográficas e sociológicas, por maior quantidade de documentos primários e diretos que tenham utilizado, não são capazes de apreender as dimensões sensitivas, nem de narrar um fenômeno, como o faz o filme ficcional ou documentário. Traduzem estruturas e relações sociais de um fenômeno que se acha encerrado no passado longínquo ou mais próximo, mas de modo sobretudo descriptivo ou analítico. As representações fílmicas são mais impactantes e têm, para o bem e para o mal, mais “vida”!

A ética na produção de imagens das vítimas de guerras

É simplesmente impressionante quando se visualiza os destacamentos do exército nazista marchando em direção a Moscou. Este mesmo exército (a maior máquina de guerra construída até então), que chegou às portas de Moscou, só foi vencido, em boa medida, graças à política de terra arrasada dos povos não russos que ele encontrou pela frente, particularmente os camponeses ucranianos. Tais povos, antes de se refugiarem em locais mais seguros, destruíam todas as colheitas, os cereais, habitações etc., como forma de ampliar ainda mais as dificuldades do exército colonizador. Hitler havia cometido o terrível equívoco de querer transformar esses povos não russos, que “integraram” a URSS, em escravos. Os ucranianos já haviam sofrido a antropofagia entre eles mesmos, por conta da fome, fruto das requisições forçadas determinadas pela política estalinista. Hitler queria obrigar-los a trabalhar como escravos nas terras que eram deles de fato. A ironia é que

haviam recebido os nazistas de braços abertos, crendo-os liberadores da dominação soviética. Os nazistas foram humilhados e tiveram que voltar ou morreram destroçados pela fome, pelo frio, pela fadiga etc. Logo depois lhes foram arrancados os territórios invadidos pelos alemães. O Exército Vermelho, sob a liderança do General Zokov – ele que foi fuzilado por Stálin após a guerra – chegou ao coração de Berlim antes do Exército dos Aliados, e todos nos lembramos da imagem da alegria e esperança do soldado soviético, que escala o portal da cidade e planta sua bandeira no alto.

Infelizmente, esta imagem não conta nada do que Stálin e seus colaboradores diretos, da burocracia do Estado Soviético, promoveram com a morte em massa de milhões de cidadãos, das mais diversas nacionalidades da URSS, não necessariamente opositores ao seu regime, como foi o caso dos mais de milhares de oficiais do Exército Vermelho, que se colocaram contra a assinatura do Pacto Germano-Soviético, de outros tantos oficiais e técnicos que foram servir ao governo republicano na Espanha, assim como todos os opositores não assumidos, ou declarados, e militantes que foram enviados para a Sibéria. Stálin mobilizou contingentes gigantescos de homens condenados aos campos de trabalhos forçados, deslocando-os para a construção de barragens, estradas etc. Estes entram, assim, numa terceira categoria de vítimas de guerra. Não são migrantes voluntários, nem involuntários, nem refugiados. São *prisioneiros* tornados *escravos*. O regime ditatorial e totalitário de Stálin, neste sentido, se antecipou ao de Hitler (Arendt, 1992). Algo em torno de 20 milhões de indivíduos pereceram sob o reino de Stálin, vítimas da fome, do frio, mas também das perseguições, no maior fratricídio que a humanidade conheceu até o momento (Werth, 2009)³. As características dos regimes que desenvolvem são muito similares: dissolvem as classes populares, não

3 Em David Rousset (2024), se encontra a memória dos que vivenciaram períodos de detenção na Rússia estalinista. Em 1929, o número de detentos nos campos e nas prisões não ultrapassava algumas dezenas de milhares. Mas foi entre 1923 e 1935 que as prisões e as detenções arbitrárias se desenvolvem de forma vertiginosa. A OGPU (futura KGB) tinha 125 mil membros já em 1923. Ver também Gregory (2009) e Feigelson (2017).

para emancipá-las da escravidão do capital, mas transformando-as em massas destituídas de cidadania, constituindo, ao mesmo tempo, uma autocracia dirigente, altamente afunilada e centralizada.

Os deslocamentos humanos foram enormes ao longo do século XX. Suas vítimas, assim como as de guerras, nem sempre puderam escapar às suas consequências, buscando o exílio, refúgio, ou simplesmente migrando, ainda que de modo involuntário e sem saber onde poderiam viver. Fugindo da URSS, tanto quanto da Alemanha nazista, a emigração, melhor dito, *a fuga forçada*, terminou sendo a única alternativa, nos casos em que conseguiam escapar de serem aprisionados e escravizados. As incursões nazistas, tanto quanto a reação soviética, assim como o próprio regime instaurado a que chamavam de socialismo (usurpando oportunisticamente o prestígio do “projeto socialista”, graças às conquistas que a social-democracia alemã havia arrancado no capitalismo alemão em ascensão), um nacional-socialismo, o outro, socialismo em único país, produziram *milhões de indivíduos de diversas nacionalidades que se tornaram fugitivos*. Para onde emigraram essas pessoas?

É possível, pois, compreender que as imagens mais aterradoras que guardamos em nossas consciências não são sequer aquelas de soldados nazistas ou soviéticos destroçados em alguma trincheira gelada, nem seus corpos abandonados em massa na beira das estradas, como faz hoje o exército russo com seus soldados mortos na Ucrânia. Nada parece mais assustador e mais apocalíptico que os *campos de concentração, onde milhões de judeus pobres foram executados*, mas também ciganos, testemunhas de Jeová, pessoas com transtornos psiquiátricos e/ou deficiência intelectual e homossexuais. A memória das montanhas de seres “humano-dejetos”, que exibiam corpos esqueléticos, famintos, sedentos, sufocados, aterrorizados, desesperados, não conseguirá ser apagada das consciências humanas – mesmo as mais comuns, e permanecerão como fantasmas ou espectros retornando e ressurgindo nelas, como um material recalcado que insiste em disparar alarmes aos quatro cantos do planeta.

É, por conseguinte, compreensível o porquê de Claude Lanzmann não ter utilizado nenhuma imagem dos corpos dos judeus executados

em seu filme de 1985 sobre a Shoah. Foi, ao mesmo tempo, uma forma de reverenciar suas vítimas, protegendo seres esquálidos, desnudados à força e que não estavam mais aqui para se defender do olhar indecentemente curioso e malsã de todos os que espionam sem ter vivido esse horror, sem nenhuma “cumplicidade” com essas vítimas do nazismo, em relação às quais se quer montar um “negacionismo” histórico, tão sinistro quanto as imagens que querem apagar da história. São quase dez horas de filme, uma espécie de história oral da Shoah, na qual o autor não intervém a não ser na montagem, que, entretanto, não obedece a uma ordem cronológica. Sua evocação é, tenha querido ou não, ao passado no presente que alerta para o futuro. O filme é fruto apenas das imagens do deserto que sobrou das construções gélidas, feias, sinistras, funestas, que abrigavam os fornos crematórios. Tais imagens desfilam no écran em um silêncio absoluto no qual só o vento – que teimou em balançar alguma vegetação renitente em sobreviver – parece fazer algum som reverenciando aos mortos e cantando loas à vida. Lanzmann não quis fazer um filme sobre o holocausto. Quis que aqueles que sobreviveram a este horror pudessem dar voz legítima aos mortos.

Entretanto, não há como subestimar que é preciso trazer o olhar sobre as vítimas para a explicação causal (Gherman, 2022). Esta perspectiva que foi objeto de autores, como o psicanalista Eric Fromm (1974), que associam aos aspectos subjetivos os objetivos dos processos sociais (Bettelheim, 1971) que compõem a teia da totalidade histórica em movimento, em todas as suas condicionantes (Mandel, 1975). Na verdade, existe uma confluência de interesses materiais e psicológicos que explicam o comportamento, por exemplo, dos judeus ricos, na aceitação e o apoio mesmo aos nazistas. Eis porque uma perspectiva vitimista ou puramente étnica não consegue dar conta da complexidade do fenômeno histórico.

Várias personalidades acusam Steven Spielberg de fazer parte ou, pelo menos, de haver sido conivente com a chamada “indústria cultural do holocausto”, particularmente com *A lista de Schindler*, filme de 1993. Mas ele não é o único dos cineastas mais célebres a ser objeto de acusação semelhante. Lanzmann considerou o filme de Spielberg anedótico,

que embora tenha sido financiado pelo Estado de Israel – o que poderia indicar que a encomenda seria por um filme de “propaganda” – o resultado não foi exatamente este. *A Shoah* (1985) é uma obra quase artesanal e pouca gente conhecia Lanzmann antes desse filme. *A lista de Schindler* foi uma superprodução. Todavia, um judeu diante das imagens de Lanzmann ou de Spielberg sentiria sempre de modo muito particular e diferente à percepção de qualquer integrante de outra origem étnica-cultural. Como se sentem os palestinos hoje, enclausurados no “campo de concentração” da Faixa de Gaza? É impressionante a capacidade de boa parte dos israelenses e de judeus remediados e ricos de olharem para Gaza como se não tivessem sido eles (ou pelo menos seus antecessores) que a produziram! É possível que, entretanto, guardada a mesma origem étnica, mas mudando a ancoragem para classes sociais distintas, exista uma maior empatia e até mesmo uma identificação maior. A segregação de judeus pobres, ou das classes trabalhadoras, unificou a todos nos ghetos, e depois nos campos de concentração, e um rico que fosse lá parar como prisioneiro dificilmente seria segregado pelo “judeu paria”. Contudo, o retorno à “normalidade” tenderia a separar novamente judeus de classes sociais distintas, ainda que a racionalização ideológica indique motivos distintos, sobretudo hábitos ou valores culturais, por exemplo, e não propriamente a riqueza de uns e a pobreza de outros.

Hoje, se o antisemitismo “judeu fóbico” desapareceu muito no Ocidente – sobrevivendo nos países do leste europeu –, ele vem se metamorfoseando na repulsa islâmica, árabe, africano-asiática, em síntese, numa “fobia” em relação aos novos párias migrantes, sobre tudo dessas regiões do planeta. Enzo Traverso (2013, p. 123-124) cita alguns autores que seguem esta análise, afirmando que a prática de “estigmatizar o islam se generalizou por toda a Europa”. Shlomo Sand (2010) sustenta que ela constitui seu cimento ideológico, assim como o judaísmo cristão o foi no século XIX, construindo os nacionalismos. Edward Said (2003) observa a transição gradual da “animosidade popular antisemita do judeu para o árabe, inclusive porque suas imagens são quase a mesma”. A determinação empregada contra os

mulçumanos, para que deixem suas práticas e se integrem ao Ocidente, esquece – como insiste Traverso (2013, p. 123-124) se apoiando em Itzhak Laor – que os judeus viveram exatamente isto “desde o Iluminismo até a Segunda Guerra”. Eles deveriam melhorar e se civilizarem. Sem dúvida alguma, a riqueza conquistada por capitalistas judeus no mundo – antes e depois da Segunda Guerra Mundial – pôde financiar a construção de um Estado, que deu legitimidade jurídico-política e cidadã para todos que se reivindicavam da religião e da cultura judaica, mas não sem criar outras tantas contradições. Israel foi inventado em um momento histórico no qual o capitalismo e sua modernidade exibem cada vez mais seus impasses (Deutscher, 1970).

Do autovitimismo permanente se passa ao relativismo absoluto e em seguida ao negacionismo absoluto. Como se sentem os *feios, porcos e maus* da Europa do Sul, quando são imigrantes na Europa rica e não apenas no filme de Ettore Scola⁴. Guardadas todas as felizes exceções atuais, o olhar do “outro” para “outros” será sempre um olhar carregado de sentimento de desconfiança ou ameaça para ambos os lados?

Peter Forgács: “Danúbio azul” em meio ao holocausto

Do interior da Segunda Grande Guerra nos vêm, às vezes, imagens inusitadas, como, por exemplo, as do *O êxodo do Danúbio* (*The Danube Exodus*, 1998), um dos filmes mais conhecidos do cineasta especialista em “filmes de montagem”, o húngaro Péter Forgács. Com *O êxodo*, Forgács reconstrói as imagens-memória e as narrativas repetidas pelo Capitão Nándor Andrásovits (Feigelson, 2012), um cineasta amador, durante a viagem de êxodo pelo Rio Danúbio, provavelmente realizada entre os finais de 1939 e início dos anos 1940, levando judeus da Eslováquia pelo Mar Morto até chegar à Palestina – ou à “Terra Prometida”. Uma comunidade judia de Bratislava é salva desse modo, em um percurso de mais de 2 mil km em 1939, como a única forma

⁴ Ettore Scola ganhou o prémio de melhor realizador no Festival de Cannes de 1976 com este filme.

de escapar do extermínio. Em plena guerra, existem, pois, judeus que fogem da guerra porque podem pagar, porque são ricos – ou bastante remediados – e que festejam, dançam, namoram, bebem, tiram fotos e filmam seus êxodos. No entanto, não podemos dizê-los emigrantes, pura e simplesmente. São fugitivos que nos interlúdios entre os portos do Danúbio festejavam o que poderia ser o último festim.

Em *Lili Marlene* (de Rainer Werner Fassbinder, 1981) se conta, também, a história de um músico herdeiro de uma família judia rica, que se apaixona por uma cantora de cabaré. Seu pai usa o dinheiro que possuía para estruturar uma rede de salvamento para algumas famílias judias, e consegue convencer o filho de que deveria desistir de Lili, embora ela tivesse ajudado aos judeus e amasse o maestro, sendo correspondida por ele. A diferença entre *Lili* e *Êxodo* é que, neste último, de Peter Forgács, as imagens não são ficcionais. São reais e diretamente colhidas dos acontecimentos. Elas são também o “acontecimento”, enquanto *Lili Marlene* é uma representação e um discurso sobre aquele momento do mundo, na Alemanha! Mas seu autor, o anarco-libertário Fassbinder, soube capturar sutilmente as diferenças étnico-sociais daquele país.

No filme de Forgács, o mesmo navio, ao retornar, traz “soldados” alemães da Bessarábia. Eles haviam desertado do exército ou das ordens dos nazistas. Esta comunidade alemã faz assim o caminho inverso daqueles que foram para a Palestina, em 1940, procurando chegar à Alemanha no mesmo navio e com o mesmo comandante que os filma também. Eles fogem das consequências do pacto germano-soviético estruturado por Hitler e por Stálin. O primeiro quis apenas ganhar tempo com este pacto. Todo mundo sabia mais ou menos que os nazistas não o respeitariam. O objetivo era desarmar moral e psicologicamente os soviéticos, deixá-los desprevenidos, destruir seu Estado e colonizar seus povos. O espaço-vital precisava da escravidão para dar certo. É curiosa esta representação em imagens nas quais se veem “alemães” tristes, sem elã, deprimidos: eles também fugiam da guerra, de uma guerra que “era deles”, mas que de fato “não era

deles”! De repente, proprietários de terras fizeram-nos soldados obrigados a ir para o *front*. Mas qual seria a alternativa? Recusar, desobedecer, fugir dos compatriotas nazis os tornaria homens mortos. Ficar em terras da URSS faria com que fossem massacrados pelos russos. Eles, por duas vezes, “não tiveram” opção e ao desertar abandonavam suas terras e seus parentes que ficaram. Se recusassem retornar ao *front* – para onde muitos deles foram reenviados como bucha de canhão – seriam fuzilados.

Nesse filme, *eu quis quebrar os clichês sobre como olhamos para pessoas em fuga*. Eu quis cruzar a linha do tabu. Naquele barco, o capitão pôde chegar perto das pessoas de uma maneira como nunca conseguiria em locais públicos e ainda conseguiu ter um tipo de distanciamento em ambas as viagens. [...] A pergunta provocativa que eu faço, então, é: *há alguma forma de comparar sofrimentos?* É um ponto crucial que o espectador precisa decidir (Forgács, 2012, grifo nosso).

Quem pode ou é capaz de decidir sobre a questão colocada por Forgács? As pessoas simplesmente vivem, sobrevivem, porque querem viver e vivem porque navegar é preciso... mesmo quando viver não é possível! Talvez a forma como Forgács coloca a questão imponha um olhar relativista para todas as guerras e para todos os lados que lutam numa guerra. Talvez para ele não existiria um “lado bom” – como diriam os brigadistas da Brigada Internacional que foram lutar na Guerra Espanhola, *para quem suas ações eram por uma “boa luta”*, ou seja, por uma “boa causa” e que eles estavam assim do “bom lado da guerra”. Essa “ambiguidade” da abordagem de Forgács constitui uma de suas marcas. Movido que se acha pela intenção de não reproduzir, nem criar mais clichês, codifica, por assim dizer, sua adesão a uma espécie de humanismo relativista. Ele não é movido pela ideia de que os republicanos estavam do bom lado, do progresso. É como querer dizer que o sofrimento será sempre o sofrimento, independentemente do campo considerado e das questões ético-políticas que todo olhar comporta. Ele reconhece a existência de ricos e pobres, ditadores e democratas,

republicanos e fascistas. É possível perceber certa simpatia dele pela república espanhola, mas também a certeza de que atrocidades foram cometidas por franquistas, mas por republicanos também.

Intérpretes da guerra civil espanhola: Loach, Forgács

Ao mesmo tempo não dá para não constatarmos que persiste uma confusão de ideias e sentimentos que se reproduzem no leste europeu, ainda hoje, e que é fruto da desagregação de valores produzida pela influência da Igreja Ortodoxa e pelo nacionalismo estalinismo em nome de um capitalismo de estado ao qual denominaram de comunismo. Na Hungria, também o estalinismo foi uma tragédia promovida com a colaboração de integrantes do Partido Comunista da Hungria. Para muitos húngaros e sobreviventes dessa “meia-noite do século”⁵, os comunistas espanhóis não poderiam ser tão diferentes daqueles seus “compatriotas”, sobretudo quando se considera que os soviéticos mandaram milhares de homens para lutar “ao lado” da república. *Terra e liberdade*, filme de Ken Loach, se baseou no romance de memória de George Orwell (1986), *Homenagem à Catalunha* (que no Brasil recebeu o título de *Lutando na Espanha*), e é contundente no sentido de mostrar que o interesse soviético foi mais nocivo e destrutivo que propriamente solidário, mesmo se os “soldados rasos” e uma boa parte dos técnicos e militantes do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) que foram para lá se baseassem em “boas intenções”. As mesmas imagens críticas são expostas pela narrativa de Leonardo Padura (2013) no premiadíssimo livro *O homem que amava os cachorros*.

Peter Forgács, como cineasta húngaro, reconhecido pelo trabalho que desenvolve com base em imagens de arquivo, registros de Super 8 (ou de outros sistemas), que filmam a vida cotidiana no mundo, além dos filmes de família, fez uma montagem usando este tipo de material em *El perro negro* que trata da Guerra Civil Espanhola. Premiado no festival internacional de Tribeca (Nova York), *El perro negro* é um filme

⁵ Ver o romance de Victor Serge (2021).

pleno de poesia, de dor, de melancolia e de inquietações atrozes. Ele retirou este título fazendo uma alusão ao importante cineasta espanhol Luís Buñuel.

A natureza fraticida da Guerra Civil Espanhola o interroga retrospectivamente sobre os conflitos que devastaram a Europa no século XX, e, portanto, seu próprio país, a Hungria que foi confrontada a quatro revoluções e contrarrevoluções. O 'El Perro Negro' se apropria da referência ao filme experimental *O Cão Andaluz* (1929) de Luís Buñuel, que com [Salvador] Dali deu este sobrenome de menosprezo à Frederico García Lorca, de quem os poemas aparecem de tempos em tempos na narrativa de *O Cão Negro*. Aliás, à imagem dos cães que erram nas ruas de Barcelona, é uma metáfora de O Cão Negro que atravessa o filme como mau presságio⁶ (Feigelson, 2009, tradução nossa).

No livro de Padura (2013), um cão é abatido gratuitamente para comprovar a determinação “revolucionária” ao responsável político russo. Outras interpretações poderiam caber também. García Lorca, que dedicou uma boa parte de sua obra poética ao cantor cigano, foi fuzilado em agosto de 1936 pelos franquistas. Ele foi funcionário do governo republicano, mas jamais integrou um partido político. Ele se “considerava”, provocativamente, católico, comunista, anarquista, libertário, tradicionalista e monárquico. Sua adesão aos oprimidos e explorados não causa dúvida. Por sabê-lo ameaçado, lhe ofereceram o exílio, que recusou. Tanto quanto Forgács, ele experimentou dificuldade para escolhas rígidas e procurou uma espécie de humanismo republicano democrático. Ele, que colocou as amizades acima da política, terminou finalmente sendo denunciado por “amigos”

6 “La nature fraticide de la guerre civile espagnole l’interroge rétrospectivement sur les conflits qui ont dévasté l’Europe au XX^e siècle, dont son propre pays, la Hongrie confrontée à quatre révolutions et contre-révolutions. Le ‘chien noir’ s’approprie la référence au film expérimental *Chien andalou* (1929) de Luis Bunuel, qui avec Dali avaient donné ce surnom moqueur à Frederico García Lorca, dont les poèmes parsèment aussi la narration d’*El Perro Negro*. Par ailleurs, à l’image des chiens errants de Barcelone, cette métaphore du chien noir traverse le film comme un mauvais présage”.

fascistas. Garcia Lorca (Gibson, 1989), que interpretou as aspirações dos catalães, dos galegos, dos andaluzes, se sentia, antes de tudo, um espanhol. Porém disse com orgulho que preferia o “bom chinês” que o “mal espanhol”: “Canto a Espanha e a sinto até a medula, mas antes de tudo sou um homem do mundo e irmão de todos. Por conseguinte, não creio na fronteira política” (Rodríguez, 2010). Como Garcia Lorca, Peter Forgács parece que procura com seus filmes *uma terceira via* contra o estalinismo dos comunistas de sua época – da época de Lorca – e os fascistas de “tout bord”.

Forgács revelou que nos anos 1970 trabalhava como em um labirinto, reconstituindo, pacientemente, como um artesão, os fios de uma espécie de memória fílmica, sempre de modo muito marginal. Na Hungria burocrático-estalinista, ele foi excluído da Academia de Artes desde 1971, sob a acusação de militância no Grupo Orfeu, de inspiração maoísta. Vivia-se aí uma atmosfera antissoviética da época. Foi partidário de uma arte minimalista e diz que:

[...] eu sempre frequentei a margem e o underground. Com Gábor Bódy, Tibor Hajas, Miklós Erdély, em torno do Squat Theater à Budapest. Desde 1978, a música minimalista do GROUP 180 teve uma influência essencial sobre meu trabalho. Diferentemente dos estúdios de cinema controlados pela censura do Estado, a música escapava a um controle estrito. Vivíamos numa época de compromissos e de hipocrisias insuportáveis da qual aproveitavam as castas de cineastas próximos do poder. Mas esses anos de 1970-80 terminaram sendo finalmente um bom período de formação. Nossa grupo marginalizado se encontrava no Estúdio Béla Balázs com toda a liberdade para produzir filmes avant-guardistas⁷ (Feigelson, 2005, tradução nossa).

7 “j’ai toujours fréquenté la marge et l’underground. Avec Gábor Bódy, Tibor Hajas, Miklós Erdély, autour du Squat Theater à Budapest. Dès 1978, la musique minimaliste du GROUP 180 a eu une influence essentielle sur mon travail. À la différence des studios de cinéma contrôlés par la censure d’Etat, la musique échappait à un contrôle trop strict. On vivait une époque de compromissions et d’hypocrisies insupportables dont profitaient aussi les castes de cinéastes proches du pouvoir. Mais ces années 1970-80 ont été finalement une bonne période de formation. Notre groupe marginalisé se retrouvait dans le Studio Béla Balázs alors assez libre pour faire des films avant-gardistes”.

Contrariamente ao que muitos cientistas sociais dizem – como aliás é o caso do importante sociólogo que foi Pierre Bourdieu –, os filmes de família não produzem, nem só, nem sobretudo, clichês ou lugares comuns. Para Forgács, ao contrário, trata-se de uma micro-história recalada, que transforma o filme de amador no único capaz a penetrar com profundidade na intimidade das famílias, de suas consciências, de seus mais diversos rituais. Esses filmes entretêm uma relação particular com a intimidade dos indivíduos. Diz ele ainda:

Porém esta noção diz respeito a uma relação contraditória entre o indivíduo e a sociedade. Eu me apoiei na obra de István Bibo (1911-1979) 'As transformações da sociedade húngara'. O problema essencial é de reinterpretar suas imagens à luz do presente. Uma sorte de responsabilidade que não diz respeito apenas a uma só postura sociológica. Às vezes eu me sentia membro da família⁸ (Feigelson, 2005, grifo nosso, tradução nossa).

Não seria *El perro negro* de Forgács, como *El perro Andaluz* de Bunel? Em todos os seus filmes de famílias, se pode observar a expressão dessa *busca pelos lugares de interseção*, distante das clivagens de trincheiras que se reproduzem na reconstrução historiográfica e sociológica, que impõem aos cientistas sociais uma posição de leitura compartimentada da história. Para além das certezas dos partidos políticos, das instituições, como culpar o povo comum por suas “escolhas” políticas? Seria sempre possível? Na verdade, os próprios intérpretes de esquerda – muito embora seja difícil saber exatamente o que esta caracterização queira dizer hoje –, diante dos zig-zagues das massas populacionais dos mais variados quadrantes, dizem como mote que “cada povo tem o governo que merece”, transferindo para seus setores toda a responsabilidade por determinadas conjunturas.

8 “Mais cette notion relève aussi d'un rapport contradictoire entre l'individu et la société. Je me suis fondé sur l'ouvrage d'István Bibo (1911-1979) 'Les transformations de la société hongroise'. Le problème essentiel est de réinterpréter ses images à la lumière du présent. Une sorte de responsabilité qui ne relève pas uniquement d'une seule posture sociologique. Parfois, je me sens aussi membre de la famille”.

Mas é verdade também que a maior parte da consciência social dos setores os mais diversos daquilo a que chamamos de povo é formada pelos meios de comunicação dominantes, assim como pelas diversas instituições da sociedade e não apenas pelos partidos, sindicatos e associações.

Isso é também verdade em relação aos preconceitos sociais, culturais e religiosos, assim como em relação às ideologias e aos posicionamentos políticos. A adesão ao nacional-socialismo, assim como a idolatria à Stálin como pai dos pobres – na URSS, nos países do leste europeu, como em outras partes do planeta –, obedece mais ou menos aos mesmos mecanismos. Diante do oportunismo das classes dominantes e sem outras opções para reagir de modo consciente, por que razão o povo deveria ser capaz de assumir contritamente, estoicamente, todas as responsabilidades e todas as consequências de uma determinada conjuntura e estrutura? De qualquer forma, é possível interpretar isso como uma atitude sempre conscientemente tomada? Nesse sentido, talvez seja necessário buscar-se uma quarta via, na qual se possa observar que subsiste, no comportamento político do povo, uma certa dose de “oportunismo”, ou talvez, melhor dito, de “ambiguidades” através das quais seu comportamento vai se constituindo empiricamente. Esta posição seria, assim, a de um olhar menos indulgente e mais melancólico em relação ao povo, e a explicação sobre a complexidade do comportamento de todos os atores sociais seria mais objetiva. Pois bem: sem retirar as responsabilidades do povo-povo, é possível observar que os anônimos da história pagam uma conta que eles não fizeram, mas na qual também, *em alguma medida, têm suas responsabilidades*. Não são apenas vítimas de um processo histórico no qual são dominantemente vividos. Toda a questão se acha na construção de um método e de uma concepção que incorpore os critérios corretos na abordagem da história, dessa história.

A “boa luta”: as vítimas da guerra estão sempre do “lado bom” – Rossif, Chavarri

Con quanto isso possa não encerrar toda a verdade do fenômeno, não resta dúvida sobre a bravura e a correção política dos que lutaram do lado republicano. Eles tinham como projeto hegemônico estratégico a democracia, o progresso econômico e a melhoria social da vida do povo espanhol. Na perspectiva narrativa de *Morrer em Madri*⁹ (*Mourir à Madrid*, filme de arquivo de 1963, de Frédéric Rossif), se recupera a ideia de que “era uma guerra entre espanhóis”. Ele mostra os campos contrários, suas trincheiras e os das guerras de posições fundamentais. Afirma que a coragem existia dos dois lados. Em contestação ao filme de Rossif, os nacionalistas produziram outro filme, que não por acaso se chama *Morrer na Espanha* (*Morir en España*, filme de arquivo de 1965, de Mariano Ozores), que pretende contestar os argumentos de Rossif (Oms, 1986)¹⁰. Este cineasta não procura comparar as assimetrias existentes entre as famílias do povo, dos pequenos “pueblitos” – como faz Forgács. Também não insiste nelas, colocando-as na macro história. Não foram sua intenção primeira. É como se na guerra e na revolução todo mundo tivesse (ou devesse ter) o mesmo nível de consciência e o mesmo grau de adesão e envolvimento, e sofresse do mesmo modo. Fez como se não houvesse agrupamentos sociais e familiares que não quisessem participar da luta. Em todas as guerras e revoluções existem muitos que, por diversas razões, preferem evadir-se, sem que se possa considerar tal evasão como opção voluntária. Quantos russos fugiram da Rússia para não serem obrigados a ir lutar na Ucrânia?

Na narrativa de Rossif, é como se não existisse a micro história das intimidades familiares, de casais, como aparecem de modo contraditório, por exemplo, em *Las bicicletas son para el verano* (de Jaime Chávarri,

9 A revista *O olho da História*, desde o seu primeiro número, trouxe artigos e dossiês sobre a Guerra da Espanha, como também nos números 2, 3, 9, 13, 17. O depoimento de Guido Araújo (1995) retoma o argumento de Frédéric Rossif e ajuda-nos a compreender a conjuntura na qual foi feito.

10 Oms compara os dois filmes e mais o filme *Espanha ardente* de Kurt e Jeanne Stern.

1984), obra de ficção. Nesta película, em uma mesma família, pode-se observar todas as clivagens que surgem na macro história do processo da guerra civil. O cerco, empreendido pelos nacionalistas liderados por Franco e guiados politicamente pelos falangistas, parece não conseguir, contudo, perturbar a vida cotidiana das pessoas, afinal, mesmo na guerra é preciso comprar pão, ler jornais, resolver os conflitos entre os familiares. Mesmo se em Madri ocorreu penúria alimentar, tiros de canhões e metralhadoras, mesmo se uma parte da população procura evadir-se, migrando para outras regiões mais tranquilas (e para outros países), a população que fica vive sob “o clima da derrota”. Mas qual derrota e, sobretudo, para quem? Como hoje na Ucrânia ou na Síria e em Gaza, muitas pessoas se agarraram ao seu pedaço de terra, à sua casa, aos únicos bens que construíram e por isto se recusam a partir, enquanto muitos outros já haviam morrido ou foram presos, ou ido embora. Nas representações sobre a Guerra da Espanha, a melancolia das imagens mostra que uma outra vida foi vivida, e uma parte da população parece não ter tido nada a ver com a derrota do governo da República, nem com a vitória dos nacionalistas, nem mesmo com aqueles que se foram ou com os mutilados, e isto é verdade, tanto para os que ficaram, como para os que foram embora para outras regiões.

Tais imagens ficcionais, fazem, entretanto, parte da memória fragmentada da Guerra Civil Espanhola, que se representa ou se expressa em filmes como *La lengua de las mariposas*¹¹. Elas jamais aparecerão na história oficial, e a história oficial pode ser também aquela de todos os partidos políticos e sindicais patronais ou trabalhistas, ou aquela puramente militar. Tais imagens corrigem, pois, a “história oficial”, preenchem suas lacunas, seus vazios, mas também aquela escrita pelos historiadores. No mínimo se pode dizer que a ficção – e não só os

11 *La lengua de las mariposas* é um belíssimo filme de José Luís Cuerda (1999), ganhou o prêmio de Melhor Roteiro Adaptado; conta a história da amizade de um professor de uma aldeia da Galícia, antes da eclosão da Guerra Civil. Aborda, com este fundo pré-guerra, a vida cheia de preconceitos, negacionismos e dogmas religiosos, além do voyerismo em relação à vida dos vizinhos, com toda a mesquinharia das invejas, disputas, até o fascismo da vida cotidiana, até a chegada dos antirrepublicanos.

documentários – consegue, muitas vezes, colocar as melhores questões. No filme de Chávarri, a mãe da família protagonista é partidária da liberdade, mas diante das dificuldades que só fazem aumentar, ela deseja cada vez mais a paz a qualquer preço. Ela relativiza as indignações do marido contra os franquistas, citando os excessos dos revolucionários. Mas, no final das contas, tudo “volta” ao normal e a naturalidade de se viver sob uma guerra não parece tão desesperante. Em todo caso, não é mais desesperante que a situação do filho, da mesma família protagonista, que engravidada a empregada doméstica, ou a da filha desta mesma família, cujo soldado republicano com quem se casou morreu no *front*. Chávarri parece buscar também uma terceira via *a posteriori* (Nóvoa, 2009). Ele também procura fugir aos clichês e interpretações *standards*.

Em Peter Forgács, tão pouco, a cilada visual de uma “história oficial” não será experimentada. Sua “incerteza” quanto à “boa luta” não o impede de criar sinapses visuais que ligam as histórias de famílias à macro história e vice-versa. Feigelson (2005, grifo nosso, tradução nossa) recupera esta ideia através do que chama “olhares cruzados”:

A travessia de membros de diferentes famílias em plena guerra civil, revisitada por este filme, reenvia à atmosfera particular e trágica da Europa. Sobretudo porque a Guerra Civil Espanhola já anuncia a II Guerra Mundial. Em dois tempos, os destinos assimétricos de ‘duas famílias’ republicanas e fascistas são colocados frente a frente, revelam um aspecto mal conhecido de uma guerra sob um ângulo fraticida e intimista. Quais são finalmente as verdadeiras faces desta história? Forgács, explorador deste passado e cineasta contemporâneo destaca em particular os compromissos feitos nas costas dos milhares de anônimos, esses deixados por conta da história oficial, totalmente desfavorecidos e abandonados do mundo¹².

12 “La traversée de l’Espagne des membres de différentes familles, en pleine guerre civile, revisitée par ce film, renvoie à l’atmosphère particulière et tragique de l’Europe. D’autant plus que cette guerre civile espagnole annonce déjà la deuxième guerre mondiale. En deux temps, les destins asymétriques des ‘deux familles’ républicaines et fascistes sont mis en avant, dévoilant l’aspect méconnu d’une guerre sous un angle fraticide et intimiste. Quels sont finalement les visages de cette histoire? Forgacs, explorateur de ce passé et cinéaste contemporain pointe plus particulièrement les compromis faites sur le dos de ces milliers d’anonymes, ces laissés pour compte de l’histoire officielle, totalement démunis et abandonnés du monde”.

Não será, pois, por acaso que a Espanha será o laboratório das guerras que virão logo a seguir, particularmente a Segunda Guerra Mundial. Contudo, as guerras nacionalistas e fraticidas (como a da ex-Iugoslávia, bem mais recente) – em relação às quais os europeus permaneceram como testemunhas impotentes na maioria dos casos, porém em alguma medida também como cúmplices – reproduzem, em boa parte, muitos dos dramas e tragédias vividas pelos espanhóis de modo precursor. Desapareceram os heróis e se multiplicaram as vítimas e os vencidos. São homens e mulheres em excesso – e “inúteis” –, que na verdade, para os interesses dominantes, necessitam desaparecer. São os desempregados que não encontrarão jamais ocupação no sistema produtivo dominante. São os excluídos da história dominante. Quantos espanhóis não vivenciaram este drama ou tragédia mesmo? Quantos outros não atravessaram a fronteira entre a Espanha e a França, entre a Espanha e Portugal? Quantos espanhóis não atravessaram o Atlântico em direção aos EUA, ao Canadá, ao México, à Argentina, ao Uruguai, à Venezuela, à Colômbia e ao Brasil? Para a população em geral e os simples mortais, todas as guerras terminam sendo absurdas e iguais.

O sonho de uma América rica para todos

No final do século XIX, as primeiras grandes crises de uma Europa que já mostrava os limites de sua capacidade de crescer apenas no seu próprio território começaram a se verificar de modo muito forte. A Guerra Franco-Prussiana, que desembocou na Comuna de Paris, foi uma dessas crises importantes. O desenvolvimento das forças produtivas do capitalismo esbarrou com os limites e as incompletudes dos Estados nacionais. O caso mais grave foi o da experiência alemã que industrializou o país, mas necessitava de mercados externos, vez que o seu não era suficiente para alimentar a sede de seus capitalistas. A Alemanha se unificou tardivamente, mas sem fazer uma revolução social e política como a francesa. Seu atraso exigiu uma “revolução pelo alto”, realizada por um Estado burocrático e já bastante militarizado. Os *junkers*, oriundos

de uma seita militar de proprietários de terras em uma linhagem que remontava à Idade Média, transformaram-se nos “agentes bonapartistas” desta unificação pelo alto. Isto levou a indústria pesada alemã a se tornar o carro-chefe da expansão do capitalismo alemão, com destaque para a indústria bélica. A produção de máquinas, mas também de outros setores, teve que conseguir novos mercados e espaços que pudessem colonizar ou penetrar. Entretanto, a maioria deles já se achava ocupada. Esta corrida criou toda a situação que se reproduzirá no século seguinte, nas vésperas da Primeira e da Segunda Guerra Mundial. A Itália também viveu em situação “semelhante”, assim como a Espanha, a Turquia, a Grécia, e nesse processo, levas de emigrantes atravessaram o Atlântico, obrigados pela falta de ocupação para suas forças de trabalho, mas também pelas guerras, conflitos e revoluções que transformaram as vidas de milhões de pessoas dessas regiões do planeta num verdadeiro inferno. Por conseguinte, as travessias do Atlântico em busca de luzes de esperança na terra de Tio Sam ou na América do Sul não foram nada idílicas. Foram cheias de muito sofrimento e de situações trágicas. Não obstante, foram também cheias de ilusões e de desejos ardentes pela conquista de uma vida melhor.

A emigração para o Brasil também foi muito importante desde o final do século XIX e se prolonga ao longo da primeira metade do XX. Trata-se de um drama retratado no filme *Um passaporte húngaro* (de Sandra Kogut, 2002), filme que narra o processo dos antepassados da cineasta para chegar ao Brasil, e o próprio processo desta fazendo o “caminho de volta” para a Hungria. O filme é uma forma bem especial de comparar, através de relatos de funcionários brasileiros e húngaros, e sobreviventes dessa odisseia migratória para o Brasil e o caminho inverso, o que significa ter esperança de poder viver melhor. Sandra Kogut enfrentou um processo “brando” para conseguir um passaporte húngaro “provisório”, porque não estava tão desesperada em sair de uma situação difícil. Ela queria fazer um filme sobre seus avós. Estes sim, prevendo o que o futuro reservava para o judeu na Europa Central, do final dos anos 1930, decidiram, contra ventos

e marés, tomar o caminho do desconhecido: emigrar para o Brasil. Existe uma passagem na qual sua avó se refere ao que seus familiares disseram para ela e para o marido, antes de eles embarcarem para o Brasil: “até os animais quando querem procriar procuram um lugar seguro que já conhecem. Vocês estão fazendo o exato oposto”.

Na verdade, quer no passado, quer no presente, emigrar significa mais ou menos viver um processo doloroso, porque, em geral, todo aquele que emigra o faz pensando em tão logo poder retornar, mas também no que irá encontrar. E aqui, surge *mais uma categoria de vítimas dos processos migratórios*, forçados ou involuntários: a dos *retornados*. Mudaram os regimes políticos na Hungria e no Brasil, mudaram os funcionários, mas a burocracia parece ter como missão maior aumentar o sofrimento das pessoas. *Passaporte húngaro* mostra isso de forma contundente, comparando as dificuldades da época dos avós da cineasta, com aquelas que ela mesma teve para buscar um passaporte húngaro! Aquilo que pode ser simples, se transforma em um inferno, em um sofrimento por longos anos.

Uma das obras mais importantes de Peter Forgács, *Hunki Blues – The American Dream* (2009), retrata a seu modo esse processo. A Hungria de Forgács passou por mais convulsões políticas e crises diversas e produziu a sua cota de emigrantes também, desde o final do século passado. Como Forgács produz documentários de montagem, sobre os húngaros que migraram para os Estados Unidos, entre 1890 e 1921, suas imagens não são trágicas. Elas não apresentam todo o drama que constituía conseguir chegar até um navio, o processo de seleção que os migrantes enfrentavam. *Hunki Blues – The American Dream* de Forgács é fruto, também, de um trabalho de pesquisa incansável para reunir pedaços de memória de filmes amadores que, ademais de contar o drama de homens, mulheres e crianças que viveram os estertores do mundo moderno, no século XIX e XX, procura reunir lembranças de famílias que se perderam nos cinco continentes populosos, através de um site de instalação denominado *Labirinto*. Ele produziu este site especializado na matéria, através do qual as pessoas, além

de recomporem os fios de suas memórias, deixavam elas mesmas as que já possuíam anteriormente. Elas recompunham suas identidades. Falando sobre o sentido do conjunto de seus trabalhos, Forgács afirma, se referindo ainda sobre *Danúbio* e ao site *Labirinto*:

esse filme permitiu aos sobreviventes reencontrar certos traços de seus passados. A propósito, a instalação *O Labirinto*, apresentada em diferentes museus de arte moderna como complemento ao filme, autoriza esse trabalho de rememoração de modo interativo sob consoles multimídias. Ele diz respeito tanto ao público de hoje como aos sobreviventes entrevistados em Israel, nos EUA ou na Alemanha. Estes últimos voltam sessenta anos depois com certa força de convicção sobre os acontecimentos. Enfim, uma vez saídos do labirinto ou relativizando certa visão do passado, esses grupos podem hoje reivindicar ou explicitar a história através de curtas entrevistas fílmicas¹³ (Feigelson, 2005, tradução nossa).

Mas, quer seja no *O êxodo do Danúbio*, no *O cão negro* ou no *O sonho americano*, as imagens mais melancólicas (um traço de Forgács que ele diz ser também da maioria dos cineastas do leste europeu) passam, às vezes, a ideia de que são de “heróis anônimos” – ou melhor dizendo, *anti-heróis* – de uma cruzada cujo sentido é simplesmente *viver melhor ou viver bem*. Em *O sonho americano*, além de fugir das guerras, revoluções e contrarrevoluções, na qual a travessia do Atlântico (tanto quanto aquela pelo Mar Negro) seria apenas o começo do recomeço, este desejo ardente está presente em cada emigrante. Os filmes de famílias têm imagens melancólicas, em compensação as tragédias parecem mais difíceis de serem registradas. Existe um certo pudor em expor a própria história,

13 “Dans la mesure où ce film a permis aux survivants de retrouver certaines traces de leur passé. D'ailleurs l'installation *Le labyrinthe*, présentée dans différents musées d'art moderne en complément du film, autorise de manière interactive sur des consoles multimédias ce travail de remémoration. Il concerne autant le public aujourd'hui que les survivants interviewés en Israël, aux Etats-Unis ou en Allemagne. Ces derniers reviennent soixante ans plus tard avec une certaine force de conviction sur ces évènements. Enfin sortis du labyrinthe ou relativisant une certaine vision du passé, ces groupes peuvent aujourd'hui revendiquer ou expliciter l'histoire dans ces courts entretiens filmiques”.

particularmente quando ela expressa um fracasso pessoal ou familiar. A travessia em busca do sonho americano é cheia delas também.

O medo devora a alma, de Fassbinder

Fassbinder foi uma espécie de alter-ego de, pelo menos, três gerações: a de seus pais, a sua e a dos filhos de sua geração. Seus filmes perturbam a “boa consciência” alemã e o sentimento de culpa que persegue boa parte da população alemã do pós-guerra. Foi ator, escreveu, produziu e dirigiu 44 filmes em 15 anos, e morreu aos 37 anos, depois de haver produzido peças de teatro e muitos curtas-metragens. Fassbinder atravessou a história do cinema mundial, não como um meteoro, mas como uma estrela que continua reluzindo e iluminando, não apenas nosso passado, mas também nosso presente. Seu filme *O medo devora a alma*, rodado em um mês e sem titubeios, conseguiu ser selecionado no Festival de Cannes de 1974, o que foi, para ele, a primeira recompensa e reconhecimento internacional.

Ao personagem central do filme, Ali, Fassbinder faz contracenar com a personagem não menos central de nome Emmi. Ele é emigrante marroquino que mora há dois anos na Alemanha e fala alemão como os indígenas mostrados por Hollywood falam inglês. Guarda na memória seu pai, integrante da etnia berbere – oprimida no Marrocos –, o que, sem dúvida, faz qualquer habitante de Casablanca com a mesma origem étnica se sentir um imigrante no seu próprio país. Na Alemanha, ele queria encontrar uma vida melhor. Trabalha numa oficina de carro e divide um apartamento com outros cinco colegas, também imigrantes. Emmi é uma viúva de um operário alemão. Vive solitariamente e seus três filhos raramente a visitam, e quando o fazem, em geral, é por dinheiro. Ela teve como pai um integrante do Partido Nacional-Socialista, por quem demonstra uma adoração enorme, assim como a Hitler. Emmi conheceu Ali num bar de imigrantes e prostitutas. Eles terminam se amando. O filme não tem quase música alguma. Tem um ou dois grandes planos, e nenhum grande *traveling*.

É quase todo filmado em interiores feios, mal decorados, sombrios, como aquela sombra negra que pairava ainda sobre a pátria-mãe, a Alemanha nos anos 1950 e nos anos 1960. As ruas são desertas e sinistras. Emmi passa a habitar com Ali e suas vizinhas hipócritas e abelhudas (como se fossem zeladoras) falam mal do imigrante e de sua amante alemã. Observam o casal de forma humilhante. Ali vai trabalhar e não volta mais. Emmi sai à sua procura e retorna ao bar. É humilhada pela dona do bar, *uma estranha alemã*, alta, de olhos verdes, *loura como a Alemanha*, que demonstra ciúme, mas não amor, por Ali. Sua relação com Ali é sadomasoquista. Ela despreza-o, mas precisa dele para fazer sexo. Em tudo isso é possível se admitir muitas metáforas e elementos sempre presentes à psicologia alemã. A vida de Ali é quase um inferno permanente.

Este recurso, no qual se alternam características às vezes contraditórias, é recorrente na cinematografia de Fassbinder. A personagem homônima de *O casamento de Maria Braun* (filme de 1979) parece também incarnar a Alemanha. Com sua cinematografia, Fassbinder retraça a história social e psicológica da Alemanha do nazismo àquilo que ficou conhecido como o “milagre econômico alemão” e a figura do imigrante aparece com o cortejo de misérias sociais e subjetivas ligadas à sua figura social. A representação de Fassbinder da história contemporânea alemã é cortante, sem concessões ao racismo recalado, ao nazismo que subjaz. Mas a formação histórica da Alemanha se acha, de longas datas, assentada em valores “militares” que se imiscuíram na subjetividade alemã, criando um imenso superego social. Isto tornou o alemão médio bastante apto à disciplina, à hierarquia e a obedecer a alguns poucos que comandam. A morbidez da psicologia alemã transparece na cinematografia clássica do expressionismo alemão (Kracauer, 1971)¹⁴.

Em *O medo devora a alma*, o imigrante Ali, mesmo gostando de Emmi, se sente cansado do péssimo tratamento que lhe é destinado

14 Ver também Fromm (1975).

por todos. Ele é o “estrangeiro ameaçador”, embora seja a verdadeira vítima. Diante de tanto assédio, corpo e mente do imigrante sentem. Ali vai embora para o bar já em crise. Emmi o encontra e diz que não se importa que ele tenha dormido com outra pessoa e que ela o amava. Quando dançam felizes e ele está dizendo que a ama também e que não quer nenhuma outra mulher, tem uma crise forte de úlcera, sintoma que acomete, segundo o médico que o trata, à maioria dos imigrantes. Os 10 milhões de escravos negros africanos – que foram vendidos aos traficantes brancos de escravos para virem para o Brasil e para os EUA, na sua maioria, sofriam do chamado mal de banzo, mal do país. A ausência dos laços afetivos do país originário, a saudade da família, dos amigos, do modo de vida, tudo isto provoca uma espécie de melancolia profunda que os levam muitas vezes à morte. Era o que sentia Ali. No hospital onde Ali foi socorrido e anestesiado, Emmi suplica ao médico para deixá-la ficar com ele um pouco. O médico diz que ele irá se recuperar, mas que não durará muito e que seis meses depois ele estará outra vez lá. O medo devora o imigrante que provavelmente morrerá de úlcera. Devora também a alemã que o ama e que “morre” de medo de perdê-lo. É a única coisa que dá sentido à sua vida.

Centralidade do fenômeno de fugitivos e migrantes e de seu cinema

Se o nazismo provocou fugitivos, o estalinismo também. Ambos são variações fenomenais do capitalismo. O fenômeno do stalinismo é um dos mais importantes do século XX e a rigor, como também é o caso do nazifascismo, não desapareceu. Integra a crise profunda da modernidade e do capitalismo. Tanto quanto a burocracia, eles estarão presentes, salvo se ocorrer o desaparecimento das condições que lhes deram origem. Não são tragédias encerradas no passado da história. Não são simples palavras jogadas ao vento. A denominada “crise dos migrantes” na Europa de hoje, é, na verdade, um dos aspectos mais gritantes da crise

mais profunda da humanidade, como bem considera Noam Chomsky (2016), e tem tudo a ver com o que cinicamente denominam alguns de “caos criativo” neoliberal. Contudo, o referido caos se acha organicamente estruturado com as necessidades do capital e de suas empresas, particularmente aquelas da indústria da guerra. Os EUA e a Europa rica promoveram guerras que contribuíram para a destruição de Estados bem mais frágeis no Oriente Médio, passando pelo Estado iraquiano e líbio. Que Saddam Hussein, Bashar al-Assad e todos os outros ditadores da Arábia Saudita foram e são sanguinários, não é de agora. Porém Pinochet, os generais argentinos e os de tantos países da América Latina, da África e Ásia são responsabilizados pelo desaparecimento de milhões de cidadãos. Por que então intervenções militares não foram organizadas para derrubá-los? Salta aos olhos a subserviência da ditadura turca em relação à Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e o quanto a França necessita da Arábia Saudita como cliente de suas armas e do petróleo saudita.

As reuniões internacionais na Europa visando “resolver a crise dos imigrantes”, em verdade, se preocupam com as consequências da imigração em cada um dos estados da União Europeia (UE). Nunca quiseram solucionar as causas que provocam a migração. Enquanto isso, o pequeno Líbano, sozinho, está abrigando um número igual a um terço de sua população, a Turquia, mais de 2 milhões de refugiados, a Grécia um número igual ou maior. Quando as autoridades europeias exigem o bloqueio naval nos portos do Mediterrâneo, todos sabemos que muito mais fugitivos morrerão afogados. A atual primeira-ministra da Itália, Giorgia Meloni, líder do Partido Irmãos da Itália, assumiu o país em 22 de outubro de 2022, dizendo que não aceitará mais imigrantes entrando ilegalmente no seu país, e numa eleição que teve o maior número de abstenções de todos os tempos, boa parte da população parece de acordo com sua explicação, de que são eles os responsáveis pelas desgraças italianas. Para os responsáveis políticos de leste e de oeste, a desgraça dos “outros” é “dano colateral” e que a “crise dos migrantes” é uma oportunidade para a Alemanha e para a França, por exemplo.

A própria Merkel vinha praticando uma política baseada na ideia de que a Alemanha irá resolver seus problemas de emprego em áreas específicas que os outros imigrantes e alemães não querem. Para as autoridades da UE, os imigrantes têm sorte de não serem tratados como inimigos. Mas é assim que são tratados, diferentemente do que prognosticava outro alemão do século XVIII, Immanuel Kant, que defendia dar abrigo dignos aos que buscavam refúgio. E isto não porque fosse “uma chance” para os europeus de explorarem mais a seres indefesos, mas porque era para Kant “uma condição incontornável para a paz”. Mais de dois séculos depois, a paz ainda não foi assegurada na Europa. Ao contrário, com a crise profunda que inclui agora uma dificuldade enorme para a produção de energia, a partir da escalada da Rússia na vizinha Ucrânia e sua ameaça nuclear, a situação tornou-se ainda mais grave que na época da Guerra Fria. Não se trata de um espectro de uma Terceira Guerra Mundial: é a sua possibilidade avançando a cada dia.

O cinema desde os seus primórdios serviu tanto aos belicistas quanto aos minoritários pacifistas. Os que se inspiraram em filmes como *O imigrante* (de 1917 realizado por Charles Chaplin) a *Johnny vai à guerra* (de 1971, realizado por Dalton Trumbo) têm conseguido usar o cinema para mostrar que as tragédias do século XX continuam se reproduzindo no século XXI, com suas vítimas de guerras. Então, a questão se impõe: por que a grande mídia internacional, hoje, insiste em denominar tais vítimas fugitivas de migrantes? A impossibilidade do capitalismo em absorver força de trabalho de modo proporcional ao crescimento populacional, e justo o oposto, a capacidade de substituir força de trabalho viva por tecnologia, reforça a visão de que na crise profunda da modernidade, fugitivos de guerra e migrantes econômicos irão cada vez mais se confundir no referido discurso. O fenômeno real será incontornável nos próximos anos. Por conseguinte, o cinema – documentário e ficcional – terá, sem dúvida, muito mais o que nos dizer.

Referências

- ACHCAR, Gilbert. O que está acontecendo na Síria? *A Terra é Redonda*, [s. l.], 5 dez. 2024. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/o-que-esta-acontecendo-na-siria/>. Acesso em: 12 mar. 2025.
- A ESCOLHA de Sofia. Direção: Alan J. Pakula. United States: Universal Pictures, 1982. 1 DVD (150 min), color.
- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. United States: Universal Pictures, 1993. 1 DVD (195 min).
- ARAÚJO, Guido. A história da Jornada de Cinema da Bahia. *O Olho da História*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 196-199. 1995.
- ARBEX JUNIOR, José. *Showrnalismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- ARENKT, Hannah. *Le système totalitaire*. Paris: Seuil, 1992.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.
- BETTELHEIM, Charles. *L'économie allemande sous le nazisme*. Paris: François Maspero, 1971.
- BROUÉ, Pierre. *A revolução espanhola 1931-1939*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRUTTI, sporchi e cattivi. Direção: Ettore Scola. Italia: Compagnia Cinematografica Champion, 1976. 1 DVD (115 min).
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- CHOMSKY, Noam. Chomsky: “por que tenho esperanças”. *Outras Palavras*, São Paulo, 16 fev. 2016. Disponível em: <https://outraspalavras.net/pos-capitalismo/chomsky-por-que-tenho-esperancas/>. Acesso em: 23 fev. 2025.
- CRICK, Bernard. *George Orwell: une vie*. Paris: Seuil, 1984.
- DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu. *A história em directo: os acontecimentos mediáticos na televisão*. Coimbra: Minerva, 1999.
- DEUTSCHER, Isaac. *O judeu não-judeu e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

EL PERRO negro: stories from the Spanish Civil War. Direção: Péter Forgács. Netherlands: Cinema Delicatessen, 2005. 1 DVD (84 min).

FASSBINDER, Rainer Werner; TÖTEBERG, Michael. *A anarquia da fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FEIGELSON, Kristian. Filmar o Gulag, imitar o terror de massa?

O Olho da História, Salvador, n. 25, out. 2017. Disponível em : <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2018/04/kristiangoulag.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2025

FEIGELSON, Kristian. L'album intime d'une guerre: El Perro Negro (2005) de Péter Forgacs. *O Olho da História*, Salvador, n. 13, dez. 2009. Disponível em: <https://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/kristian.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2025.

FEIGELSON, Kristian. O “Labirinto”: uma estratégia de experimentação sensível, um cineasta dos anônimos. In: REBELLO, Patrícia; SAMPAIO, Rafael (org.). *Peter Forgács: arquitetura da memória*. São Paulo: Centro cultural Banco do Brasil, 2012. p. 39-53. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/PeterForgacs.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2025.

FEIGELSON, Kristian. Bibliography: Péter Forgács “Cineaste De La Banalite”. Péter Forgács: media artist and filmmaker, [s. l.], 2005. Disponível em: <https://www.forgacspeter.hu/english/bibliography/P%C9TER+FORG%C1CS+%26%23171%3B%A0CINEASTE+DE+LA+BANALITE%A0%26%23187%3B/46>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FERRO, Marc. *A revolução Russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993.

FERRO, Marc. *La Grande Guerre 1914-1918*. Paris: [Gallimard], 1990.

FORGÁCS, Peter. Retrospectiva no CCBB traz obra do artista visual Péter Forgacs. [Entrevista cedida a] André Miranda. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 jan. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/retrospectiva-no-ccb-traz-obra-do-artista-visual-peter-forgacs-3796870>. Acesso em: 12 mar. 2025.

FREENSTRA, Pietsie. *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*. Condé-sur-Noireau: CinémAction, 2009.

FRESSATO, Soleni Biscouto *et al.* (org.). *A vida por um fil: capitalismo devastador e resistências liberadoras*. São Paulo: Perspectiva, 2025. No prelo.

FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (org.). *Soou o alarme: a crise do capitalismo para além da pandemia*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975

FROMM, Erich. *O medo à liberdade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

GHERMAN, Michel. *O não judeu judeu: a tentativa de colonização do judaísmo pelo bolsonarismo*. São Paulo: Fósforo, 2022.

GIBSON, Ian. *Frederico García Lorca: a biografia*. São Paulo: Globo, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIUSTI, Luciano. *Ken Loach*. Bilbao: Mensajero, 1999.

GREGORY, Paul R. *Terror by quota: state security from Lenin to Stalin: (an archival study)*. New Haven: Yale University Press, 2009.

HABERSHON, Sarah *et al.* Guerra na Ucrânia: quantas pessoas já morreram no conflito. UOL, [s. l.], 4 jul. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2022/07/04/guerra-na-ucrania-quantas-pessoas-ja-morreram-no-conflito.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 23 fev. 2025.

HAROLD, Isaacs. *La tragédie de la révolution chinoise: 1925-1927*. Paris: Gallimard, 1967.

HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HUNKY blues: the American dream. Direção: Peter Forgács. Hungary: Bunyik Entertainment, 2009. 1 DVD (100 min), color.

JOHNNY vai à guerra. Direção: Dalton Trumbo. United States: Cinemation Industries, 1971. 1 DVD (111 min).

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

LAS BICICLETAS son para el verano. Direção: Jaime Chávarri. Espanha: In-Cine Distribuidora Cinematográfica S.A., 1984. 1 DVD (103 min), color.

LA LENGUA de las mariposas. Direção: José Luís Cuerda. Espanha: Alliance Atlantis Communications, 1999. 1 DVD (96 min), color.

LILI MARLENE. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Berlin: Tobis, 1981. 1 DVD (111 min), color.

MANDEL, Ernest. Classes e personalidades na Segunda Guerra Mundial. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*. São Paulo: Xamã, 1975.

MORIR en España. Direção: Mariano Ozores. Espanha: PEFSA, 1965. 1 DVD (85 min).

MOURIR à Madrid. Direção: Frédéric Rossif. France: Altura Films International, 1963. 1 DVD (85 min).

NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.

NÓVOA, Jorge. A Espanha incandescente. *O Olho da História*, Salvador, v. 2, n. 2, jun. 1996.

NÓVOA, Jorge. A humanidade à beira do abismo. In: FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge (org.). *Soou o alarme: a crise do capitalismo para além da pandemia*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

NÓVOA, Jorge. Images da la révolution, fragments de guerres, enjeux de mémoires. In: FREENSTRA, Pietsie. *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*. Condé-sur-Noireau: CinémAction, 2009. p. 88-95.

O CASAMENTO de Maria Braun. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Berlin: United Artists, 1979. 1 DVD (120 min).

O IMIGRANTE. Direção: Charles Chaplin. United States: Mutual Film, 1917. 1 vídeo (30 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ywe2awgrNIU>. Acesso em: 12 mar. 2025.

O MEDO DEVORA a alma. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Munique: Filmverlag der Autoren, 1974. 1 DVD (93 min).

OMS, Marcel. *La guerre d'Espagne au cinéma: mythes et réalités*. Paris: CERF, 1986.

- ORWELL, George. *Homenagem à Catalunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ORWELL, George. *Lutando na Espanha*. Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- PADURA, Leonardo. *O homem que amava os cachorros*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- REDS. Direção: Warren Beatty. United States: Paramount, 1981. 1 DVD (195 min), color.
- RODRÍGUEZ, Salvador. La última entrevista a García Lorca. *La Opinión a Coruña*, [s. l.], 3 enero 2010. Disponível em: <https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2010/01/03/ultima-entrevista-garcia-lorca-25264981.html>. Acesso em: 12 mar. 2025.
- ROUSSET, David. *L'Univers concentrationnaire*. Paris: Éditions de Minuit, 2024.
- SAID, Edward W. *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris: Le Seuil, 2003
- SAND, Shlomo. *Comment le peuple juif fut inventé*. Paris: Flammarion, 2010.
- SAND, Shlomo. *El siglo XX en pantalla: cien años a través del cine*. Barcelona: Critica, 2004.
- SERGE, Victor. *Meia-noite no século*. Porto Alegre: Clube dos Autores, 2021.
- SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. France: New Yorker Films, 1985. 1 DVD (566 min), color.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SORLIM, Pierre. *L'immagine e l'evento: l'uso storico delle fonti audiovisive*. Torino: Paravia, 1999.
- TERRA E LIBERDADE. Direção: Ken Loach. United Kingdom: Artificial Eye, 1995. 1 DVD (109 min), color.
- THE DANUBE exodus. Direção: Peter Forgács. Hungary: Lumen Film, 1998. 1 DVD (60 min).
- THOMAS, Erika. *Ken Loach: cinéma et société*. Paris: Harmattan, 2008.
- TRAVERSO, Enzo. *La fin de la modernité juive: histoire d'un tournant conservateur*. Paris: La Découverte, 2013.

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. France: Radio Télévision Belge Francophone, 2001. 1 DVD (72 min).

UN CHIEN andalou. Direção: Luis Buñuel. Paris: [s. n.], 1928. 1 DVD (16 min).

WERTH, Nicolas. *L'ivrogne et le marchand de fleurs: autopsie d'un meurtre de masse 1937- 1938*. Paris: Tallandier, 2009.

Posfácio

A figura da diáspora para uma escritura audiovisual da história: *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard^{1, 2}

CÉLINE SCEMANA

História(s) do cinema (Jean-Luc Godard, 1988-1998) é, para aqueles que não o assistiram, um filme absolutamente inclassificável. Não é nem um documentário, nem um filme experimental. A tela é nele, todavia, uma verdadeira superfície de experimentação para *fazer* a História, mas me parece errôneo, no entanto, “classificá-lo” na categoria de filmes ditos experimentais.

Vou me debruçar sobre dois curtos trechos do filme que darão uma ideia a respeito, mas antes desejo falar algumas palavras sobre ele.

A obra tem duração de 4h25 e foi realizada num período de dez anos. Com exceção das aparições numerosas de Godard e de alguns atores narrando textos (Azema, Delpy, Binoche, Cuny), todas as ima-

¹ Uma versão deste texto foi apresentada por Céline Scemana no Seminário Internacional Migração e Cinema, realizado no Instituto Goethe de Salvador, em 1 de setembro de 2014.

² Tradução do original em francês, por José Francisco Serafim.

gens vêm de outros lugares, arrancadas de filmes de ficção, de arquivos, de pinturas... O mesmo ocorre com a banda son: excetuando-se a voz mortífera de Godard e dos textos (Elie Faure, Hermann Broch, Baudelaire, Rilke) ditos por alguns dos atores, todas as bandas son são retiradas de outros locais. Quanto à música, nenhuma foi composta para o filme. Entretanto, Godard compõe sua música através da mixagem, o que é uma grande força do filme. Godard fala muito, mas ele igualmente cita bastante.

O filme é então feito de pedaços arrancados e recolocados em um contexto em que permanecem em seu *status* de desenraizamento. Não são postos em ordem, permanecendo sem lugar, em suspenso.

Godard compõe, organiza, aproxima, confronta esses pedaços arrancados e isso resulta em um filme que parece governado pelo caos. Porém, se você olhar mais de perto, verá como os arranjos são precisos, nada é deixado ao acaso. O caos não é desordem, é uma forma trabalhada conscientemente e que se adapta ao seu tema.

Isto me leva ao que diz respeito à conferência que nos reúne aqui. A rigor, nunca se fala de migração em *História(s) do cinema*. No entanto, algo que afeta todas as migrações está no centro desta obra tentacular: a dispersão, a diáspora.

Há duas razões para isso. Essas duas razões não são distintas, a segunda é o apogeu da primeira, que diz respeito a uma certa concepção da história que tentarei explicar.

A História, para Godard, não é feita de coisas bem alinhadas que formam uma unidade, mas de catástrofes que se reproduzem eternamente e nunca encontram trégua no tempo. Este é um dos grandes motivos do “s” em História(s) com um “s” do cinema. Não é o único, mas obviamente não posso desenvolvê-los todos aqui.

O segundo motivo, que tem relação direta com o primeiro – as catástrofes que nada pode remediar –, tem lugar na Shoah, que é um ponto nevrálgico do filme. Ele não conta a história da Shoah, mas ela é o ponto da extrema dor em torno da qual se articula o drama do século. Para Godard, o drama do século é fundamentalmente o do

cinema que foi incapaz, embora pudesse, de prevenir o horror e, dessa forma, evitá-lo.

A Shoah inerva o filme a cada décimo de segundo, mesmo quando não está diretamente em questão.

Mas Godard não faz a história de todas as catástrofes, que são para ele, como para Benjamin, não uma exceção, mas a regra da História. Ele encontra nelas a forma, a da ruptura permanente, da fuga perpétua de todas as coisas e do seu descanso impossível.

Godard inventa uma estética, que denomino como sendo da diáspora. A estética da diáspora para escrever a história.

Diáspora significa dispersão.

Contudo, o filme é organizado com precisão de acordo com um princípio radical de dispersão.

Os fragmentos que compõem *História(s) do cinema* são deportados, eles perderam seu lugar de origem. Isto se relaciona com o exílio, ou seja, com a diáspora, porque a diáspora é uma errância ligada ao exílio, uma perda.

O sentimento de uma perda que produz estas formas arrancadas de seu contexto, e que permanecem vagando em um não lugar do filme, assombra *História(s) do cinema*. A expressão da perda está no filme à imagem de tudo o que é perdido na História.

História(s) do cinema é um não lugar para todas as errâncias. Ele lembra esse “nenhum lugar” do qual fala Perec (1979) em suas *Histoires d'errance*:

Não é um lugar reservado aos judeus
ele pertence a todos aqueles que a intolerância e a miséria
caçaram e ainda caçam da terra onde eles cresceram.

Não podemos fazer a história da perda e do sofrimento de uma forma harmoniosa, a estética de *História(s) do cinema* é a do caos e do desastre, do desenraizamento e do exílio. Eis porque as imagens, como os homens, são deportadas.

Vou dar dois exemplos que me parecem aqui eloquentes, ambos em torno da figura do trem.

As imagens de trens são recorrentes em *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinema, 1998)*. O cinema que nasceu com o trem dos irmãos Lumière foi testemunha dos trens da morte. Velocidade, esmagamentos, engolimentos, colisões, os trens são uma figura histórica maior no filme, a de um exílio sem fim e de uma fuga sem descanso. Os trens de ficção, os dos irmãos Lumière, de Hitchcock, de Lang, mostram os trens do século, todos os trens. E os trens, como Godard os monta, começam então a ficar muito assustadores.

Um homem conduz um trem em direção a Treblinka e ri passando a mão em seu pescoço, evocando a lâmina afiada de uma faca que corta uma garganta. É um plano de *Shoah*, de Lanzmann. Vemos, em seguida, uma imagem de arquivo contrastada e fora de foco onde adivinhamos um grupo de mulheres nuas. Uma delas está com um bebê. O sorriso atroz do condutor do trem da morte lhes diz respeito. Ele diz respeito a todos aqueles que foram deportados e exterminados. Vem, em seguida, um plano de Hitler rindo, instalado em um trem com Göring. Na sequência, é o trem de Hitler que acelera em direção a uma jovem segurando um grande buquê de flores. É Magda Schneider, em *Libelei*, de Ophüls, que parece generosamente oferecer as flores a Hitler [é frequentemente mencionado que Magda Schneider frequentou o círculo nazista, mas não quero afirmar isso sem ter certeza. No entanto, isso explicaria esse buquê aqui como oferenda a Hitler]. A continuidade entre arquivos e ficções continua, com uma mulher que se vira gritando. O plano é extraído do filme *A regra do jogo*, de Renoir. Na montagem godardiana, ela grita frente a um trem que sai de um túnel em grande velocidade. O perigo de esmagamento é acentuado pelo barulho de uma buzina estridente. O movimento do trem acaba por terminar em Maria do *Metropolis*, de Lang, cercada de crianças. A continuidade dá a impressão de que ela avança em uma mortífera câmera lenta em direção ao trem, cujo motor ruge como uma fera devorando os homens.

Os trens estão em todo lugar.

Os vagões de mercadorias onde crianças foram deportadas, o trem de *Noite e Neblina*, aquele de Hitler no qual ele ri, e então... há aqueles que levam Albert Préjean, Danièle Darrieux, Suzy Delair, Junie Astor, Viviane Romance “respondendo ao convite do Dr. Karl Fröhlich, presidente da corporação do cinema alemão” para visitar “os estúdios de Viena, de Munique e de Berlin” (*Histoire(s) [...]*, 1998, Chapitre 3a: *La Monnaie de l'absolu*, 15:48).

Godard mostra um fragmento de um texto no qual a jovem escritora Irène Némirovsky evoca a alegria que teve de reencontrar todas as vedetes parisienses. Ela evoca Danièle Darrieux, uma filmagem, e o livro que ela escreveu, *O baile*. E então, na primeira página de uma revista, vemos inscrito acima à direita, sobre seu rosto sorridente e quase infantil: “1903-1942 – judia russa – escritora – o exílio – a escrita – a glória – a deportação”. O trecho termina com a imagem de um trem fixo em uma paisagem crepuscular, um quadro de Kandinsky, *Murnau, vista com trem e castelo*. Em sobreimpressão com o trem de Kandinsky, um outro trem fora de foco vai no outro sentido de movimento, enquanto na tela se inscreve: “seu trem partia para Auschwitz”.

Originalmente queria propor aqui uma aproximação entre este filme de Godard e o livro de Stefan Zweig, *Le monde d'hier: Souvenirs d'un européen* (1993). Stefan Zweig começou seu exílio em 1934 e se suicidou em 1942 no Brasil, em Petrópolis.

Eu queria relacionar o exílio e o suicídio como a expressão do enorme desespero face à agonia do mundo de ontem, de um mundo que podia ainda esperar e que não pode mais. Parece-me que o mesmo desespero está presente no último livro de Zweig e neste grande filme de Godard. Nas duas obras, o exílio que conduz à morte se expressa como uma forma de migração radical. Radical porque, nos dois casos, nenhum lugar poderá permitir o repouso. Um mundo morreu e ninguém poderá salvá-lo. Este exílio é, então, sem fim. Zweig se suicidou e *História(s) do cinema*, narrado pela voz de além-túmulo de Godard, parece emergir da escuridão do tempo em que vagam, para sempre, todos aqueles cujo sofrimento permanece eterno.

Referências

- HISTOIRE(S) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard, France: Gaumont, 1998. 2 DVDs (265 min).
- PEREC, Georges; BOBER, Robert. *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*. Paris: POL, 1979.
- ZWEIG, Stefan. *Le monde d'hier: souvenirs d'un européen*. Paris: Belfond. 1993.

Sobre os autores

CÉLINE SCEMANA (1972-2017)

Doutora em Cinema pela Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne. Foi professora de Estética do Cinema na Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne. Autora de artigos sobre cinema e dos livros *Histoire(s) du cinema de Jean-Luc Godard: la force faible d'un art* e *Antonioni: le désert figure*.

CIANE FERNANDES

Professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Autora de livros e artigos sobre dança, teatro e performance. E-mail: cianef@gmail.com

FRANCISCO ALVES JÚNIOR

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), é pesquisador do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). E-mail: chicoalv@gmail.com

JORGE NÓVOA

Historiador, com doutorado em Sociologia pela Université Paris VII – Denis Diderot. Docente da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi professor convidado da Sorbonne no Departamento de Cinema e

Audiovisual. Desenvolve pesquisas acerca das relações entre cinema e história. E-mail: jlbnovoa@yahoo.com.br

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Pesquisador do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI) da Universidade Aberta de Lisboa. Autor de livros e artigos sobre cinema. Realizador de cinema documentário. E-mail: josefserafim@ufba.br

KRISTIAN FEIGELSON

Pesquisador em cinema. Doutor em Sociologia pela Universidade Paris I. Autor de livros e artigos sobre cinema ficcional e documental.
E-mail: kristianfeigelson@gmail.com

LUDMILA MOREIRA MACEDO CARVALHO

Doutora em Estudos Cinematográficos pela Université de Montreal (Canadá), é docente do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias (Cecult) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Atua como pesquisadora nos grupos de pesquisa Laboratório de Análise de Televisão (Póscom/UFBA) e Poéticas (UFRB) e lidera o grupo de Pesquisa e Extensão Cinececult - Laboratório de Apreciação e Análise do Audiovisual. E-mail: lud2046@gmail.com

MARCELO ALARIO ENNES

Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e pesquisador junto ao Centro de Estudos sobre Migrações e Relações Interculturais (CEMRI), da Universidade Aberta de Lisboa (UAb). Docente do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe, onde lidera o Grupo de Pesquisa Processos Identitários e Poder (GEPPIP). E-mail: prof.marcelo.ennes@gmail.com

MARIA CONCEIÇÃO RAMOS

Professora da Faculdade de Economia (FEP) da Universidade do Porto (UP), Portugal. Investigadora no Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI) da Universidade Aberta (UAb), Portugal, Grupo de Investigação Saúde, Cultura e Desenvolvimento. Doutora em Economia do Trabalho e dos Recursos Humanos pela Universidade de Paris I, Panthéon, Sorbonne, França. Investiga e leciona (na graduação e pós-graduação) nas áreas de saúde e segurança no trabalho, economia e política social, responsabilidade social, economia dos recursos humanos, migrações internacionais e desenvolvimento sustentável. Nestas áreas publicou em diferentes línguas, coordenou e investigou em projetos científicos internacionais e orientou numerosos trabalhos de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento. Tem coordenado programas europeus de mobilidade e formação (Tempus e Sócrates/Erasmus). Foi consultora e coordenadora de projetos científicos para a Comissão Europeia, o Conselho da Europa e a OCDE. Professora convidada e visitante em numerosas universidades estrangeiras.

E-mail: cramos@fep.up.pt

MARIA NATÁLIA RAMOS

Professora associada da Universidade Aberta (UAb), Lisboa, Portugal, onde é docente na Graduação e Pós-Graduação no Departamento de Ciências Sociais e de Gestão. Coordenadora Científica do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais/CEMRI/UAb. Investigadora responsável do Grupo de Investigação “Saúde, Cultura e Desenvolvimento”. Membro da Comissão Científica do Doutoramento em Relações Interculturais, UAb. Psicóloga. Doutora e pós-doutora em Psicologia Clínica e Intercultural pela Universidade de Paris V, René Descartes, Sorbonne e especializada em Aconselhamento Psicológico pela mesma universidade. Formação especializada em Antropologia Fílmica, Escola Prática de Altos Estudos, Sorbonne, Paris. Tem publicado, investigado, orientado e coordenado projetos de pesquisa nacionais

e internacionais e investigações de mestrado, doutorado e pós-doutorado, em diferentes temáticas das Ciências Sociais e Humanas e da Saúde. Professora convidada e visitante em numerosas universidades estrangeiras. E-mail: maria.ramos@uab.pt

MORGANA GAMA DE LIMA

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA) com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior/ Portugal. Tem experiência na elaboração de projetos culturais, é membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Filmmica (LAF/UFBA) onde atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado sobre a relação entre narrativas cinematográficas e cultura oral em cinemas de África e suas diásporas. E-mail: morganagama@gmail.com

REGINA GLÓRIA NUNES ANDRADE

Psicanalista, doutora em Comunicação Social pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como docente junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

E-mail: reginagna@terra.com.br

SANDRA STRACCIALANO COELHO

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisou a interface entre narrativas autobiográficas de migração e o cinema documentário enquanto atuou como docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA) na mesma universidade. Atualmente, tem facilitado comunidades de prática em torno da escrita acadêmica com foco no cultivo do bem-estar e do florescimento estudantil em parceria com o Instituto de Saúde Coletiva (ISC) da UFBA. E-mail: sandrixcoelho@gmail.com

SCHEILLA FRANCA DE SOUZA

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), também tem experiências na área de roteiro, produção e pós-produção em audiovisual, além de integrar o corpo de curadores da Mostra do Filme Livre desde 2017.

E-mail: scheillafranca@gmail.com

SOLENI BISCOUTO FRESSATO

Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisadora do núcleo de pesquisa Oficina Cinema-História, Imagens e Representações das Formas de Consciência e Processos Sociais (UFBA). Foi editora da revista *O Olho da História* (UFBA). E-mail: sol_fressato@yahoo.com.br

WALLACE ARAUJO DE OLIVEIRA

Doutorando em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), também atua como bailarino junto a Favela Compagnie (França/Brasil) e Companhia Aérea de Dança. Sua trajetória, tanto artística quanto acadêmica, se direciona aos estudos de migração, arte, educação, sociedade e cultura. E-mail: wallacearaujo1982@hotmail.com

Formato: 17 x 24 cm

Fontes: Documenta

Miolo: Papel Alta Alvura 75 g/m²

Capa: Cartão Supremo 300 g/m²

Impressão: Gráfica 3

Tiragem: 300 exemplares

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde lidera o Núcleo de Pesquisa em Cinema Documentário (Nanook).

SANDRA STRACCIALANO COELHO

Pesquisadora do Contempleduca, investigou documentários que tematizam experiências de migração junto ao Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI) da Universidade Aberta (UAb/ Lisboa) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

LUDMILA MOREIRA MACEDO DE CARVALHO

Professora do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), lidera o Cinececult – Projeto de extensão em cinema e educação.

Ao reunir autores de diversas disciplinas, Cinema e migração proporciona uma visão abrangente e atual sobre um tema cada vez mais relevante na contemporaneidade. Oferece, assim, uma valiosa contribuição para pesquisadores e estudiosos interessados em explorar as conexões entre migração e produção cinematográfica, ao mesmo tempo que vem preencher uma lacuna na publicação científica em língua portuguesa sobre o tema.

ISBN 978-65-5630-794-7



9 786556 307947